

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ფილოსოფიის სასწავლო-სამეცნიერო ინსტიტუტი

სოფიო მოდებაძე

მუსიკის ფილოსოფიური ასპექტები

ფილოსოფიის დოქტორის (Ph. D.) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი
აკაკი ყულიჯანიშვილი

შინაარსი

შესავალი 4

თავი I.

მუსიკის, როგორც ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ფენომენის გააზრება ანტიკურ პერიოდში

1.1. მუსიკა და მითოსი 10

1.2. პითაგორას მოძღვრება „მუსიკალური ჰარმონიის“ შესახებ 20

1.3. ლოგოსი, როგორც მუსიკის „უმშვენიერესი ჰარმონიის“ წვდომის საშუალება ჰერეკლიტეს დიალექტიკაში 29

1.4. მუსიკის ზნეობრივ-აღმზრდელობითი და ესთეტიკური ფუნქცია ანტიკურ ფილოსოფიაში (სოკრატე, პლატონი, არისტოტელე)..... 35

თავი II.

მუსიკა ტრანსცენდენტურთან გაერთიანების საშუალება შუა საუკუნეებში

2.1. საერო და სასულიერო მუსიკის ურთიერმიმართება ადრეულ შუა საუკუნეებში 50

2. 2. მუსიკის როლი შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ლიტურგიაში 63

2.3. მუსიკისა და ლოცვის მიმართება შუა საუკუნეების ეკლესიის მამათა შეხედულებების მიხედვით 70

2.4. მონოფონია და პოლიფონია, როგორც სამების მუსიკალური ინტერპრეტაციის გზები 77

თავი III.

მუსიკალური სახის კლასიკური დეფინიციები ახალ დროში

3.1. გერმანული კლასიკური ესთეტიკა მუსიკის შესახებ (კანტი, ჰეგელი) 85

3.2. მუსიკა შოპენჰაუერის ფილოსოფიაში 97

3.3. ნიცშეს „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ 108

თავი IV.

მეოცე საუკუნის მუსიკალურ-ფილოსოფიური კონცეფციები

4.1. მუსიკა, როგორც „დაუსრულებელი სიმბოლო“, ს. ლანგერის სემანტიკურ ფილოსოფიაში	118
4.2. მუსიკის დეჰუმანიზაცია ხოსე ორტეგა ი გასეტის მიხედვით	126
4.3. მუსიკა და ადორნოს „ნეგატიური დიალექტიკა“	137
4.4. მუსიკალური ხელოვნების პოსტმოდერნული საზრისი	145
ნაშრომის ძირითადი დასკვნები	154
გამოყენებული ლიტერატურა	161

შესავალი

თემის აქტუალობა: მუსიკა კაცობრიობის სულიერი მოვლენაა, რომელიც საუკუნეების მანძილზე არა მხოლოდ ადამიანის სულიერი და ემოციური სამყაროს გამოვლინებას ემსახურებოდა, არამედ თავის საუკეთესო შინაარსში ეძებდა კიდევ უმაღლეს, მეტაფიზიკურ დონეს ან ფენას – რელიგიურს ან ფილოსოფიურს, რომელიც ასახავდა ყოფიერების უმაღლეს სულიერ ფორმებს, ამიტომ მუსიკა ყოველთვის იყო ფილოსოფოსთა განსაკუთრებული კვლევის საგანი. ჯერ კიდევ ანტიკურ პერიოდში ხელოვნებისადმი ნეგატიურად განწყობილი პლატონი ხელოვნების ერთადერთ სახეს მუსიკას მიიჩნევს დასაშვებად თავის იდეალურ „სახელმწიფოში“, საიდანაც აძევებს „მიმბაძველობითი ხელოვნების წარმომადგენლებს“. უფრო მეტიც, აღიარებს, რომ მუსიკა ის ერთადერთი ხელოვნებაა, რომელიც არ ცდილობს გრძნობადი სამყაროს მიბაძვას და აახლოებს ადამიანს იდეათა სამყაროსთან.

შოპენჰაუერის აზრით კი, ყოველგვარი ხელოვნების ხარისხი იზომება იმით, თუ რამდენად ვლინდება მასში მუსიკა, რადგან მისი აზრით, მუსიკა ყოველგვარი ხელოვნების სულია, ხოლო ნაშრომში „მშვენიერების მეტაფიზიკა“ მუსიკას ღვთაებრივ ხელოვნებას უწოდებს და აღნიშნავს რომ მუსიკა იმსახურებს ფილოსოფიურ გამოკვლევას.

ფილოსოფიური კვლევის თვალსაწიერში მუსიკის კვლევას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, რადგან მუსიკის ფილოსოფიური არსის, ზოგადი კანონზომიერების დადგენის გარეშე, შეუძლებელია მუსიკალური ხელოვნების მხატვრულ-ემოციური, იდეურ-შინაარსობრივი თუ ცალკეული გამომსახველობითი ხერხების კვლევა და მათი კომპლექსური გააზრება.

განსაკუთრებული სირთულეებით ხასიათდება XX საუკუნე, რადგან სციენტისტური და ტექნიცისტური ტენდენციების გაძლიერების შედეგად მუსიკაში განხორციელებულმა ცვლილებებმა დღის წესრიგში დააყენა ხელახლა განესაზღვრათ მუსიკალური ხელოვნების აღქმისა და შეფასების, არსისა და დანიშნულების საკითხი. ხოლო პოსტმოდერნულ ეპოქაში მუსიკა ქაოსის წინაშე აღმოჩნდა, რადგან იქ, სადაც არ არსებობს უნივერსალიები, არც საბოლოო განსაზღვრულობა არსებობს,

როგორც ბოლო/ტელოსი. ამიტომ კიდევ უფრო რთულია მუსიკის ფილოსოფიური ასპექტების განსაზღვრა.

თემა აქტუალურია, რადგან მუსიკის ფილოსოფიური არსის კვლევა არის ის საფუძველი, რომელზეც დგას მუსიკალური აზროვნება.

კვლევის მიზანი და ამოცანები: ნაშრომის მიზანია მუსიკის ფილოსოფიური ასპექტების კვლევა. ჩვენს მიერ დასახული მიზნის განხორციელებამ შემდეგი კონკრეტული ამოცანების გადაწყვეტის აუცილებლობის წინაშე დაგვაცენა:

1. მუსიკის, როგორც ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ფენომენის გააზრება ანტიკურ პერიოდში.

ა) განვიხილოთ მუსიკის არსისა და დანიშნულების საკითხი მითოსური აზროვნების ეპოქაში.

ბ) განვიხილოთ მითოსიდან ფილოსოფიურ აზროვნებაზე გადასვლა რა გავლენას ახდენს მუსიკის ჩამოყალიბებაზე.

2. მუსიკა, როგორც ტრანსცენდენტურთან გაერთიანების საშუალება შუა საუკუნეებში.

ა) გავარკვიოთ ის ძირითადი მიზეზები თუ რა განაპირობებს საერო და სასულიერო მუსიკას შორის წინააღმდეგობრივ ურთიერთმიმართებას.

ბ) რა როლს ასრულებს მუსიკა ქრისტიანულ ლიტურგიაში.

გ) გავარკვიოთ მუსიკისა და ლოცვის, როგორც ღვთისმსახურების შემადგენელი ნაწილის, ურთიერთმიმართების საკითხი.

დ) რამდენად მნიშვნელოვანია მუსიკაში, კერძოდ, გალობაში ხმათა რაოდენობა ანუ აქვს თუ არა სიმბოლური დატვირთვა მონოფონიურ და პოლიფონიურ გალობას ღვთის შემეცნების მიმართულებით.

3. მუსიკალური სახის კლასიკური დეფინიციები ახალ დროში.

ა) შედარებითი ანალიზის საფუძველზე განვიხილოთ ახდენს თუ არა გავლენას მუსიკალური სახის ჩამოყალიბებაზე, ერთი მხრივ კანტისა და ჰეგელის

რაციონალური, მეორე მხრივ შოპენჰაუერისა და ნიცშეს ირაციონალური ფილოსოფიური კონცეფციები.

4. მეოცე საუკუნის მუსიკალურ-ფილოსოფიური კონცეფციები

ა) განვიხილოთ რატომ უწოდა ლანგერმა მუსიკას დაუსრულებელი, დაუბოლოებელი, მუდმივიქმნადი სიმბოლო.

ბ) როგორ და რა სახით გამოვლინდა დეჰუმანიზაციის ტენდენციები მოდერნისტულ და შემდეგ ავანგარდულ მუსიკაში.

გ) განვიხილოთ ადორნოს „ნეგატიური დიალექტიკა“, კერძოდ, რატომ უწოდა ადორნომ ახალ მუსიკას უარყოფელი მუსიკა და როგორ განსაზღვრავს ახალი მუსიკის არსსა და დანიშნულებას სამყაროსთან მიმართებაში.

დ) განვიხილოთ ჰპოვა თუ არა ასახვა პოსტმოდერნული ეპოქის მახასიათებლებმა მუსიკაში. როგორია მუსიკალური ხელოვნების პოსტმოდერნული საზრისი.

პრობლემის დამუშავების დონე: მუსიკალური ხელოვნების ესთეტიკური და ფილოსოფიური გააზრების ცალკეულ მხარეებთან დაკავშირებით მთელი რიგ საყურადღებო მოსაზრებებს ვხვდებით სხვადასხვა სამეცნიერო ნაშრომებში. ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში პითაგორას, ჰერაკლიტეს, სოკრატეს, პლატონის, არისტოტელეს ფილოსოფიურ-ესთეტიკურმა კონცეფციებმა დიდი გავლენას მოახდინეს მუსიკალური ესთეტიკის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაზე, შექმნეს ის საფუძველი, საიდანაც მომდევნო საუკუნეებში არა მარტო მუსიკის შედეგები ამოიზარდა, არამედ დადგა მუსიკასა და ფილოსოფიას შორის მიმართების საკითხი.

შუა საუკუნეებში ძირითადად ყურადღება გამახვილებულია სასულიერო მუსიკაზე. ამ მხრივ საინტერესოა ავგუსტინეს მოსაზრებები გალობის შესახებ, ასევე იოანე ოქროპირის, დიონისე არეოპაგელის, იოანე პეტრიწის შრომები. აღსანიშნავია, რომ იოანე პეტრიწის მსოფლმხედველობის ესთეტიკურ ბუნებაზე და მუსიკასთან დაკავშირებულ საკითხებზე მნიშვნელოვანი კვლევები აქვს ნ. ფირცხალას. გალობის ისტორიულ-ლიტურგიული თუ თეორიული პრობლემატიკა დამუშავებულია მ.

ანდრიაძის, თ. ჩხეიძის, დ. შულღიაშვილის, რ. წურწუმას, მ სუხიაშვილის, თ. გაბისონიას, და სხვათა შრომებში.

ახალ დროში გერმანულმა ფილოსოფიურმა ესთეტიკამ დიდი წვლილი შეიტანა მუსიკის სტრუქტურისა და დიალექტიკური არსის, მისი სახეობის ახსნა-განმარტებაში. გარდა რაციონალური კონცეფციებისა მნიშვნელოვანია მუსიკის ირაციონალური კონცეფციები ამ მხრივ საინტერესოა შოპენჰაუერის და ნიცშეს შრომები. რაც შეეხება მეოცე საუკუნეს განვიხილავთ ს. ლანგერის ესთეტიკურ თეორიას მუსიკის შესახებ, რომელიც სემანტიზმისა და სიმბოლიზმის სიმბიოზს წარმოადგენს, მუსიკის დეჰუმანიზაციის შესახებ ხ. ორტეგა ი გასეტის “ხელოვნების დეჰუმანიზაციას”, თ. ადორნოს „ნეგატიურ დიალექტიკას“, პოსტმოდერნული ეპოქის შესახებ განხილულია ჟ. ლიოტარის, რ. ბარტის, ჯ. კრამერის შეხედულებები. ასევე ყურადღებას ვამახვილებთ მ. ქავთარაძის კვლევებზე პოსტმოდერნული მუსიკის ესთეტიკის შესახებ.

მიუხედავად მდიდარი მასალებისა ვერ მივაკვლიე სისტემურ კვლევას, რომელიც მუსიკის ფილოსოფიას ეხება. ეს ფაქტი ცხადყოფს ნაშრომში შესასწავლი პრობლემების განსაკუთრებულ აქტუალობას და ამავე დროს აუცილებლობას. წინამდებარე ნაშრომი პირველი ცდაა ქართულ ენაზე მუსიკის ფილოსოფიის შექმნის.

კვლევის მეთოდები: კვლევის პროცესში გამოყენებული იქნა: ანალიზისა და სინთეზის, კომპარატივისტული და ჰერმენევტიკული მეთოდები.

ნაშრომის მეცნიერული სიახლე: ნაშრომის მეცნიერულ სიახლეს წარმოადგენს შედეგები, რომელიც წარმოდგენილია ძირითადი დებულებების სახით:

1. ანტიკურ ეპოქაში მუსიკას აქვს არა მხოლოდ ესთეტიკური, არამედ შემეცნებითი და ეთიკური (ზნეობრივ-აღმზრდელობითი) ფუნქცია. შესაბამისად, მუსიკაში ერთიანდება ჭეშმარიტება, სიკეთე და მშვენიერება, რომელიც ერთმანეთთან არის გადაჯაჭვული და განსაზღვრავს მუსიკის არსსა და დანიშნულებას. მუსიკა, როგორც „უმშვენიერესი ჰარმონია“ ხდის ადამიანს მშვენიერების თაყვანისმცემელს და ამავე

დროს აზიარებს სიკეთეს, ე. ი. ხელს უწყობს ადამიანის სულიერ განწმენდას, სულიერი სიმშვიდისა და წონასწორობის აღდგენას, რაც აუცილებელია ჭეშმარიტების ჭკრეტისას.

2. შუა საუკუნეების სასულიერო მუსიკაში მელოსი არა მხოლოდ ემოციურ ხასიათს ანიჭებს ლოგოსის კონკრეტულ, ლოგიკურ შინაარსს, არამედ ღვთაებრივი ჭეშმარიტების გამოვლენისა და შემეცნების საშუალებასაც წარმოადგენს, რადგან მელოსი ლოგოსის, ღმერთის სიტყვის მელოდიური რხევაა, ჰარმონიული ჟღერაა ამიტომ გალობის მოსმენისას მრევლი მელოდიას და სიტყვას ერთდროულად იმეცნებს და ლოცვასთან ერთად უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს, როგორც ტრანსცენდენტურთან ზიარების საშუალება.

3. ახალი დროში მუსიკა ერთი მხრივ ირაციონალური ბუნებისაა, ხასიათდება საზრისთა დაფარული სიმდიდრით, რომლის ცნებების ენაზე გამოთქმა ძნელია, მეორე მხრივ მუსიკა სპეციფიკურ ლოგიკასაც ემორჩილება, რადგან მუსიკალური სახის (გამოხატულების) კონსტრუირება კომპოზიტორის მიერ შეუძლებელია მხოლოდ მუსიკალური ენის საშუალებით, ლოგიკური აზროვნების მონაწილეობის გარეშე. შედარება, ანალიზი, სინთეზი, აბსტრაქცირება -აზროვნების ყველა ეს ოპერაცია მონაწილეობას იღებს მუსიკის შექმნის პროცესში.

4. მეოცე საუკუნეში რაციონალისტური და ტექნიცისტური ტენდენციების გაძლიერება გავლენას ახდენს მუსიკაზე და იწვევს მუსიკის დეჰუმანიზაციას, რის გამოც მუსიკა აღარ აერთიანებს სიკეთეს, მშვენიერებას და ჭეშმარიტებას იმ ჰარმონიაში, როგორც ეს იყო წარმოდგენილი ანტიკურობაში. რაციონალიზაცია მუსიკაში იწვევს „ლოგოსის“ გაძლიერებას, რომელიც მოდერნიზმში მანქანურ, ცივ „რაციოდ“, გამომთვლელ გონებად არის გადაგვარებული, ხოლო მელოსი, მუსიკის სუბიექტური საწყისი, უგულვებელყოფილია. რაც შეეხება ტექნიცისტურ ტენდენციას, ტექნიკურ სიახლეთა გამოყენება ცვლის მუსიკის ჟღერადობას, მოდერნისტული მუსიკალური სახე გამოხატავს არა ადამიანის შინაგან სამყაროს, გრძნობებს, არამედ გარე სამყაროს „ინტონაციას“. ეს არის მანქანების, ტექნიკის, ელექტრობის ახალი საუკუნე, შესაბამისად, მუსიკაში შემოიჭრა რკინის საუკუნის ხმაური, მანქანური ტექნიკის უსაზღვრო შესაძლებლობებით.

5. პოსტმოდერნულ მუსიკაში, რომელიც თავისი არსით პლურალურია, არის არა ერთი არამედ რამდენიმე ლოგოსი, მაგრამ არა იმ მნიშვნელობით, როგორც ეს იყო ანტიკურ ეპოქაში. პოსტმოდერნში ლოგოსი კარგავს ბერათა მოწესრიგების ფუნქციას. შესაბამისად, პოსტმოდერნული მუსიკა სულ უფრო ნაკლებად მიისწარფის ისეთი სინთეზისაკენ, რომელიც კლასიკური ჰარმონიითა და მთლიანობით (მელოსის, ლოგოსისა და რიტმის ჰარმონია) იქნება აღჭურვილი.

ნაშრომის თეორიული და პრაქტიკული ღირებულება: თეორიულ და პრაქტიკულ ღირებულებას წარმოადგენს ის, რომ ნაშრომი საინტერესოა მუსიკის, ფილოსოფიის, ესთეტიკის, თეოლოგიის საკითხებით დაინტერესებული მკითხველებისათვის. ნაშრომი შეიძლება გამოყენებულ იქნეს მუსიკის ესთეტიკის სალექციო კურსის მოსამზადებლად.

თავი I. მუსიკის, როგორც ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ფენომენის გააზრება ანტიკურ პერიოდში

1. 1. მუსიკა და მითოსი

ცნობილია რომ მითოსი სამყაროს მოწესრიგების ფორმაა, რაც განპირობებულია მითოსური ცნობიერებით. მითოსური ცნობიერების ერთ-ერთი ფორმა არის მაგია, ხოლო მუსიკა განიხილება, როგორც მაგიის განუყოფელი ნაწილი.

საინტერესოა რა ნიშან-თვისებები განაპირობებს მაგიისა და „მაგიური“ მუსიკის შინაგან სიღრმისეულ კავშირს.

უპირველეს ყოვლისა უნდა აღვნიშნოთ, რომ მაგია მითოსური აზროვნების პერიოდში ადამიანური ცნობიერების განვითარების მნიშვნელოვან ფაქტორად ითვლება, რადგან მაგია არა მარტო ეხმარება ადამიანს პრაქტიკული მიზნების განხორციელებაში (ნადირობა, მიწის დამუშავება, ავადმყოფობა), არამედ უნერგავს თავისი ძალების რწმენას იმ აზრით, რომ ადამიანი უბრალოდ კი აღარ ემორჩილება ბუნების ძალებს, არამედ შეუძლია ბუნების ძალები თავის სამსახურში ჩააყენოს.

აღსანიშნავია, რომ მაგია განუყოფლად არის დაკავშირებული მაგიურ რიტუალთან, რადგან მაგია თავის მიზნებს სწორედ რიტუალის საშუალებით ახორციელებს. თავის მხრივ მაგიურ რიტუალში გამოიყოფა სამი ტიპური ელემენტი:

1. ფონეტიკური ეფექტები-ბუნებრივი ბგერების იმიტირება (სტვენა, ქარის ხმა, ზღვის ხმაური), სადაც სავარაუდოდ ჩაისახა მუსიკა, როგორც ბუნებრივი ბგერების მიმეზისი. ამ მხრივ საინტერესოა მატერიალისტი დემოკრიტეს მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ სიტყვა გაჩნდა ბუნების ბგერებისადმი მექანიკური მიზანმიმართულად. მან ეს თეორია გაავრცელა მუსიკის წარმოშობაზეც. მისი აზრით, პირველად ალბათ მაშინ ამდერდა ადამიანი, როცა შეეცადა მიეხატა ჩიტების გალობის, ნაკადულების რაკრაკისა თუ სხვა დანარჩენი, ბუნებიდან მომდინარე ხმებისთვის. თავდაპირველად, ეს ალბათ ამორფული, ადამიანის ყურისათვის ძნელად ასატანი

ხმები იყო, მაგრამ დროთა განმავლობაში მოხერხდა ამ ბგერების დახვეწა, რაფინირება და იქცა ესთეტიკური ტკბობის გამომწვევ ხელოვნებად.

2. სიტყვა, რომლის წარმოთქმა იწვევს გარკვეულ მოვლენებს, რაც იმას ნიშნავს, რომ სიტყვას აქვს მაგიური ძალა. მაგალითად, სამეურნეო რიტუალური მაგია-ამ დროს ხდება იმ სიტყვების ჩამოთვლა, რომელიც მცენარის გაღვივებას, აღმოცენებას, ზრდას, ნაყოფიერებას აღნიშნავს.

3. მითოლოგიური ალუზიები. ეს გულისხმობს ნარაციას. ე. ი. ყვებიან იმ წინაპრების ან არსებათა ამბავს, რომელთაც მიიღეს მაგიის ცოდნა (ძალა), ეს ამბებია მითები. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ პირველყოფილ საზოგადოებათა და ინდივიდთა ცხოვრებაში, მითი არქაული კულტურის ცენტრალური ელემენტი და მაკავშირებელი ქსოვილია, რომელიც თან ახლავს მაგიური რიტუალის დაბადებას და რაც მთავარია, მითი უცვლელი სახით გადაეცემა თაობიდან თაობას.

აქ იკვრება წრე: მითი – ტექსტი, რიტუალი – ქმედება და მაგია – ძალა, მაგიასთან ერთად მუსიკა, როგორც მაგიის განუყოფელი ნაწილი, ეს სამი კომპონენტი ერთმანეთისაგან განუყოფელია.

როგორც აღვნიშნეთ, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მითის უცვლელობას, ასევე უცვლელია რიტუალი, რომელიც ყოველგვარი კორექტივის გარეშე უნდა გადაეცეს თაობიდან თაობას. „რიტუალის უცვლელობის შედეგი არის ის რომ საკმარისია ერთი მაგიური რიტუალის არსში ჩაწვდომა, რომ გასაგები ხდება პრიმიტიული მაგიის მთავარი პრინციპები, რადგან მაგია მანამ ინარჩუნებს აქტუალობას (ქმედითობას), სანამ მყარი და უცვლელია მაგიური რიტუალი“. (ცანავა 2001:114) ე. ი. მაგია გამორიცხავს მუდმივ ცვალებად და შემთხვევით მოვლენებს, მას ტოტალური, თანაც შეუვალა და ცალსახა ბუნება აქვს.

მაგიის უცვლელი ხასიათი განაპირობებს ამ ეპოქის სინკრეტულ სისტემაში ჩართული „მაგიური“ სიმღერების უკიდურესად მონოტონურ ხასიათს. რაც იმაში გამოიხატება, რომ მაგიური მუსიკა უნდა იყოს შინაგანად რეგლამენტირებული, ანუ შემთხვევით, უმიზნო, შესაბამისად, უნაყოფო ასპექტებს (როგორც იდეურის, ისე ფორმისამებრ) მოკლებული, აქედან არის მაგიასთან დაკავშირებული მუსიკალური ჟანრების სახეობრივ-ემოციური ერთგვაროვნება, შეზღუდულობა და

რეგლამენტურობა. მაგალითად, „ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში სწორედ ამ იდეოლოგიურ საფუძველზეა ჩამოყალიბებული მაგიური მუსიკალურ-ესთეტიკური არქეტიპი, რომელიც მუსიკის, როგორც შინაარსობრივ, ისე ფორმად-ქმნად მხარეებს განსაზღვრავს.

ამ მუსიკალურ-ესთეტიკური არქეტიპის ატრიბუტებია: განმეორებადობა, ერთგვაროვნება და რეგლამენტურობა“. (ბაღაშვილი 2005: 61)

გარდა იმისა, რომ მუსიკა თავის თავში ატარებს მაგიის სისტემურ ნიშან-თვისებებს, ის ემსახურება მაგიური ამოცანების განხორციელების საქმეს, მაგალითად, მაგიური მსოფლმხედველობით გამსჭვალულ სასიმღერო ჟანრებში: შელოცვებში, ტირილებში, მთიბლურებში მუსიკალურ-ესთეტიკური კონცენტრაცია მიმართულია პირველადი, სასიცოცხლო მნიშვნელობის მქონე საწყისებზე, როგორებიცაა სიკვდილ-სიცოცხლე, მოსავლიანობა, ნაყოფიერება, ჯანმრთელობა და ა.შ. სწორედ ამ საწყისთა სასურველი კუთხით ათვისებისა და მართვის მართებულ ეფექტურ სისტემად მიიჩნევა მაგია და მისი განუყოფელი ნაწილი „მაგიური“ მუსიკა.

მუსიკაშიც, თავის მხრივ, ამ საწყისთა მაგიური პრინციპების ასახვა და გამოხატვა ხდება. კერძოდ, მუსიკა, როგორც ინტონირებადი აზრი, მაგიური (ჰომეოპათიური) პრინციპით ასახავს ბუნებისა და მთელი გარე - სამყაროს კვდომა - გაცოცხლების იდეას, თანაც ბუნების მოვლენების მსგავსი უცვლელობითა და განმეორებადობით ანუ მუსიკალური ინტონაცია ბუნების მსგავსად კვდება და ცოცხლდება. სხვაგვარად მისი უტილიტალური ფუნქცია გაუმართლებელი იქნება ანუ მიზან-შედეგობრივ ურთიერთობაში ჩართული მუსიკა უსაგნოდ და უშინაარსოდ აღიქმება მაგიური მსოფლმხედველობის პოზიციებიდან.

მეორე მხრივ, ყოფიერების ძირითადი ასპექტების, გარდამტეხი მომენტების ესოდენ კონცენტრირებული ასახვა, რომელიც ამ ეპოქის მუსიკის მონუმენტურ ხასიათს განაპირობებს, არა მარტო უზრუნველყოფს მის შინაგან მთლიანობას, არამედ გარე სამყაროსა და თავად ადამიანის ყოფიერების მნიშვნელოვან მხარეთა საკუთარ თავში ამსახველი მუსიკა თავად იქცევა განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონედ. მონუმენტურობა „მაგიური“ სიმღერების ესთეტიკურ მახასიათებლად და შეიძლება ითქვას მათ ესთეტიკურ ღირსებად ყალიბდება. სწორედ ეს ესთეტიკური ღირსებაა ამ სიმღერების სიცოცხლისუნარიანობისა და მათი ადრეული მუსიკალურ-

სახეობრივი სტრუქტურის მრავალსაუკუნოვანი ყოფიერების განმსაზღვრელი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რომელიც მუსიკას ანიჭებს „დაუსრულებელ“ ხასიათს.

თუმცა ჩვენ შეგვიძლია დავუშვათ საწინააღმდეგო აზრიც, მაგალითად, ის რომ მუსიკალური ქსოვილი, მე ვიტყვოდი, „მუსიკალური სხეული“ ოდესღაც შეწყვეტს ცხოველმყოფობას, მუსიკა გაჩერდება და ამ თვალსაზრისით დასრულდება, მაგრამ იქნება ეს მისი შინაგანი ცხოვრების დასასრული? ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ მუსიკა, ილუზორულად, საკუთარი გამომსახველობითი საშუალებებით სახეობრივად ემსგავსება ყოფიერებას, მაშინ ისიც უნდა დავუშვათ, რომ მუსიკა საბოლოოდ დასრულდება, მაშინ, როცა დასრულდება ყოფიერება, დასრულდება თავად სამყაროს ცხოვრება, მისი უსასრულო კვდომა-გაცოცხლება; უფრო ზუსტად, როდესაც დასრულდება ადამიანის მიერ სამყაროს ამგვარი მოდელირება, როცა აღარ იარსებებს მატერიალურ-ხორციელი სამყარო მთელი თავისი დაუსრულებლობითა და ყოვლისმომცველი ცხოველმყოფელობით. ასეთია დასასრულის მიმართ თავად მუსიკის შინაგანი მიზანდასახულობა. მუსიკას დასასრული ობიექტურად აქვს, მაგრამ იგი არ მნიშვნელობს, რადგან ციკლის დასასრულზე უფრო მნიშვნელოვანი დასასრული (თანაც არაერთგზის მოცემული) თავად ციკლშია, ციკლურ განმეორებადობაში, ანუ თავად „მუსიკალურ სხეულში“. იგი იმდენჯერ კვდება და ცოცხლდება, რომ მისთვის დასასრული აღარ არსებობს! დასასრული კვდება, რათა ახლიდან გაცოცხლდეს! რომ არ მოკვდეს არც გაცოცხლდება. ამრიგად დასასრულს, მოკვდინებასაც მაცოცხლებელი ძალა აქვს, ოღონდაც აქ დასასრულის კვდომით გაგრძელებული სიცოცხლეც ხორციელი, მატერიალური და თავის ირეალურობაში რეალურია. მან ახალ მატერიალურ - ხორციელ სიცოცხლეს უნდა დაუდოს სათავე. ასეთია მისი ბუნება, რადგან მითოსური ცნობიერებისათვის არაფერი არ იკარგება უკვალოდ, სიკვდილი არ გაიაზრება, როგორც რაღაც სასრული რამ, დასრულებული აქტი, სიკვდილი მარადიული დაბრუნებაა საწყის მდგომარეობაში, სიკვდილი იგივე სიცოცხლეა, რასაც სამყაროს მარადიულობის იდეამდე მივყავართ.

მუსიკაც გამოხატავს ცხოვრებაში ამ ცხოვრებისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანს სიცოცხლეს! მაგრამ რაკი სიცოცხლე იგივეა, რაც სიკვდილი, უფრო ზუსტად,

სიკვდილი მასშივე ძევს და თავად იგი კვდომიდანაა აღმოცენებული, ამიტომაც მუსიკა კვდომა - გაცოცხლების უკიდევანობას გამოხატავს და მას დაჟინებით ახორციელებს. სწორედ ამ მიზეზითა და ამ მიზნით იძენს ციკლური მუსიკალური ქმნადობის პროცესი დიდ მასშტაბებს.

ამ დაჟინებულობის, შინაგანი დარწმუნებულობის, ერთმნიშვნელოვანების მუსიკალურ-მხატვრული გამოვლინებაა ოსტინატურობა. იგი უაღრესად მნიშვნელოვანი მხატვრული ხერხია. მეტიც, ამ ეპოქის მუსიკალურ-ფოლკლორული ციკლურობის წარმოდგენა ოსტინატურობის გარეშე შეუძლებელია. კერძოდ, რაც უფრო მეტი დაჟინებითა და შეუვალობით მკვიდრდება ერთიდაიგივე მუსიკალური მოდელი, მით უკეთ, ადეკვატურად შეესიტყვება ეს მატერიალურ ხორციელი საწყისის მარადიულ ყოფიერებას.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მუსიკაში განმეორების ფაქტორს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება, რაც მის გამომხატველ უამრავ ფორმაშია განსხეულებული. „უძველესი წარმოშობის ოსტინატოს პრინციპი, პროფესიული მუსიკალური ხელოვნების განვითარების ეტაპებზე სხვადასხვა მოდიფიკაციათა სახით ვლინდება, არც ერთ მუსიკალურ ეპოქას არ აუვლია მისთვის გვერდი“. (ნადარეიშვილი 1997: 30) ხოლო მუსიკალურ ტერმინად „ostinato“ 1700 წლიდან დამკვიდრდა.

თავად განვითარებაზე ცალკე უნდა ითქვას, აქ განვითარება, ტრადიციული გაგებით, ერთი შეხედვით, არც არის. მუსიკალური ნაგებობა ყალიბდება, დროში განფენილ მასშტაბებსაც იძენს, მაგრამ განვითარებისას, ანუ თავდაპირველად მოცემული, ექსპონირებული სახის სახეცვლას, მოდიფიკაციას, დამუშავებას, ზრდას, გართულებას ადგილი არ აქვს! არ აქვს იმიტომ, რომ მუსიკალური სხეული არ იყოფა ნაწილებად, „სუბიექტებად“, ინდივიდუალური შინაარსის მქონე ერთეულებად. იზოლირებული, ცალ-ცალკე დეტერმინირებული საწყისების ურთიერთობას არ აქვს ადგილი, რადგან არც განსხვავებული ნაწილებია მოცემული და არც მათი ურთიერთ- მიმართება ურთიერთმსგავსება თუ ურთიერთდაპირისპირება, (მსგავსება და კონტრასტი). შესაბამისად, თითქოს არც განვითარებისათვის რჩება ასპარეზი ანუ არ ჩნდება განვითარების მხატვრულ -ესთეტიკური დაკვეთა.

მუსიკის ესთეტიკური შინაარსისა და ფორმის განმსაზღვრელი, მხატვრული თვისებების შემქმნელი არის კოლექტივი, რადგან მითოსი კოლექტიური ცნობიერების პროდუქტია და არა ინდივიდუალურის, მასში წამყვანია კოლექტიური და არა ინდივიდუალურ-პიროვნული საწყისი, ამიტომ მუსიკა არა უბრალოდ მუსიკალური ნაწარმოები, ის თავად ცხოვრებაა: „აქ მუსიკალური „მე“ და „არა-მე“ ჯერ საერთოდ არ არის გამოცალკევებული. მუსიკის „შემქმნელი“, ანუ „მუსიკალური დემიურგი“, მის მიერ „შექმნილი“ და მთელი გარე სამყარო-ერთიანი მატერიალურ-ხორციელი მეტაფიზიკური მთელია“. (ბაღაშვილი 2005: 75)

მეორე მხრივ, რადგან მუსიკა ჟღერს იგი დროში ხორციელდება, ამ აზრით იგი „ვითარდება“ კიდევ, რადგან მუსიკის სპეციფიკიდან გამომდინარე, სტატიკურად მყისიერად მოცემული მუსიკა წარმოუდგენელია. ეს, ასე ვთქვათ, „პროცესუალურად“ ვერ მოხერხდება, რადგან ეწინააღმდეგება თავად მუსიკის, როგორც ხელოვნების სახეობის, შინაგან ბუნებას. მაშ, რასთან გვაქვს საქმე?

საქმე ის არის, რომ აქ თავად „განვითარება“ სპეციფიკური. ისიც თავისი არსით, ქმნადი, უსრული და მოუმზადებელია, ანუ ერთიან მხატვრულ-ესთეტიკურ მსოფლმხედველობით სისტემაშია მოქცეული. განვითარების ამ სპეციფიკურ მოდელს არაფერი აქვს საერთო ახალი დროის მუსიკის (განსაკუთრებით პროფესიულის) განვითარების მოდელებთან. აქ ის მუსიკალური სურათ-ხატის ციკლური კვდომა- აღდგენის თითოეული რგოლის შიგნით ხორციელდება, კვდება და იქვე იზადება, მაგრამ ეს დაზადება უკვე მომდევნო რგოლის დასაბამია, მისი დასაწყისია და ასე უსასრულოდ.

მაგრამ როგორ, რა ხერხით უნდა გადმოიცეს თავად „უსასრულობა“ ისე, რომ განვითარება ერთეულთა სხვადასხვაობაზე, მათ თანმიმდევრულ, უეცარ თუ თანდათანობით სახეცვლაზე არ იყოს დამოკიდებული? აი, სწორედ აქ თამაშობს გადამწყვეტ როლს ოსტინატურობა! ერთის უსასრულო, ოსტინატური გამეორება ბადებს სწორედ „უსასრულობის“ განცდას, ამკვიდრებს სამყაროს კვდომა-განახლების უალტერნატივობის, შეუქცევადობის განწყობას. განვითარების სპეციფიკურობის, ციკლურობისა და ოსტინატურობის უმძლავრესი მათემატიკური ძალის მეოხებით მუსიკალური ქსოვილი თავისთავში დასრულებულიცაა (ვინაიდან რეალურად,

ემპირიულად იგი ოდესმე უნდა დასრულდეს) და ესთეტიკურად უსრულიც. უსრულია და თავისი არსით უსასრულოც.

ციკლური ყოფიერების უსასრულობის ოსტინატურ მოცემულობაში ქრება დრო. თითქოს ყველაფერი სწორედ დროის გასაქრობად, მის მოსასპობად კეთდება, დრო – კაცობრიობის დასაბამიერი საზრუნავი თავადვე კვდება ადამიანის ხელით, უფრო სწორად, მისი ესთეტიკურ–ფილოსოფიური ცნობიერების მეშვეობით. აქ ადამიანი დროზე იმარჯვებს. მართალია ილუზორულად, ფარდობითად, დროებით (სანამ იგი ამ ესთეტიკურ - ფილოსოფიური საქმიანობიდან ყოველდღიურ ყოფას არ მიუბრუნდება), მაგრამ მაინც იმარჯვებს. თანაც დროს მისივე იარაღით – უსასრულობით, მარადიული სვლით, სრბოლით, ჟამთა ცვალებადობით ამარცხებს.

სამყაროს კვდომასთან ერთად დროც კვდება, მართალია, შემდეგ კვლავ ცოცხლდება, მაგრამ „დასასრულის“ მსგავსად იმდენჯერ კვდება და ცოცხლდება, რომ ამ უსასრულობას დრო ვეღარ უძლებს, უკან იხევს და ზედროულ, „მითოლოგიზებულ დროდ“ ყალიბდება ანუ, დრო კარგავს კონკრეტულ ემოციურ მნიშვნელობას და შემოდის აბსტრაქტული დრო.

მაშასადამე, მითოსური დროის განმეორებადი და ციკლური ბუნებიდან გამომდინარე, ყოველივე ციკლური განმეორებადობის, დროის შეუქცევადობის მითოსურ რწმენაზე დაფუძნებული, შესაბამისად, სამყაროში ახალი არაფერი ხდება, არამედ მეორდება ის, რაც ოდითგანვე იყო და იქნება, მეორდება მოვლენათა ციკლი. აქ დასასრული და დასაწყისი მსგავსია, რადგან მასში არ არის დროითი მონაცვლეობა ესაა უსასრულობის სახეობა. მუსიკაც მითოსის მსგავსად გამოხატავს ამ უსასრულობას. შეიძლება ითქვას, რომ მხოლოდ მუსიკის მოსმენისას ვუახლოვდებით ჩვენ რაღაც უკვდავების მსგავსს, რადგან მუსიკის მოსმენა მისი შინაგანი ორგანიზაციის წყალობით აჩერებს დროის დინებას. მუსიკა მითოსის მსგავსად ხსნის ისტორიული, წარსული დროისა და პერმანენტული სტრუქტურის ანტინომიას, აქ სრული სისავსით იჩენს თავს დროსთან მიმართებაში მუსიკისა და მითოსის ის შინაგანი, სიღრმისეული მსგავსება და სიახლოვე, რასაც კლოდ ლევისტროსი შემდეგნაირად ხსნის: „მუსიკასა და მითოსს დრო თითქოს იმისთვის

ესაჭიროებათ, რომ ის უარყოფ. არსებითად მუსიკა და მითოსი დროის გასანადგურებელი ინსტრუმენტებია“. (ოსმონდ-სმიტი 1981: 122, 123)

ამრიგად, მითოსი, ისევე როგორც მუსიკა, დროის უგულვებელყოფის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგრამ მითოსი ზეისტორიული და ანტიისტორიულია და არა ზედროული. იგი დროის, როგორც მარადიულობის, თავისებური გაგებაა და არა მისი უარყოფა. მითოსი დროის განზომილებებს არ იცნობს. მისთვის წარსული, აწმყო და მყოფადი ერთდროულად მოიაზრება.

დროის მითოსური გაგება მჭიდროდაა დაკავშირებული მითოსურ ცნობიერებაში, სიცოცხლისა და სიკვდილის სპეციფიკურ ასახვასთან. კერძოდ, ცნობიერების ამ ფორმისათვის მკვდარი და ცოცხალი ეს ცნებები სრულიად ერთმნიშვნელოვანია. ამას მიუყვართ სამყაროს მარადიულობის იდეამდე. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მითოსური გაგებისთვის არაფერი არ იკარგება უკვალოდ, სიკვდილი არ გაიაზრება, როგორც რაღაც სასრული რამ, დასრულებული აქტი სიკვდილი იგივე სიცოცხლეა მაგრამ სხვა სახის. კერძოდ, სიკვდილი მარადიული დაბრუნებაა საწყის მდგომარეობაში. „ბევრ ხალხში ამის დასტურია, დაკრძალვის ცერემონიალი, ვთქვათ, მაიას ტომში გარდაცვლილის სხეულს აძლევდნენ ბავშვის პოზას, რომელიც ჯერ კიდევ ქვეყნად არ მოვლენილა, იეროგლიფური ნიშანი გარდაცვლილისა გამოხატავდა ემბრიონის პოზაში შესუდრულ ცხედარს“. (ზაქარიამე 1999: 17)

ამრიგად, მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკას, როგორც მითოსური ცნობიერების სინკრეტული სისტემის ნაწილს არ აქვს ავტონომია, ეს ხელს არ უშლის მუსიკის ორიგინალური იერ-სახის ჩამოყალიბებას, უფრო მეტიც, როგორც კვლევის პროცესში დადგინდა, სწორედ მუსიკისა და მითოსის ასეთი სიახლოვე, საერთო ნიშან-თვისებები განაპირობებს მუსიკის ჩამოყალიბებას და ამავე დროს განსაზღვრავს მის ფუნქციას იყოს დახმარების ძლიერი საშუალება ადამიანისათვის იმ ეტაპზე, როდესაც ადამიანი უმწეოა ბუნების საშინელი და მისთვის გაუგებარი ძალების წინაშე და აღიქვამს მას, როგორც ქაოსურს, უწესრიგოს, კატასტროფულს. ამრიგად, ადამიანი მუსიკას, როგორც მაგიურ მოვლენას იყენებს გარემოზე სასურველი ზემოქმედების მიზნით. ამიტომ არის ამდროინდელი მუსიკა, არა მუსიკალური

ნაწარმოები, არამედ თავად ცხოვრება, რეალობა და გამოხატავს ცხოვრებაში ამ ცხოვრებისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანს - სიცოცხლეს! მუსიკა, როგორც ინტონირებადი აზრი ასახავს ბუნების მოვლენების უცვლელიობას და განმეორებადობას ანუ მუსიკალური ინტონაცია ბუნების მსგავსად კვდება და ცოცხლდება, მუსიკის მიერ ბუნების კვდომა-გაცოცხლების უკიდევანობის გამოხატვა და დაჟინებით განხორციელება მის მონუმენტურ ხასიათს განაპირობებს, რაც საბოლოოდ, „მაგიური“ სიმღერების ესთეტიკურ მახასიათებლად და შეიძლება ითქვას მათ ესთეტიკურ ღირსებად ყალიბდება, ხოლო მხატვრული ხერხი, რომელიც განაპირობებს მუსიკის მონუმენტურ ხასიათს არის ოსტინატურობა, იგი, ციკლურობის მსგავსად, არა მხოლოდ ფორმადქმნადი საშუალება, არამედ მუსიკალური აზრის განვითარების ხერხემალია.

„გვიანდელ ეტაპზე, როცა ადამიანი აღარ არის გამუდმებულად დაზაფრული ბუნების გაუგებარი მოვლენებით, იწყება მათზე უფრო მკაფიო დაკვირვება, მათი სტრუქტურის შემჩნევა, ფორმის აღქმა, კანონზომიერების გაგება. ესთეტიკური მიმართულება სწორედ „სტრუქტურაზე“, „ფორმაზე“, „კანონზომიერებაზე“ ცნობიერების ორიენტაციას მიეცა, ანუ იმის შეფასებას, თუ როგორ არის ფორმის მეშვეობით მოცემული შინაარსი ორგანიზებული, აგებული, გამოხატული და განხორციელებული. ესთეტიკური ცნობიერება ისტორიულად გამონაწევრდა, როგორც ადამიანსა და მის ბუნებრივ, სოციალურ გარემოს შორის ურთიერთობა, ჰარმონიზაციის სპეციფიკური უნარი“. (ლოსევი 1975:33) ე. ი. მთავრდება ადამიანის ფუნდამენტურ-არაცნობიერი ყოფიერების ის ეტაპი, როცა ცნობიერება ჯერ კიდევ არ არის გამოცალკევებული ცხოვრებისეული წიაღიდან და იწყება ცნობიერების სინკრეტული, მითოსური ტიპის დიფერენცირება: მეცნიერულ, მხატვრულ, რელიგიურ, პოლიტიკურ-სამართლებრივ ცნობიერებად. შესაბამისად, მითოსური მსოფლხედვის ნაცნობ (ფამილიარულ), დასრულებულ, ციკლურ სამყაროს ცვლის გამოუკვლეველი და საკვირველი უნივერსუმი, რომელიც ფილოსოფიური, მეცნიერული ტექსტებით აღიწერება და სულ სხვა არა მითიური განწყობის საფუძველზე იქმნება.

მითოსურიდან ცნებით აზროვნებაზე გადასვლის შედეგად, მითი იღებს თხრობითის ხასიათს, რიტმი -მუსიკალური ელემენტისას, საგანი მორთულობისას, საწესჩვეულებო რიტუალი-სანახაობისას რის საფუძველზე წარმოიშობა ფოლკლორული ენა. ეს ხდება ენობრივი აზროვნების იმ სტადიაზე, როდესაც მითოსური ცნობიერება გადადის ფოლკლორში მხოლოდ სტრუქტურის ფუნქციით, როცა უკვე არც შინაარსი, არც საზრისთა (მნიშვნელობათა) სისტემა აღარ შეესაბამება მითოსურ ცნობიერებას. რადგან მითოსურის მთავარი პრინციპი მაგიის, რიტუალისა და მითის საკრალურობაშია, როგორც კი ჩნდება სკეფსისი ითიშება მითი და რიტუალი, იკარგება მითის სიტყვების შემკვრელი მაგიური ძალა და საკრალური ფორმულები ძნელად ამოსაცნობ სიმბოლოებად გადაიქცევიან. მითოსური სახის გამდიდრება აქ სრულიად ახალი პოლისემანტიკით ხდება. ყველა უძველესი ენობრივი ელემენტი ახალ ფუნქციურ საზრისს იძენს, ამითოლოგიურ-მხატვრულს. იგი სამყაროს ახლებური გაფართოებული ხედვითაა შექმნილი. ასე წარმოიშვა ის სირთულეები, რაც ანტიკური მითოსის მკვლევართ ელობებათ. თუმცა ამ ე.წ. „მეორეული მითების“ კვლევასაც, ალბათ, მოეძებნება თავისი უნივერსალური გასაღები. ისევე როგორც მუსიკის კვლევას, რომელიც საუკუნეების მანძილზე არ კარგავს მაგიურ ხიბლს, მიუხედავად იმისა, რომ ადამიანთა მოდგმამ უძველესი მეცნიერების, მაგიის დიდი ნაწილი თითქოს დაკარგა, მისგან თუ რამე დარჩა, მხოლოდ მუსიკაა, რომლის მაგიურ ძალას მითოსური აზროვნების პერიოდში იყენებდნენ ბუნების ძალებზე სასურველი ზემოქმედების მიზნით. ხოლო ანტიკურ ეპოქაში მუსიკის „მაგიური ძალა“ შეიძლება ითქვას, რომ აღქმულია როგორც ადამიანის სულზე განსაკუთრებული ზემოქმედების უნარი, რაც არა ერთი ფილოსოფოსის დაკვირვების და შესწავლის საგანი ხდება, კერძოდ, როგორც ცნობილია, მუსიკაზე სწორედ ანტიკური ფილოსოფიის დაკვირვება უყრის საფუძველს მუსიკალურ-თეორიულ და მუსიკალურ-ფილოსოფიურ სისტემებს, რომელიც აერთიანებს უძველესი მსოფლიოს მუსიკალური აზროვნების ყოველგვარ მიღწევას.

1.2 პითაგორას მოძღვრება „მუსიკალური ჰარმონიის“ შესახებ

აღსანიშნავია რომ პირველად მუსიკალურ ხელოვნებაზე შედარებით თანმიმდევრული შეხედულებები პითაგორელებთან გვხვდება. ამ მხრივ საინტერესოა პითაგორას კოსმოლოგიური თეორია, რომელიც თავის თავში შეიცავს გარკვეულ სისტემას ხელოვნების, კერძოდ მუსიკის შესახებ.

უპირველეს ყოვლისა უნდა აღვნიშნოთ, რომ პითაგორელების კოსმოლოგიური თეორია ესთეტიკური ხასიათის მატარებელია, რადგან თვით სიტყვა კოსმოსი (მოწესრიგებული მთელი), რომელიც პითაგორამ უწოდა სამყაროს, აერთიანებს წესრიგის, სისრულისა და მშვენიერების ცნებებს. უფრო მეტიც, პითაგორელები ესთეტიკურის ობიექტურ საფუძველს ეძებენ, ეს საფუძველი მათი აზრით რაოდენობრივი განზომილებებით მიიღწევა. ეს რაოდენობრივი განზომილებები არ წარმოადგენს მხოლოდ ესთეტიკურის საფუძველს.

როგორც ცნობილია, პითაგორასთვის მატერიალური სინამდვილე დაწყებული კოსმოსით და დამთავრებული საგნებით, თვით ადამიანთა სულიერი ურთიერთობებიც რიცხვით ურთიერთობებს ემყარება. პითაგორელთა აზრით, სწორედ რიცხვსა და ჰარმონიას შეაქვს სიცხადე, აზრი და გარკვეულობა ყოველივე იმაში, რაც ბუნდოვანი, უაზრო და გაურკვეველია: „რიცხვის ბუნება და ძალმოსილება მოქმედებს არა მარტო სულიერ და ღვთაებრივ საგნებში, არამედ ყველგან, კაცთა ყველა სიტყვასა და საქმეში, ყველა ხელოვნებასა და მუსიკაში (ფილოლაოსი ძვ. წ.V-IV სს.) (გრეჰემი 2010: 486) ხოლო როცა ეს ურთიერთობები მოწესრიგებულია საქმე გვაქვს მშვენიერებასთან.

ე. ი. გრძნობადად აღქმადი ბუნების სამყარო პითაგორელებთან მათემატიკურ სამყაროდ იქცა. პითაგორელების ცდას, რიცხობრივი შეფარდებებით აეხსნათ ყოველი მოვლენა და თვისება, ყველაზე კარგად მუსიკა¹ ეგუება.

¹ პითაგორა „მსოფლიო ჰარმონიაში“ მუსიკას განმარტავს როგორც ბგერათა რიცხობრივ შეთანაბრებას. ამ დებულებას ეყრდნობა VII საუკუნის მეცნიერი ალკუინი, რომელმაც მუსიკას უწოდა „მეცნიერება რიცხვებზე“. აღორძინების ხანის თეორეტიკოსის ჯოზეფო ცარლინოს (XVI ს.) აზრით კი, მუსიკის საგანია „ჟღერადი რიცხვი“. ეს აზრი განავითარა გერმანელმა ფილოსოფოსმა ვილჰელმ ლაიბნიცმა (1646-1716), რომლის შეხედულებით „მუსიკა - სულის ვარჯიშია ... იგი რიცხვთა შეთანაბრებაა და ჩვენს მიერ მათი შეუმჩნეველი თვლა“.

პითაგორა მუსიკას განიხილავს არა როგორც ადამიანის სულიერი შემოქმედების პროდუქტს, არამედ კოსმიურ მოვლენას, რომლის საფუძველში დევს რიცხვი, უფრო სწორად რიცხვთა თანაფარდობები, კერძოდ, მუსიკალური სკალის ის ინტერვალები, რომელნიც დღესაც სრულყოფილ კონსონანსებად ითვლება, შეიძლება არითმეტიკულად გამოისახოს როგორც თანაფარდობები 1, 2, 3, 4, რიცხვებს შორის. მაგალითად, ოქტავას ქმნის შეფარდება 1:2, კვინტას 3:2, კვარტას 4:3. პითაგორას მიხედვით, თუ კაცმა ყოველივე ეს წინასწარ არ იცის, შეუძლებელია ასეთი რამ მას ქნარზე დაკვრისას ან ნოტების გარჩევისას შემთხვევით მოუვიდეს თავში.

ამრიგად, პითაგორამ აღმოაჩინა თვით ბგერის ბუნებაში დამალული წესრიგი რიცხობრივი ორგანიზაციის სახით, ამით მათ პირველად განახორციელეს სილამაზესთან მათემატიკური მიდგომის იდეა. პითაგორელები შეეცადნენ ტონთა ურთიერთდამოკიდებულების მათემატიკური გამოხატულება მოეცათ: ოქტავის დამოკიდებულება ძირითად ტონთან უტოლდება 1:2, კვინტასი -3:2, კვარტასი -4:3 და ა. შ. პითაგორას მიხედვით რიცხვთა ეს თანაფარდობები არის რიცხვთა ის ჰარმონია, რომელიც ქმნის მუსიკალურ ჰარმონიას.

აღსანიშნავია რომ პითაგორას მიხედვით სამყარო, კოსმოსი, ექვემდებარება ჰარმონიის იმავე კანონებს, რაც მუსიკის სფეროში დადგინდა. კერძოდ, პითაგორამ გამოჰყო რიცხვები 1-დან 10-მდე, რომელთაგან თითოეული სამყაროს რაღაც გამოვლინებას, თავისებურებას გადმოსცემდა. პითაგორელების „ტეტრაქტიდის“ პრინციპის თანახმად, უმთავრესი პირველი ოთხი რიცხვია, ამ რიცხვების ($1+2+3+4=10$) შეკრებით მიიღება 10, ამიტომ რიცხვი 10 მათემატიკისა და მისტიციზმის უჩვეულო პითაგორული კომბინაციის წყალობით სრულყოფილ რიცხვად გამოცხადდა, რომლის ყოველი შემადგენელი წევრი, გარდა 1-ისა, რომელიც მთელ უნივერსუმს გამოხატავს, გაიგივებულია რომელიმე კოსმიურ სფეროსთან ან სხეულთან ხოლო სფეროთა ჰარმონიას განაპირობებს ის, რომ სფეროთა შორის ინტერვალები ისეთივე თანაფარდობაში არიან, როგორც ოქტავის ტონთა ინტერვალები ანუ ციურ სხეულთა სიმეტრიულ განლაგებას შეესაბამება მუსიკალური ინტერვალები (ტერცია, კვარტა, კვინტა, სექსტა და ა.შ.), ამით

პითაგორამ დაადგინა, რომ კოსმოსიც იმავე ჰარმონიის კანონებს ექვემდებარება რაც მუსიკალურ ჰარმონიას განაპირობებს.

პითაგორა ასევე აყალიბებს თეორიას მუსიკალურ ბგერათა წარმოშობის შესახებ, კერძოდ, პითაგორელების „სფეროთა ჰარმონიის“ მოძღვრების თანახმად, პლანეტებს გარს არტყია ჰაერი, ისინი დამაგრებული არიან გამჭვირვალე სფეროებზე. პლანეტები მოძრაობენ, გამოსცემენ ბგერებს და კოსმოსში წარმოქმნიან კოსმიურ მუსიკას ანუ „სფეროთა ჰარმონიას“. ბგერათა სიმაღლე განპირობებულია არა მხოლოდ სხეულთა დაშორების სიმეტრიით, რასაც შეესაბამება მუსიკალური ინტერვალები (ტერცია, კვარტა, კვინტა, სექსტა და ა.შ.), არამედ მისი სისწრაფის ხარისხითაც, რომლითაც ციური სხეული მოძრაობს კოსმიურ სივრცეში, პითაგორას მიხედვით ამ ციურ სხეულთაგან გამუდმებით ჟღერს მუსიკა, რომელიც ჩვეულებრივ სმენას არ შეუძლია აღიქვას.

პითაგორას მიერ ბგერათა წარმოშობის შესახებ ჩამოყალიბებულ ამ მოძღვრებას განიხილავს არისტოტელე ნაშრომში „მეტაფიზიკა“ და აღნიშნავს, რომ მნათობთა წრიული მოძრაობისაგან წარმოიშობა ჰარმონიული ბგერა. აქვე ასაბუთებს, რომ შეუძლებელია მოძრაობის სისწრაფემ თავის ძალით არ წარმოშვას რომელიღაც ბგერა, მაგალითად, თუ უდიდესი სისწრაფით მიექანება მზე, მთვარე და კიდევ მრავალი სხვა მნათობი ის თავისთავად წარმოშობს ბგერას. რაც შეეხება იმას, რომ ჩვენ არ გვესმის ეს ბგერა, ამის მიზეზად ასახელებს ბგერის დაბადებისთანავე არსებობას, ისე რომ იგი სრულიადაც არ განსხვავდება სიჩუმისგან. „ვინაიდან ბგერისა და სიჩუმის განსხვავება მისი აზრით შედარებითია“. (ასმუსი 1938: 11, 12)

მაშასადამე, ბგერას აქვს მარადიული არსებობა, რადგან რიცხვთა ჰარმონია, რომელიც ქმნის მუსიკალურ ჰარმონიას, არის მარადიული და უკვდავი.

პითაგორას მიხედვით ამ მარადიული და უკვდავი მუსიკით არის გამსჭვალული ყოველივე ზეციური სფეროებით დაწყებული, ადამიანის ჩათვლით, უფრო მეტიც სამყაროსაც და ადამიანსაც მართავს კოსმიური მუსიკა, რაც უზრუნველყოფს ადამიანსა და სამყაროს ჰარმონიულ ერთიანობას.

პითაგორელთა ეს ფანტასტიკური წარმოდგენები მოწმობს იმას, რომ მათ ჰქონდათ უშუალო და სიცოცხლით სავსე თვალსაზრისი, რომლის თანახმადაც

სამყარო ჰარმონიულად მქლერი ორკესტრია და ამ კოსმიურ ჰარმონიას უზრუნველყოფს მუსიკა, რომელსაც პითაგორა განიხილავს, არა უბრალოდ კოსმიურ მოვლენას, არამედ მასთან გვხვდება აზრი კოსმიური იერარქიის შესახებ. პითაგორა კოსმიურ იერარქიაში განასხვავებს სამყაროს მუსიკას Musica mundana-ს (სამყაროს მუსიკა), რომელსაც მოსდევს Musica humana ანუ (კაცობრიობის მუსიკა) და ბოლოს, Musica instrumentalis (ინსტრუმენტული მუსიკა) საინტერესოა რა უდევს საფუძვლად პითაგორას აღნიშნულ იერარქიას.

პითაგორას თანახმად, Musica humana ანუ კაცობრიობის მუსიკა, როგორც ადამიანური არსებობისათვის დამახასიათებელია ჰარმონია, რომელიც კოსმიურ იერარქიაში Musica mundana-ს (სამყაროს მუსიკა) მოსდევს, ასახავს ურთიერთსაპირისპირო სასიცოცხლო ძალთა წონასწორობას, ხოლო მიწიერი, მუსიკალური ინსტრუმენტები ციურის ამსახველად არის მიჩნეული, მათზე დაკვრა და მუსიკის მოსმენა კი კოსმოსის, სამყაროს ჰარმონიასთან ზიარებას და დარღვეული ჰარმონიის აღდგენის გარკვეულ გარანტიას წარმოადგენს. ხელოვნების ინსტრუმენტთა ზეციურის, ღვთაებრივის ასახვად მიჩნევა არა მარტო ცხადს ხდის ხელოვნებისა და ხელოვანის კავშირს ზეციერთან, ამავე დროს ეს ასახვა საფუძველია მიმეზისის ანუ ბაძვის თეორიის წარმოშობის, რომლის შესახებაც აზრი პითაგორასთან გვხვდება და შემდეგ პლატონთან.

რაც შეეხება კაცობრიობის მუსიკას, პითაგორა ადამიანებს საკუთარ თავში ზეციურ სფეროთა ჰარმონიის აღქმის განვითარებას ასწავლის, რაშიც განსაკუთრებულ როლს ასრულებს მუსიკალური ჰარმონია.

ცნობილია რომ პითაგორას მიხედვით, როგორც უნივერსუმი, კოსმოსია მოწესრიგებული მთელი, ასევეა ყოველი ადამიანიც მინიატურული კოსმოსი. პითაგორა ადამიანებს განიხილავს, როგორც ორგანიზმებს, რომლებშიც მაკროკოსმოსის სტრუქტურული პრინციპებია გამეორებული. ამიტომ კოსმოსის სტრუქტურული პრინციპების შესწავლით ადამიანები საკუთარ თავშიც კოსმოსის, წესრიგის მატარებელი ხდება. ხოლო სამყაროსა და მასში შემავალი ყველა ქმნილების კეთილდღეობა დამოკიდებულია მისი შემადგენელი ელემენტების სწორ შერევაზე. ამისათვის პითაგორელებმა წესრიგის, პროპორციის, ზომის ცნებებს

დაუმატეს კიდევ საზღვრის ცნება. რაც გულისხმობს „საზღვრის (peras) დადებას განუსაზღვრელზე (apeiron), რათა მიღებულ იქნას განსაზღვრული (peresamenon). ეს გახლავთ სამყაროსა და მასში შემავალი ყველა საგნის შემადგენელ ელემენტთა ჰარმონიის, წესრიგის წარმოქმნის ზოგადი პითაგორული ფორმულა, რომელსაც შეესაბამება მორალური და ესთეტიკური ხასიათის შედეგი, რადგან საზღვარი კარგია, განუსაზღვრელი კი ცუდი, ასე რომ საზღვრის დადება და სამყაროს, როგორც მთელის Kosmos-ად ჩამოყალიბება (მათ სწამდათ, რომ სამყაროში კოსმოსი (kosmos) აღმოაჩინეს) მის სიკეთესა და მშვენიერებას მოწმობს და ადამიანებისათვის მისაბამი მაგალითია“. (გათრი 1983: 56)

ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მუსიკას, რადგან პითაგორას აღმოჩენის წყალობით მუსიკა მისი მიმდევრებისათვის ამ პრინციპის განხორციელების საუკეთესო ნიმუშად იქცა, კერძოდ, ბგერათა სამყაროში საზღვრის შემოტანა დისჰარმონიას ჰარმონიად, მშვენიერებად აქცევს. თუ როგორ უყურებენ პითაგორელები მუსიკას ამის შესახებ მიუთითებს ნაწყვეტი ჩვენი წელთაღრიცხვის მეორე საუკუნის ცნობილი ნეოპითაგორელი ნიკომაქეს წიგნიდან - „არითმეტიკის შესავალი“: „პითაგორელები, რომელთა აზრს იზიარებს ხშირად პლატონი,² ამბობენ, რომ მუსიკა არის წინააღმდეგობათა ჰარმონიული შეერთება, ბევრის დაყვანა ერთიანობამდე და სხვადასხვანაირი ხმების შეთანხმება“. (ასმუსი 1938: 6) ეს აზრი პითაგორელების ფილოსოფიურ სისტემაში იმდენად გავრცელებულია, რომ თითქმის ყველა პითაგორელს ერთნაირი აზრი აქვს მუსიკის მიმართ. რასაც მოწმობს ის ფაქტი, რომ ჩვენი წელთაღრიცხვით მეორე საუკუნის პირველი ნახევრის გამოჩენილი მოაზროვნე -მათემატიკოსი და ასტრონომი პტოლამაიოსი პითაგორელთა კავშირის ერთ-ერთ ყველაზე მკაფიო წარმომადგენელს ტერენტიელ არქიტეს მიაწერს ანალოგიურ შეხედულებას.

² როგორც ცნობილია, იდეათა თეორიის ნაკლოვანებამ პლატონი რიცხვთა თეორიამდე მიიყვანა; მან იდეების როლის შესრულება რიცხვებს დაავალა. როგორც არისტოტელე გადმოგვცემს, პლატონი ერთმანეთისაგან განასხვავებდა „მათემატიკურ“ (თვლად) და „იდეალურ“ (არათვლად) რიცხვებს. „ტიმაიოსში“ პლატონი აღნიშნავს, რომ კოსმოსი აგებულია იდეებისა და რიცხვების მიხედვით.

პლატონის რიცხვთა თეორიაზე გარკვეული წარმოდგენების შესაქმნელად უნდა დავემყაროთ არისტოტელეს „მეტაფიზიკას“ უმთავრესად მე-13 და მე-14 წიგნებში გამოთქმულ დებულებებს.

„ტერენტელი არქიტე კი, –წერს პტოლამაიოსი, –რომელიც ყველა პითაგორელს შორის ყველაზე მეტს მუშაობს მუსიკის დარგში“, ამტკიცებს, რომ „კეთილხმოვნობის ბუნებას ახასიათებს ინტერვალების თანაზომიერება“. (ასმუსი 1938: 6) მაგრამ ეტყობა, ეს აზრი სრულიადაც არ იყო დამახასიათებელი მარტოოდენ არქიტესი, ვინაიდან ჩვენი წელთაღრიცხვით მესამე საუკუნის ცნობილი ნეოპლატონიკოსი პორფირი ტირელი აღნიშნავს შემდეგს: „არქიტეს მიმდევრები ამბობდნენ, რომ სმენის მიერ აღქმა ცალკეული ბგერისა ხდება ჰარმონიული მონაცემების საფუძველზე“. (ასმუსი 1938: 8)

მუსიკა დაპირისპირებულთა ჰარმონიული შეერთების ნიმუშია. თვით სიტყვა ჰარმონია თავდაპირველად მუსიკაში გვხვდება, შემდეგ კი ბუნების მთელ სფეროზე გავრცელდა. ბერძნული სიტყვა „ჰარმონია“ ნიშნავს „თანაბგერადობას“, შეთანხმებულობას“. იგულისხმება მაღალი და დაბალი ხმების შეხამება, მათ შორის თანაზომიერების დაცვა. ე. ი. ჰარმონია გვხვდება იქ, სადაც უთანასწორობაა, მრავალფეროვნების ერთიანობაა. თანასწორი და არაწინააღმდეგობრივი ჰარმონიას არ საჭიროებს. იქ კი, სადაც დაპირისპირებულები „თანაზომიერი ნარევის“ სახით არიან, არის სილამაზე და სიკეთე. ამრიგად, მათ პირველად დიალექტიკურად გაიაზრეს ჰარმონია და სილამაზე, განიხილავდნენ რა მათ როგორც საპირისპირო მხარეების ერთიანობას.

აღსანიშნავია რომ პითაგორელებთან მუსიკალურ ჰარმონიას არა მხოლოდ თავისთავადი ესთეტიკური სილამაზე და მშვენიერება აქვს, არამედ იყენებენ გარკვეული მიზნების მისაღწევად. საინტერესოა რა დანიშნულება ჰქონდა პითაგორელებისათვის მუსიკას. იამბლიხი თავის შრომაში „პითაგორული ცხოვრების შესახებ“ გვიამბობს, რომ პითაგორამ შემოიღო, მუსიკალური აღზრდა, როგორც პრინციპი. „პითაგორამ დააწესა აღზრდა მუსიკის საშუალებით, საიდანაც ხდება ადამიანური ზნე-ჩვეულებების (ხასიათის), ვნებების მკურნალობა და სულიერ უნართა ჰარმონიის აღდგენა.“ (იამბლიხი 1993: 128-129)

მაშასადამე, პითაგორას აზრით, მუსიკა, არა მხოლოდ კარგ განწყობას უქმნის ადამიანს, არამედ, განკურნების საშუალებასაც წარმოადგენს. კერძოდ, პითაგორა ერთმანეთში ურევდა დიატონურ, ქრომატულ და ენჰარმონიულ მელოდიებს და

მათი შეთანხმებით სულიერ ვნებასაც კი (შიში, განაზება, ღელვა, ეჭვი და ა. შ.) კურნავდა. ასევე ღირაზე დაკვრითა და სიმღერებით კურნავდა ადამიანებს ფიზიკური და სულიერი დაავადებებისაგან. პითაგორას მიხედვით, მუსიკა, ჯანმრთელობის თვალსაზრისით, მრავალ რამეს უწყობს ხელს, მაგალითად, არიან მელოდიები სულის ვნებათა, ასევე წუხილისა და შინაგანი წყლულების წინააღმდეგ, რომელთაც იგი სასარგებლოდ თვლის. სხვები კარგი საშუალებებია რისხვის, ყოველგვარი სულიერი ცვლილების საწინააღმდეგოდ.

ამრიგად, პითაგორა და პითაგორელები, რომლებიც ცნობილი იყვნენ როგორც მკურნალნი იყენებდნენ მუსიკას სამედიცინო მნიშვნელობით. მუსიკა განწმენდა სულს, ეს იყო სულის მედიცინა, რომელსაც შეუძლია დაამშვიდოს, განწმინდოს და განკურნოს არა მხოლოდ სული, არამედ სხეულიც, რადგან პითაგორელებს მუსიკა აინტერესებდათ და განხილული ჰქონდათ იმ ასპექტში, რომ ისინი ქადაგებდნენ ასკეტიზმს ამ სიტყვის ანტიკური გაგებით, რაც ჯანსაღ სხეულში ჯანსაღ სულს გულისხმობს. ამის მიღწევას კი, მათი აზრით, სჭირდება მუდმივი მუსიკალური ზემოქმედება (მედიცინასთან ერთად). პითაგორელებისათვის ჰარმონია, როგორც სულისთვის, ასევე სხეულისთვის არის სიჯანსაღე, სწეულება კი დისჰარმონიაა, კეთილხმოვანების (კონსონანტურობის) დაკარგვა. პითაგორას სწავლებაში სწორედ აქედან მომდინარეობს ადამიანის სიცოცხლისათვის მუსიკის უპრეცედენტო მნიშვნელობა. თვით ტერმინი კათარზისი, რომელიც მედიცინიდანაა ნასესხები, პირველად პითაგორასთან გვხვდება, კერძოდ, კათარზისი პითაგორასთან სულის მედიცინაა, რომელიც ღირებულებითი ორიენტაციის შეცვლას ემყარება, იგი უმნიშვნელოვანესი ინსტრუმენტია, რომლის ფუნქცია მდგომარეობს ეთიკური მოდელის სიყვარულის აღდგენაში, რაც ესთეტიკური და თერაპიული ეფექტის განმაპირობებელია. პითაგორას ეს მოძღვრება კათარზისის შესახებ დღესაც ეხმაურება თანამედროვეობის გლობალურ პრობლემატიკას, არტ-თერაპიაც სწორედ განწმენდას, ხელოვნებით მკურნალობას, განმუხტვასა და დადებითი განწყობის გაძლიერებას ემსახურება, შეიძლება ითქვას, რომ მისი წინამორბედი ზემოთ განხილული პითაგორასეული მუსიკით მკურნალობის მეთოდია.

აღსანიშნავია რომ პითაგორასთან მუსიკა არ არის მხოლოდ სულის მკურნალი, მას კიდევ უფრო მაღალი დანიშნულება აქვს, კერძოდ, პითაგორას მიხედვით მუსიკას შეუძლია განაწყოს სული მარადიულ ჰარმონიაზე, აღბეჭდოს ადამიანის სულში მისი ღვთაებრივი წარმოშობის მაჩვენებელი ნიშნები და ამით ხელი შეუწყოს ადამიანის სულის ხსნას, რაც გულისხმობს წრებრუნვისგან გათავისუფლებას.

როგორც ცნობილია, პითაგორას მიხედვით, წრებრუნვის არსებობა ანუ სხვადასხვა სხეულში ჩასახლების აუცილებლობა სულის დასჯაა, ამ მტანჯველი წრებრუნვისაგან თავის ასარიდებლად აუცილებელია სრულყოფილების აღდგენა, რაც რიცხვში, ე.ი ჭეშმარიტში, ჰარმონიულსა და მშვენიერში მდგომარეობს, მხოლოდ ამგვარი სტრუქტურა აღარ დაემორჩილება წრებრუნვას, რაც დაკავშირებულია განწმენდის აქტთან, ანუ კათარზისთან.

ამ საკითხთან დაკავშირებით შეგვიძლია გავიხსენოთ კროტონის სამმოს ეტიკეტი, რომელიც პითაგორულ ეთიკას ეყრდნობა და გულისხმობს სწორედ კათარზისის უმაღლეს ეთიკურ მიზნებთან დაკავშირებულ განწმენდის აქტს, ცხოვრების წესის შეთანადებას კოსმოსის აღმოჩენილ პრინციპთან, ანუ წესრიგთან. ეს კი ხელოვნების, კერძოდ, მუსიკის საშუალებითაა შესაძლებელი. ეს არის მოძღვრება სულის უკვდავების შესახებ, რაც განაპირობებდა მკაცრ ასკეტიზმს, ცხოვრების განსაკუთრებულ რეჟიმს, სათნოების გამოჩენის აუცილებლობას ყველა სულიერი არსების მიმართ, მათი თანაბარუფლებიანობის აღიარებიდან გამომდინარე. ე. ი. კათარზისი, პითაგორასთან ასევე ანტიეთიკურისაგან სულის განწმენდის და ღვთაებასთან ერთიანობის საშუალებაა, ორივე შემთხვევაში საგნის მშვენიერების და ჰარმონიის აღდგენის საფუძველია ზღვრულისა და უსაზღვროს სინთეზში ზღვრულის წამყვანი ხასიათი, ანუ სიკეთის და გონიერების მომძლავრება, სულის განწმენდა-კათარზისი და დაბრუნება სულთმბადთან შესარწყმელად, რომელიც უსაზრისო, ურიცხვო მდგომარეობის გადალახვას ნიშნავს.

ამრიგად, პითაგორელები, როგორც ვნახეთ, გაცდნენ გრძნობადის სფეროს, პითაგორა ერთ-ერთი პირველია ვინც გრძნობისა და ბუნების, რაციონალური პრინციპებისა და უზენაესი საწყისის ინტუიციური აღქმის შერწყმას ცდილობს, მაგრამ შეჩერდნენ რიცხობრიობაზე. მათთვის მატერიალური სინამდვილე

დაწყებული კოსმოსით და დამთავრებული საგნებით რიცხვით ურთიერთობებს ემყარება, რადგან პითაგორას მოძღვრების თანახმად რაც არსებობს ყოველივე რიცხვში გამოიხატება, იზომება, იწონება, აქვს სიდიდე და ადგილი სივრცეში. მაშასადამე, რიცხვი მისთვის ყოველივე არსებულის არსება ანუ სუბსტანციაა. მათ გამოიკვლიეს სინამდვილის ახალი განსაზღვრულობა, რაოდენობრიობა. ამ რაოდენობრიობის განმსაზღვრელია ერთი. ერთი ყოველივეს „არხეა“, ერთიდან გამომდინარეობს ორი, როგორც ორის მიმატება საკუთარი თავისადმი. ამის შემდეგ ერთს შეუძლია ყოველ მომდევნო ერთეულზე დამატებით ახალი რაოდენობა აწარმოოს. ძირითადი რიცხვი, რომელიც სისრულისა და ჰარმონიის შემცველია თავის თავში არის 10. $(1+2+3+4=10)$ კოსმოსი პითაგორასთან სიმრავლის, ჰარმონიულის ის ერთიანობაა, რომლის ჰარმონიულობა როგორც განვიხილეთ 10 რიცხვით გამოიხატება, იგი 10 ციური სხეულისგან არის შედგენილი (5 პლანეტა, უძრავი ვარსკვლავების თალი, მზე, მთვარე, დედამიწა და ანტიპოდი). კოსმოსური ჰარმონია ციური სხეულების მოძრაობით ქმნის მუსიკალურ ჰარმონიას, რომელიც პითაგორასთვის დაპირისპირებულთა შეერთების ნიმუშს წარმოადგენს.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ პითაგორას კოსმოლოგიურ თეორიაში მუსიკა დაკავშირებულია კოსმოსთან, წესრიგთან, ე. ი. მაგიური მუსიკა იცვლება კოსმიური მუსიკით, რომელსაც უკვე ის ფუნქცია აქვს რომ უზრუნველყოს ადამიანსა და სამყაროს შორის ჰარმონია. რას ნიშნავს უზრუნველყოს ჰარმონია? ეს იმას ნიშნავს რომ დაირღვა ადამიანსა და სამყაროს შორის ის ჰარმონია, რაც იყო მითოსში. მითოსი, როგორც განვიხილეთ, სამყაროს მოწესრიგების გარკვეული ფორმაა, რომელშიც მუსიკა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს, როგორც წესრიგის საფუძველი.

პითაგორელებმა ფილოსოფიაში ქაოსის საპირისპიროდ კოსმოსის ცნება შემოიტანეს, რომელიც მთელ სამყაროს განსაზღვრავდა, როგორც მოწესრიგებულ ერთიანობას. პითაგორა წესრიგს (მოწესრიგებული მთელი) გაიაზრებს, როგორც ესთეტიკური ხასიათის მატარებელს. პითაგორასთან ესთეტიკური და კოსმოლოგიური ერთიანობაშია: „მშვენიერი ეს სამყაროსეული მშვენიერია, სამყაროს საყოველთაო ჰარმონია და სილამაზეა თვით სიტყვა „კოსმოსი“ ნიშნავს მსოფლიოსაც, სამყაროსაც, მოკაზმულობასაც, სამკაულსაც, სილამაზესაც, წესრიგსაც,

ჰარმონიასაც და შემთხვევითი არ არის, რომ ამ სიტყვას და სიტყვა „კოსმეტიკას“ ერთი ფუძე აქვთ“. (ბორევი 1986: 67) სილამაზე გვევლინება როგორც ყოფიერების ჰარმონიულობისა და ჭეშმარიტების ზომა, როგორც კოსმოსთან თანხმობის ზომა.

პითაგორა ეძებს ამ წესრიგის ობიექტურ საფუძველს, რომელიც მან აღმოაჩინა მუსიკაში რიცხვთა თანაფარდობის სახით. პითაგორას მიხედვით, რიცხვების ჰარმონია ობიექტური კანონზომიერებაა, ზემოქმედებას ახდენს სინამდვილის ყველა სფეროზე, მათ შორის მხატვრულ შემოქმედებაზეც. პითაგორა სწორედ რიცხვთა თანაფარდობით იკვლევს ჰარმონიისა და დისჰარმონიის საფუძველს. მისი აზრით, თვით ბერის ბუნებაშია დამალული რიცხობრივი ორგანიზაცია, წესრიგი, ჰარმონია, რომელიც გულისხმობს განსხვავებულთა ერთიანობის უმაღლეს ფორმისეულ წესრიგს ანუ „მრავალსახეობათა ერთიანობას“. პითაგორელთა ღვაწლი ესთეტიკასა და, კერძოდ, მუსიკალური ესთეტიკის განვითარებაში მნიშვნელოვანია. მათ პირველად დიალექტიკურად გაიაზრეს ჰარმონია და სილამაზე, განიხილავდნენ რა მათ, როგორც საპირისპირო მხარეების ერთიანობას. ე. ი. სილამაზე ჰარმონიულია. ამასთან ჰარმონია გვხვდება იქ, სადაც უთანასწორობაა, მრავალფეროვნების ერთიანობაა. რისი ნიმუშიც მისთვის არის მუსიკალური ჰარმონია. პითაგორელთა ეს მოძღვრება მუსიკალური ჰარმონიის შესახებ, როგორც „მრავალსახეობათა ერთიანობა“, საფუძვლად დაედო მოძღვრებას მშვენიერებაზე, სადაც მშვენიერება გაგებულია, როგორც „დიალექტიკური ჰარმონია“.

1.3. ლოგოსი, როგორც მუსიკის „უმშვენიერესი ჰარმონიის“ წვდომის საშუალება ჰერაკლიტეს დიალექტიკაში

ჰერაკლიტესთან, ისევე როგორც პითაგორელებთან, მშვენიერების გაგება ამოწურულია ჰარმონიის გაგებით აქედან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ ჰერაკლიტე გარკვეულწილად განიცდის პითაგორას გავლენას. თუმცა პითაგორელებისაგან განსხვავებით, ჰერაკლიტე ფიქრობს, რომ ჰარმონიის მისაღწევად საჭიროა არა რაიმე სახის გამოთვლები, არამედ საკმარისია ვხედავდეთ გარემომცველ სამყაროს, მაგრამ ჰერაკლიტე იმასაც აღნიშნავს, რომ თვალი და ყური

ცუდი მოწმეა მისთვის, ვის სულსაც განსჯის უნარი არ აქვს. ჰერაკლიტე აკრიტიკებს პითაგორას და სხვა ფილოსოფოსებს და მათ მთავარ ცოდვად გარეგანი ბუნების კვლევით გატაცებას, ფაქტების ძიებას მიიჩნევს. „ჰერაკლიტე ჭეშმარიტების მისაღწევად ყურადღებას ამახვილებს აზროვნებაზე, რაც აშკარად წინ გადადგმული ნაბიჯია, რომელიც ძირს უთხრის შეგრძნებების აღიარებას ჭეშმარიტების გზად“. (გათრი 1983: 60) ჰერაკლიტეს მიხედვით, შემეცნებისათვის შეგრძნებები და აღქმები აუცილებელია, მაგრამ არ არის საკმარისი, „აზროვნება უდიდესი უპირატესობაა და სიბრძნე იმაში მდგომარეობს, რომ ჭეშმარიტება თქვა და ბუნების მიხედვით იმოქმედო მისმა ყურისმგდებელმა“ (ფრ. 112) ამბობს ჰერაკლიტე და სინამდვილის ასახვაში მნიშვნელოვან ადგილს უთმობს ლოგოსს.

იმისათვის, რომ ჰერაკლიტეს მოძღვრების არსზე შევიქმნათ წარმოდგენა, პირველ რიგში, მის ფრაგმენტებს და იქ დამოწმებულ ტერმინებს უნდა მივმართოთ. როგორც ჰერაკლიტეს ფრანგმენტებში ჩანს ლოგოსი ჰერაკლიტეს მოძღვრების საფუძველია. საინტერესოა როგორ იაზრებს მას ფილოსოფოსი? ჰერაკლიტეს მიხედვით ლოგოსი არის სამყაროს გონება, ყოფიერების კანონი. მაგრამ, როგორ მივიდა ჰერაკლიტე გონებით ლოგოსამდე და როგორ წარმოუდგენია სამყაროს ფუნქციონირების მექანიზმი? ყველაზე მნიშვნელოვანი კი ჩვენი კვლევისთვის არის იმის გარკვევა, უკავშირდება თუ არა ეს ლოგოსი მელოსს.³

ჰერაკლიტესთან ლოგოსის მოძღვრებამდე მისვლის ერთ-ერთი გზა სამყაროში მიმდინარე პროცესებში წინააღმდეგობისა და მოძრაობის ანუ დიალექტიკის მომენტის აღმოჩენაა. ჰერაკლიტეს მიხედვით, სამყაროსათვის უმთავრესი დამახასიათებელი ნიშანია უწყვეტი ბრძოლა. მისთვის სიცოცხლის სილამაზე არის სილამაზე ბრძოლის, მარადიული კვდომისა და მარადიული ქმნილების. თუმცა ჰერაკლიტესათვის ეს პროცესი არ არის ქაოტური, მოუწესრიგებელი, პირიქით, იგი ქმნის სამყაროს ერთიანობას, წესრიგს, ჰარმონიას: „კავშირები: მთელი და არამთელი (ურთიერთ) მისწრაფული და (ურთიერთ) განსწრაფული, (ურთიერთ)

³ მელოს-ი [ბერძ. melos სიმღერა] - ცნება, რომელიც განსაზღვრავს მელოდიურ, სასიმღერო საწყისს მუსიკალურ ნაწარმოებში, ძვ. საბერძნეთში ჯერ კიდევ ჰომეროსის დროიდან იხმარებოდა ჰანგის, მელოდიის აღსანიშნავად. მელოსი, როგორც მუსიკის დამოუკიდებელი მელოდიური საწყისი, უპირისპირდებოდა რიტმულს საწყისს. განსაკუთრებით პოპულარობა კი მოიპოვა მეოცე საუკუნის 10-20 -იან წლებში (ბ. ასაფიევი, პ. სუეჩინსი).

შეთანხმებული და დისონანტური, და ყოველთაგან ერთი და ერთისგან ყოველნი“.
(ფრ.10)

უფრო გამოკვეთილად კი ამ ურთიერთობაზე შემდეგი ფრაგმენტი მიგვითითებს: „ერთმანეთის საწინააღმდეგოდ მიმსწრაფნი ერთიანდებიან და განსხვავებულთაგან წარმოიქმნება უმშვენიერესი ჰარმონია“ (ფრ. 8) ამ ფრაგმენტში გამოთქმა „უმშვენიერესი ჰარმონია“ მუსიკალურ ჰარმონიაზე მიუთითებს, რადგან სწორედ მუსიკა აერთიანებს მაღალსა და დაბალს, გრძელსა და მოკლე ბგერებს სხვადასხვა ხმაში და აღწევს ამით ერთსულოვან ჰარმონიას.

ამ მუსიკალური სამყაროდან მოხმობილ შედარებას კიდევ უფრო განამტკიცებს შემდეგი ფრაგმენტი: „არ შეუგნიათ, თუ თავისთავად განხეთქილებაში მოსული თავისთავადვე როგორ ურთიერთთანხმდება ლოგოსში: უკუშექცეული ჰარმონია, როგორც მშვილდისა და ლირის“. (ბრეგვაძე 2006: 26) ე. ი. მოზიდული მშვილდისა და ლირას ორი ბოლო თავის საპირისპირო მისწრაფებაში ქმნის შეთანხმებულ მოქმედებას, რაც ჰერაკლიტესთან ჰარმონიის დიალექტიკური სტრუქტურის თეორიულ მოდელს წარმოადგენს.

როგორც აღვნიშნეთ, ჰერაკლიტესთან წინააღმდეგობა ჰარმონიის შემოქმედი და მშვენიერების არსებობის პირობაა, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ პითაგორელებისაგან განსხვავებით, ჰერაკლიტესათვის, ჰარმონია სტატიკური წონასწორობა კი არ არის, არამედ მოძრავი, დინამიკური მდგომარეობაა. კერძოდ, საპირისპირონი ერთიანდებიან და დაპირისპირებულობისაგან უმშვენიერესი თანხმობა მყარდება.

ერთმანეთთან მეზრძოლ დაპირისპირებათა ერთიანობაში ჰერაკლიტე მშვენიერების სტრუქტურას ხედავს. იგი, დარწმუნებულია, რომ მშვენიერია მთელის (ერთიანის) ჰარმონია, რომელიც მყარდება ურთიერთსაწინააღმდეგო ნაწილების ბრძოლის პროცესში. ჰარმონია გამოირჩევა არა მხოლოდ ურთიერთსაწინააღმდეგოს ერთიანობით, არამედ იგი ხელოვნების საფუძველს წარმოადგენს.

აანალიზებს რა ობიექტურ სამყაროში ჰარმონიის წარმოქმნის პროცესს, ჰერაკლიტე აცხადებს, რომ ხელოვნებაც ასევე იქცევა, როცა ბაძავს ბუნებას. კერძოდ, ხელოვნება (მუსიკა, ფერწერა)- განსხვავებულ ელემენტთაგან (ბგერების, ფერებისაგან) ქმნის რაღაც მთლიანს, დასრულებულს, ჰარმონიულს. მაგალითად,

ფერწერა აურევს ერთმანეთში თეთრ, შავ, ყვითელ, წითელ, მწვანე ფერებს და ქმნის ორიგინალთა შესაბამის გამოსახულებებს, ხოლო მუსიკაში განსხვავებული ხმების, მაღალი და დაბალი, მოკლე და გაგრძელებული ბგერების შეთანხმება სიმღერის დროს,- ქმნის მთლიან ჰარმონიას.

აღსანიშნავია, რომ ჰერაკლიტე არა მარტო განიხილავს მუსიკას, როგორც დაპირისპირებულ ბგერათა შერევას, ჰარმონიას, როგორც მოცემულობას, არამედ მისი მოძღვრების თანახმად შესაძლებელი ხდება ამ დაპირისპირებულ ბგერათა ჰარმონიის აღმოჩენა სწორედ ლოგოსის საშუალებით. რადგან ჰერაკლიტესთან ლოგოსი, როგორც განზოგადების საშუალება ყველა საგნისათვის საერთოა, იმ აზრით, რომ ლოგოსი იმეცნებს მოვლენებში მიუწვდომელს, ჩვენი გრძნობიერებისათვის დაფარულს. ამიტომ ვფიქრობთ რომ მუსიკაში არსებული უხილავი ჰარმონიის აღმოჩენა სწორედ ლოგოსის საშუალებით არის შესაძლებელი.

უფრო მეტიც ჰერაკლიტემ ლოგოსი (სიტყვა, გონება, აზრი) აღამაღლა ფილოსოფიურ ტერმინამდე და უწოდა სამყაროს მომწესრიგებელ კანონზომიერებას, რომლის მიხედვით ხდება სამყაროს წარმოშობა და მოსპობა ცეცხლიდან, როგორც სუბსტანციიდან, რაც სამყაროს წარმოშობის ამხსნელია. ე. ი. ჰერაკლიტესათვის ლოგოსი სამყაროში მოქმედებს წესრიგის სახით, იგი არის სამყაროს გონება, ყოფიერების კანონი და ამავე დროს ლოგოსი არის საშუალება ვწვდეთ სამყაროში არსებულ წესრიგს. რადგან აზროვნების ამოცანა ამ წესრიგის⁴ წვდომაა.

ჰერაკლიტე აყენებს შემეცნების საკითხს და უფრო მეტიც, სვამს თვითშემეცნების საკითხსაც, კერძოდ, მისი აზრით, შემეცნებისათვის, მთავარია ლოგოსის წვდომა, რომელიც არსებობს არა მხოლოდ ჩვენგან დამოუკიდებელ სინამდვილეში, არამედ, ჩვენშიც, ჩვენს სულშიც. ჰერაკლიტეს შრომებიდან დარჩენილი ორი ფრაგმენტი: 1) „მე ვიკვლევდი ჩემს თავს“;(ფრ. 101) 2) „ყველა ადამიანს შეუძლია თავისი თავის შეცნობა და გონიერად ყოფნა“. (ფრ. 116) ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ თვითშემეცნების პრობლემის დასმის პირველი ცდა ჰერაკლიტეს ეკუთვნის.

⁴ თვით სიტყვა ლოგოსი, დასაბამისეული აზრით, „მწყობრია“, რადაც „ურთიერთდა-ლაგ-ებული“ და „ურთიერთ მწყობრად გან-ლაგ-ებული“ (ქართული ფუძე „ლაგ“ დალაგების, გაწყობის აზრით, მონათესავეა ბერძნული ან, უფრო ზუსტ, ინდოევროპული სიტყვისა log. შრდ. ლათინური „ლეგიონი“, როგორც გარკვეული „წყობა“, „მწყობრი“). (კ. კაციტაძე „ევროპული იდეების ისტორია და ქართული კულტურა“. სტატიების კრებული, თბილისი: ევროპულ ძიებათა ინსტიტუტი 2007 წ.

ჰერაკლიტესათვის გონიერება, თვითცოდნას, თვითშემეცნებას ნიშნავს. ე. ი. ჰერაკლიტეს მიხედვით, სინამდვილისა და მისი მნიშვნელობის გაგება, თუ გვსურს უნდა მივსდეთ თვითშემეცნების მოთხოვნას. ჰერაკლიტემ, რომელმაც შეძლო თავისი ფილოსოფია არსებითად ორი სიტყვით გამოეხატა „მე ვიკვლევდი ჩემს თავს“. (ფრაგ. 101) დგას კოსმოლოგიური და ანთროპოლოგიური აზროვნების მიჯნაზე.

ამრიგად, წინამორბედი ფილოსოფოსებისაგან განსხვავებით, ჰერაკლიტეს ფრაგმენტებში დიდი ადგილი უჭირავს შემეცნების საკითხის გარჩევას, რომელიც ამავე დროს, თვითშემეცნების საკითხსაც მოიცავს, თუ პითაგორელები ადამიანებს განიხილავდნენ მიკროკოსმოსებს, რომელშიც კოსმოსის სტრუქტურული პრინციპებია გამეორებული. ჰერაკლიტემ ამ ჰარმონიულ სამყაროში (კოსმოსში) პირველმა გამოყო კვლევის სპეციალურ ობიექტად ადამიანი, მისი სულიერი სამყარო და ზნეობრივი პრინციპები. ჰერაკლიტე თვითშემეცნებას აკავშირებს სიკეთესთან, მისი აზრით, ცოდნა ლოგოსის, უნივერსალური წესრიგის მიხედვით მოქმედებაა ე. ი. ზნეობრივი ადამიანი ლოგოსთან ჰარმონიაში იმყოფება. თუმცა ლოგოსის წვდომა ადვილი არ არის იგი დაფარულია, რადგან ჰერაკლიტესთან ლოგოსი ჯერ კიდევ არ არის სიტყვა, აზრი ანუ არაა მიღწეული ცნებითი წვდომის სიახლე. ლოგოსი, რომ სიტყვა იყოს ის აღარ იქნებოდა იდუმალი, რადგან ენა თვითონ ხსნის ყოფიერს, ენაში ყოფიერი თავად გვიჩვენებს თავისთავს. ე. ი. ლოგოსი უმეტყველოა, საიდუმლოდუმია, დაფარული, უხილავი ჰარმონიაა, რომელიც ჩვენთვის ხილული, მოსმენადი ხდება სმენის უხილავი ჰარმონიაა, რომელიც ჩვენთვის ხილული, მოსმენადი ხდება სმენის საშუალებით, როდესაც ჰერაკლიტე ამბობს: „მე სულაც ნუ მისმენთ, არამედ მიყურადებით უსმინეთ ლოგოსს. (50-ე ფრაგმენტის პირველი ნაწილი) ამ იგავში საუბარია არა ადამიანის ხმის მოსმენაზე, არამედ ლოგოსის მოსმენაზე, რომელიც სამყაროში მოქმედებს წესრიგის სახით. ეს წესრიგი არსებობს, როგორც დაპირისპირებულთა ერთიანობა. მასთან ბრძოლა და ჰარმონია ერთი მთელის ორი მხარეა, როგორც დაჭიმული მშვილდი და ისარი, როგორც კოსმოსში ერთიანობისა და ნაწილების შეთანხმება. ჰერაკლიტეს დიალექტიკაში მუსიკა არსებობს, როგორც დაპირისპირებულთა ერთიანობა, კერძოდ, მუსიკაში მაღალი და

დაბალი ტონების დაპირისპირებულობა ბადებს უმშვენიერეს ჰარმონიას, ამ დაპირისპირებულთა იდენტურობაში წვდომის საშუალება კი მასთან არის ლოგოსი. ამრიგად, ჰერაკლიტესთან ლოგოსის მოსმენით, ე. ი. თვითშემეცნების საფუძველზე ჩვენ შეგვიძლია ვწვდეთ არა მარტო ჩვენში, არამედ მუსიკაში არსებულ უხილავ, „უმშვენიერეს ჰარმონიას“.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ თუ პითაგორას, დემოკრიტეს და სხვა მატერიალისტების ყურადღება კონცენტრირებულია ყოფიერებასა და მის ობიექტურ თვისებებზე და აქედან გამომდინარე მუსიკის მშვენიერების ობიექტურ საფუძველს, ხედავენ ან რიცხობრივ დამოკიდებულებებში, ან კოსმოსის თვისებებში, ან ნაწილების წესრიგში, ჰარმონიასა და სიმეტრიაში, წინამორბედი ფილოსოფოსებისაგან განსხვავებით, ჰერაკლიტემ გამოყო მუსიკა, როგორც დამოუკიდებელი ხელოვნების ნიმუში, რომელიც შესწავლას საჭიროებს. ჰერაკლიტესთვის მუსიკა არის არა მხოლოდ ონტოლოგიური მოცემულობა, როგორც „უმშვენიერესი ჰარმონია“ არამედ, გნოსეოლოგიური შესწავლის საგანი, რადგან ჰერაკლიტე, პირველად ესთეტიკის ისტორიაში, სვამს საკითხს მშვენიერების აღქმის ხასიათის შესახებ: მშვენიერებას გამოთვლითა და განყენებული აზროვნებით კი არ ვწვდებით, არამედ მხოლოდ გონებით. ჰერაკლიტემ პირველმა დაუკავშირა ლოგოსი მელოსს და ამით მუსიკა გახდა ფილოსოფოსებისათვის არა მხოლოდ ონტოლოგიური, არამედ გნოსეოლოგიური შესწავლის საგანი. ეს იმიტომ რომ ჰერაკლიტეს მიხედვით, ადამიანს თვითშემეცნების საფუძველზე შეუძლია საკუთარ თავში აღმოაჩინოს ლოგოსი, როგორც განზოგადების საშუალება, როგორც დაპირისპირებულთა იდენტურობაში წვდომის, გრძნობადი აღქმის განმმარტებელი, ეს უკვე ნიშნავს იმას, რომ ადამიანს შეუძლია იფილოსოფოსოს, შესაბამისად, იქმნება ისეთი სააზროვნო სივრცე, რომელიც საფუძველია ლოგოსისა და მელოსის ურთიერთკავშირის.

1.4. მუსიკის ზნეობრივ-აღმზრდელობითი და ესთეტიკური ფუნქცია ანტიკურ ფილოსოფიაში (სოკრატე, პლატონი, არისტოტელე)

აზროვნების ახალი ტრადიცია, რომელიც გულისხმობს შემობრუნებას სამყაროს შემეცნებიდან ადამიანის თვითშემეცნებისკენ, რაც, თავის მხრივ, ონტოლოგიიდან გნოსეოლოგიური ტიპის აზროვნებაზე გადასვლას მოასწავებს, თავის სრულ სიმწიფეს სოკრატეს ფილოსოფიაში აღწევს. პირველად სოკრატემ აქცია ფილოსოფიური აზროვნების პრინციპად დელფოში აპოლონის ტაძრის ფრონტონზე ამოკვეთილი წარწერა: „შეიმეცნე თავი შენი“. სოკრატესთვის ჭეშმარიტი შემეცნება თვითშემეცნებაა. ამავე დროს სოკრატესთან თვითშემეცნება წმინდა წყლის თეორიული საქმე, უბრალო ცნობისმოყვარეობა ან ფილოსოფიური სპეკულაციის საგანი კი არ არის, არამედ ადამიანის უზენაეს მოვალეობად ითვლება.

სოკრატეს აზროვნებისათვის ნიშანდობლივია ადამიანის ისეთი დეფინიცია, რომლის ძალითაც იგი წარმოდგება გონივრულ კითხვაზე გონივრული პასუხის გამცემ არსებად. ადამიანის ცოდნისა და მისი ეთიკური ქცევის დასაბამიც ამ უნარშია საძიებელი. ადამიანი „პასუხისმგებელი“ არსება და ზნეობრივი პიროვნებაა იმდენად, რამდენადაც მას აქვს უნარი პასუხი გასცეს საკუთარ თავსაც და სხვებსაც. ე. ი. ადამიანი ამიერიდან განისაზღვრება როგორც თავის თავის მაძიებელი არსება, ისეთი არსება, რომელმაც თავისი არსებობის ყოველ მომენტში უნდა დაადგინოს და კრიტიკულად განსაჯოს ამ არსებობის პირობები. სოკრატეს მიხედვით სწორედ ასეთ ძიებასა და ცხოვრების მიმართ ამგვარ კრიტიკულ მიდგომაშია ადამიანის ყოფიერების ნამდვილი ღირებულება.

სოკრატე განასახიერებს კრიტიკული აზროვნების, ანუ ნამდვილი ფილოსოფიის დასაწყისს რაც გამოიხატება იმაში, რომ თუ სოკრატემდე ლოგოსი ითვლება ერთგვარ გაქვავებულ, უცვლელ „საგნად“, რომელსაც ესა თუ ის მოაზროვნე მიაგნებს და სხვებს სიტყვით გადასცემს სოკრატე არ იზიარებს ასეთ შეხედულებას. მისთვის მთავარია ადამიანმა აღმოაჩინოს და შეიმეცნოს თავის თავში ლოგოსი, თვითშემეცნებასთან დაკავშირებული ლოგოსი აღარ შეიძლება იყოს უცვლელი, რადგან თავად ადამიანის ბუნება არ არის უცვლელი, ის ცვალებადია, ამიტომ

დამოკიდებულებაც უნდა იყოს კრიტიკული. ამით სოკრატე ადამიანის, როგორც სუბიექტის თვითღირებულებას უსვამს ხაზს იმით რომ მას არ აკმაყოფილებს ტრადიციული ცოდნა და ზნეობა, რომლის არსი ინდივიდისათვის უცნობია, რადგან მის მიერ რეფლექსირებული არ არის, არამედ მას უნდა თვითრეფლექსიის საფუძველზე როგორც „მე“-მ საგნის „როგორ“-ის მაგივრად საგნის „რა“ დაადგინოს და შეიმეცნოს. მისი ამოცანა ფილოსოფიაში სრულიად განსაზღვრულია; იგი იკვლევს არა სამყაროს, სინამდვილეს, არამედ შემეცნების რაობას და ჭეშმარიტების მიღწევის მეთოდს. ამისათვის სოკრატემ აზროვნებისა და ჭვრეტის ახალი სახეობა შემოიტანა. კერძოდ, ბერძენთა მონოლოგურ აზროვნებას სოკრატე დიალოგად გარდაქმნის. მხოლოდ დიალოგური, შესაბამისად, დიალექტიკური აზროვნებით თუ შევძლებთ მივუახლოვდეთ ადამიანის ბუნების შემეცნებას. ჭეშმარიტება სოკრატესთან დიალექტიკური აზროვნების ნაყოფია, ამიტომაც ჭეშმარიტების მოპოვება შეუძლებელია სხვაგვარად თუ არა ურთიერთ კითხვა-პასუხში პიროვნებათა მუდმივი თანამშრომლობით. ამრიგად, ჭეშმარიტება ვერ გაუტოლდება ემპირიულ ობიექტს; იგი უნდა განვიხილოთ, როგორც ერთობლივი მოქმედების რეზულტატი. სოკრატე ამ კრიტიკული ფილოსოფიის საფუძველზე აყალიბებს შეხედულებებს ხელოვნების შესახებ. მაგალითად, სოკრატე წინამორბედი ფილოსოფოსებისაგან განსხვავებით, კრიტიკულად განიხილავს მიმეზისის თეორიას და სინამდვილის ასახვასთან ერთად ხაზს უსვამს მხატვრული ბაძვის თავისებურებას. გამოთქვამს აზრს ხელოვნებაზე, როგორც სინამდვილის გარდასახვაზე, მიუთითებს მშვენიერის კავშირზე სასარგებლოსთან, მიზანშეწონილთან, ჭეშმარიტსა და კეთილთან ანუ სვამს საკითხს ხელოვნების ზნეობრივ და ესთეტიკურ კრიტერიუმებზე.

მან ჩაუყარა საფუძველი სულიერი მშვენიერების კონცეფციას, დაინტერესდა ადამიანის „სულიერი მდგომარეობის“ ხელოვნებაში განხორციელების შესაძლებლობის საკითხით. ამისათვის შერჩევის მხატვრულ კრიტერიუმად ფილოსოფოსმა ზნეობრივი იდეალი მიიჩნია, რომლის მიხედვით ხელოვნების ობიექტი უნდა იყოს არა ყველა ადამიანი, არამედ ის, ვისაც ხასიათის კეთილშობილი, მშვენიერი თვისებები ახასიათებს.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ სოკრატესეული ადამიანის სულიერი სილამაზის კონცეფცია მკვეთრად განსხვავდება პითაგორასა და მისი მიმდევრების, ფორმალური ხასიათის სილამაზის ცნებისაგან. სოკრატე სილამაზეს ხედავს ადამიანის სულის გამოხატვის აუცილებლობაში და ამიტომ მჭიდრო კავშირშია ადამიანურთან. ხოლო პითაგორა და მისი მიმდევრები სილამაზეს პროპორციებში, კოსმოსში მოიაზრებს, რომელსაც უნდა ეზიაროს ადამიანი მუსიკის საშუალებით, რადგან ადამიანს კოსმოსის ნაწილად თვლიდნენ.

მიუხედავად იმისა, რომ სოკრატე არ საუბრობს უშუალოდ მუსიკაზე, მისი ანთროპოლოგიური პოზიცია, რომელიც გამოიხატება ადამიანის სულის ხელოვნებაში გამოხატვასა და პირიქით, ხელოვნების ადამიანის სულზე ზემოქმედებაში, დიდ გავლენას ახდენს მუსიკის განვითარების შემდგომ ეტაპზე, რომელმაც მიიღო სახელწოდება, როგორც სწავლებამ ეთოსის⁵ (ზნე-ჩვეულება) შესახებ, ეს ეხება მუსიკის და მისი შემადგენელი ნაწილების-მელოდიის, რიტმის, ტემბრის, კილოებისა და ჟანრების ძლიერ ზეგავლენას ადამიანის სულიერ სამყაროზე. ამ შეხედულებებს დღესაც არ დაუკარგავს თეორიული და პრაქტიკული მნიშვნელობა.

გავიხსენოთ, რომ მუსიკის აღმზრდელიობითი ფუნქციის შესახებ მოსაზრებები ჯერ კიდევ სოკრატემდელ პერიოდში პითაგორასთან გვხვდება. შემდეგ პერიოდში კი მუსიკის სწავლება უფრო სრულყოფილ სისტემურ სახეს იღებს და უკავშირდება ბერძნული პირველდაწყებითი სწავლა-განათლების ძირითად მიზნებს, კერძოდ, მოზარდის სულისა და სხეულის ჰარმონიულ განვითარებას. მაგალითად, ასეთი იყო სამი საგანი, რომელსაც ბავშვს ასწავლიდნენ ათენში: სიტყვიერება, მუსიკა და პალესტრა (ოლიმპიადორე, „პლატონის ცხოვრება“). მაგრამ არა უმიზნოდ, არამედ იმ მიზნით, რომ სიტყვიერების ცოდნას განევითარებინა მათი გონება, მუსიკას სიტლანქისაგან დაეცვა მათი სული, ხოლო პალესტრასა და გიმნასიონებში წვრთნას ფუჭი ვნებების წინააღმდეგ გამოებრძმედა მათი სხეული.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეთიკური აღზრდის პრინციპების ერთობლიობა, რომელსაც ბერძენი ადამიანის ფორმირება ჰქონდა მიზნად, ცნობილია როგორც

⁵ ეთოსი, საიდანაც მოდის სიტყვა ეთიკა, აღნიშნავს ხასიათს, ქცევის მანერას.

„პაიდეა“. პაიდეა ბერძენთათვის ჰარმონიული, სრულყოფილი ადამიანის ჩამოყალიბებისკენ მიმართული მოძღვრება იყო და როგორც განსხვავებულიც არ უნდა ყოფილიყო ჰარმონიისა და სრულყოფილების ინტერპრეტაცია თითოეული ბერძნული ქალაქ-სახელმწიფოს მიერ, მისი ფორმულა ყველგან უცვლელია: „ლამაზ სხეულში ლამაზი სულია“. პაიდეა არ გულისხმობს მარტო ბავშვისა და მოზარდის აღზრდას, ეს არის პიროვნების ფორმირება, რომელიც ადამიანის მთელი სიცოცხლის მანძილზე გრძელდება. პაიდეა რომელიც ღმერთის ყველაზე დიდი წყალობა იყო ადამიანთა მიმართ, მასში ძველი ბერძენის ღირსება იყო ჩადებული იგი განიხილებოდა, როგორც ადამიანის სულიერი მდგომარეობა, ის, რითაც ადამიანი ადამიანად იქცევა; რადგან აქ სული და სამშვიინველი ყველა მისი შესაძლებლობით ვითარდება. რაშიც განსაკუთრებულ როლს ასრულებს მუსიკა.

მუსიკა პლატონთან და არისტოტელესთან დაკავშირებულია პაიდეასთან, კერძოდ, მუსიკა, როგორც პაიდეის ნაწილი, ადამიანის სულიერი სრულყოფილების მიღწევაში უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს. უპირველეს ყოვლისა აღზრდის თვალსაზრისით. ამიტომ დიდი ყურადღება ექცევა მუსიკის სწავლებას. სრული განვითარება და სისტემურობა მუსიკის შესახებ სწავლებამ პლატონის ქმნილებებში ჰპოვა.

სახელმწიფოში მუსიკის აუცილებელი არსებობის მიზეზს პლატონი იმით ხსნის რომ მუსიკას შეუძლია შეასრულოს აღზრდის ფუნქცია: „მუსიკალურ ხელოვნებას უდიდესი აღმზრდელობითი მნიშვნელობა აქვს - აღნიშნავს პლატონი, ხელოვნება, რომელიც ყველაზე კარგად წვდება ადამიანის სულს და უჩვეულო ძალით აღელვებს მას. რიტმსა და ჰარმონიას თან ახლავს კეთილსახიერება და ისინი კეთილსახიერებითვე მოსავენ სულსაც, თუკი ეს უკანასკნელი ისეა აღზრდილი, როგორც ჯერ არს, თუ არა და, პირიქით, ამახინჯებს მას, ვინც ამ მხრივ სათანადოდ არ არის აღზრდილი ძალიან მძაფრად განიცდის, როგორც ბუნების, ისე ხელოვნების ქმნილებათა ყოველნაირ ნაკლს, მათ გაურანდაობასა თუ არასრულყოფილებას მისი გაღიზიანებაც და კმაყოფილებაც სავსებით ბუნებრივი იქნება. მშვენიერების თაყვანისმცემლად ქცეული სულით რომ აღიქვამს და შეისისხორცებს მას, მშვენიერებითვე ისულდგმულებს და თვითონაც მშვენიერი და კეთილი გახდება.

სიმახინჯეს კი სავსებით სამართლიანად დაჰგმობს და სიყრმიტგანვე შეიზიზღებს მას, თვით მანამდეც კი, ვიდრე გონებით შესძლებდეს ამის გააზრებას, ხოლო როდესაც გონიერების ასაკს მიაღწევს, მთელის არსებით შეიყვარებს თავის გონებას და შეიცნობს კიდევ, რომ მასთან სწორედ მუსიკალურმა აღზრდამ დაანათესავა. ეს არის მუსიკალური აღზრდის უპირატესობა“. (პლატონი 2003: 108)

ამრიგად, პლატონის მიხედვით, მუსიკა არის ის ხელოვნება, რომელშიც მთავარია სიყვარული მშვენიერებისადმი. იგი ხდის ადამიანს მშვენიერების თაყვანისმცემელს და ამავე დროს, აზიარებს სიკეთეს და აყვარებს გონებას. მუსიკა, რომელშიც ერთიანდება მშვენიერება, სიკეთე და ჭეშმარიტება, აახლოებს ადამიანს იდეათა სამყაროსთან, ამიტომ პლატონი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს მუსიკის შესწავლას. იგი აღნიშნავს, რომ მუსიკის მცოდნე გონიერია, არმცოდნე კი უგუნური. „მცოდნე ხომ ბრძენია, ბრძენი კი ღირსეული კაცია“. (პლატონი 2003: 37)

ყოველივე აქედან გამომდინარე განსხვავებით სხვა ხელოვნების დარგებისაგან პლატონი მხოლოდ მუსიკას მიიჩნევს დასაშვებად თავის იდეალურ „სახელმწიფოში“, საიდანაც აძევებს „მიმბაძველობითი ხელოვნების წარმომადგენლებს“. იგი ფილოსოფიის ისტორიაში პირველია ვინც ხმამაღლა, საჯაროდ გამოხატა უარყოფითი დამოკიდებულება ხელოვნებაზე. პლატონის ნეგატიურ დამოკიდებულებას ხელოვნების შესახებ საფუძვლად უდევს მისი ფილოსოფიური მოძღვრება იდეების შესახებ:

როგორც ვიცით, პლატონისთვის სამყარო ორ ნაწილად იყოფა: 1) ფიზიკური, მოძრავი, მოჩვენებითი, ამქვეყნიური მოვლენების სამყარო და 2) მარადიული, უძრავი, სრულყოფილი იდეების იმქვეყნიური სამყარო.

მისთვის იდეა, როგორც მარადიულად არსებული, უცვლელი, ყოველგვარი არსებობის პროტოტიპია. არსებობს ქვაობა, ვარდობა, ცხენობა, ადამიანობა. სწორედ ეს ზოგადობაა იდეა, ერთეული საგნებისაგან განსხვავებით მარადიული და უცვლელი, რომელსაც ბაძავს ბუნება, ბუნების მშვენიერება იდეისადმი მიბაძვა, მისი გამოხატულებაა. იგი იდეის აჩრდილია, ლანდი და ასლია. ბუნება პირველი მიმბაძველია, ხოლო ხელოვნება და მისი მშვენიერება ბაძავს ბუნებას, ამიტომ

ხელოვნება მიბადვის მიბადვაა, გამოხატულების გამოხატულება ანუ იდეის იდეის იდეაა.

ამრიგად, მიბადვა პლატონთან იღებს იერარქიის სახეს ბუნება ბადავს იდეებს, ხელოვნება ბადავს ბუნებას, გრძნობად საგნებს, რომელთაც განსხვავებით იდეებისაგან ჭეშმარიტი არსებობა არ აქვთ, ამიტომ ცხადია, თუკი ხელოვნება არის სინამდვილის, სწრაფად წარმავალის მიბადვა, ხელოვნების საგნები სრულიად დაცილებულნი არიან ჭეშმარიტად არსებულს და რანგით შეუდარებლად დაბლა დგას ფილოსოფიაზე, იდეების ჭვრეტაზე. პლატონის განსაკუთრებული კრიტიკა ასახვისმიერ ხელოვნებას შეეხება, კერძოდ, იგი ლაპარაკობს დრამატურგიასა და თეატრზე, სადაც მისი აზრით, სინამდვილისადმი მიბადვის მომენტი აშკარაა. სახელმწიფომ არ უნდა აღიაროს დრამატურგები, თვალხილულ საგანთა და განცდათა მიმბადველნი, რომელნიც აღძრავენ და განამტკიცებენ მწუხარებას, უაზრო სიხარულს და სხვადასხვა ამაღელვებელ გრძნობებს. ისინი ხელს უშლიან ჭეშმარიტებისაკენ სვლას და ხელს უწყობენ სულის ცუდი ნაწილის მოქმედების განვითარებას, მის გაბატონებას. პლატონის აზრით, ზღვარგადასული ცრუ ემოციებით, დრამატურგია და ეპიკური პოეზია არღვევს იმ სულიერ სიმშვიდესა და წონასწორობას, რაც აუცილებელია ჭეშმარიტების ჭვრეტისას. ამიტომ პლატონი ფიქრობს, რომ სახელმწიფომ უნდა დაუშვას მხოლოდ ის ხელოვნება, რომლის მოქმედება მიმართულია იდეებისადმი, განსაკუთრებით სიკეთის იდეისადმი.

პლატონისგან განსხვავებით არისტოტელე ყურადღებას ამახვილებს ხელოვნების თვითღირებულებაზე, მან ყურადღების ცენტრში დააყენა ხელოვნების საზოგადოებრივი ღირებულებების, ხელოვნების სინამდვილესთან დამოკიდებულების და ხელოვნებისა და ფილოსოფიის (მეცნიერების) ურთიერთობის პრობლემები.

არისტოტელეს მიხედვით, ხელოვნების საფუძველთა საფუძველს წარმოადგენს მიბადვა-გამეორება ანუ ბერძნული ტერმინი-„მიმეზისი“, ე. ი. არისტოტელე მიმეზისს, პლატონისგან განსხვავებით, გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს ხელოვნების ძირითადი დანიშნულებების, ფუნქციებისა და მიმართებების დადგენის საქმეში, რადგან მიმეზისი მას პლატონისაგან პრინციპულად განსხვავებულად ესმის.

კერძოდ, არისტოტელე იზიარებს პლატონის თეზას იმის შესახებ, რომ ხელოვნება არის სინამდვილის მიბაძვა, მაგრამ მას მხატვრული შემოქმედება არ დაჰყავს სინამდვილის ასლზე. არისტოტელესთვის ბაძვა არ არის სინამდვილის კოპირება. იგი არც მიბაძვას და არც უბრალო აღწერას, არამედ შემოქმედებას, აღწერს იმას, რაც შეიძლება ყოფილიყო. ხელოვნებას არ ევალება არსებულის ისე ასახვა როგორც იგი არის. ხელოვანი სინამდვილეში ამა თუ იმ დეტალის სიზუსტესაც კი უგულვებელყოფს, რათა ნაწარმოებმა მეტი გამომსახველობა შეიძინოს. ამით ხელოვნებაში ასახული სინამდვილის საგნები და მოვლენები ახალ აზრს იძენენ. მას ხელოვნება ესმის, როგორც სინამდვილის კვლავწარმოქმნა.

ამრიგად, თუ პლატონთან „მიმეზისი“ უარყოფითად არის შეფასებული, არისტოტელესთან, პირიქით, „მიმეზისი“ ყურადღების ცენტრშია და პოეტური ხელოვნების ღირსებას განსაზღვრავს, რადგან არისტოტელეს აზრით, სწორედ მიბაძვითაა, რომ ადამიანები იღებენ პირველად შემეცნებას და ამისგან სიხარულს განიცდიან. ე. ი. ბაძვის წყალობით ადამიანი იძენს ცოდნას, რაც იწვევს ადამიანში მხატვრული ნაწარმოებით მონიჭებულ კმაყოფილებას, რასაც არისტოტელე განმარტავს, როგორც „შეცნობის“ სიხარულს და ასკვნის, რომ მოვლენების ან საგნის იერსახე ააქტიურებს მასთან დაკავშირებულ მეხსიერებას, წარმოშობს მსგავსებას.

მაგალითად, მსჯელობს რა ტრაგედიის შესახებ, მისი ლოგიკა ეყრდნობა შემდეგს: თუკი ადამიანმა სცენაზე არ იხილა თავისი მსგავსი (სინამდვილესთან მიმსგავსებული სახე) მაშინ მასში არ აღიძვრის გმირისადმი თანაგანცდა და არ მოხდება ადამიანის სულიერი განწმენდა (კათარზისი). მსგავსი მხოლოდ მსგავსზე ახდენს შთაბეჭდილებას და გმირის მხატვრულ-ემოციური შემოქმედება ადამიანზე შეუძლებელია სინამდვილესთან მიმართების გარეშე. არისტოტელეს თანახმად, ესთეტიკური კმაყოფილება მით უფრო ინტენსიურია, რაც უფრო დამაჯერებელია გამოსახულება. ეს იმით აიხსნება, რომ მისი აზრით, ადამიანებს აქვთ მიდრეკილება ბაძვისადმი, რომელიც ხელოვნების საფუძველია. მაგრამ ეს მიბაძვა, მსგავსება ან დამაჯერებლობა არისტოტელეს არ ესმის უბრალოდ, ნატურალისტურად, მას მხატვრული შემოქმედება არ დაჰყავს სინამდვილის ასლზე. არისტოტელესთან ბაძვის პროცესში მსგავსების აღმოჩენა შემეცნებითი, ლოგიკური აქტია, რომელიც

პასუხობს ადამიანის ბუნებრივ მოთხოვნილებას -გაიგოს, შეიმეცნოს რეალობა. არისტოტელეს „მეტაფიზიკა“ სწორედ ამ გრანდიოზული ფრაზით იწყება: „ყველა ადამიანს, თავისი ბუნებიდან გამომდინარე, აქვს სწრაფვა შემეცნებისკენ“. (არისტოტელე 1964: 25)

ამრიგად, იმ დროს, როცა პლატონი ხელოვნებაში სახიფათო მიმზიდველობას ხედავს, არათუ გამოუსადეგარს, არამედ უმეტესწილად საზიანოსაც კი, არისტოტელე გამოყოფს ხელოვნებას, როგორც ცალკე დისციპლინას, მასთან ხელოვნებას არსებობის საკუთარი, სუბიექტურ-ეგზისტენციალური საფუძველი გააჩნია და ეს საფუძველი არ არის დეტერმინირებული გარე სამყაროს მხრიდან. ხელოვნება მასთან ავტონომიურია ცხოვრებისა და სინამდვილის მიმართ. არისტოტელე არა მარტო გამოყოფს ხელოვნებას, როგორც ცალკე დისციპლინას, არამედ საუბრობს მის თვითღირებულებაზე და განიხილავს, როგორც შემეცნების საშუალებას, სარგებლის მომტანსა და ღირებულების მატარებელს. ე. ი. ხელოვნების სხვადასხვა სახეების დახასიათების დროს არისტოტელე მათ რამდენიმე მიზნისთვის გამოსაყენებლად მიიჩნევს, განსაკუთრებულ ყურადღებას კი მუსიკას უთმობს, რადგან მუსიკას მისი აზრით, სულის ეთიკურ მხარეზე ზემოქმედება და, მაშასადამე, ახალგაზრდების აღზრდა და ხელმძღვანელობა შეუძლია.

ამრიგად, არისტოტელე, ისევე როგორც პლატონი, ზნეობრივი აღზრდის ეფექტურ საშუალებად მიიჩნევს მუსიკას, კერძოდ, კილოებსა და მელოდიებს მუსიკაში. იგი მუსიკაში ხედავს კათარზისულ თვისებას და ასხვავებს კილოებს მათი ეთიკური, პრაქტიკული, მხნეობითი ხასიათის მიხედვით. რომლის საფუძველზე განასხვავებს მელოდიის სამ ტიპს: ეთიკურს (რომელიც მორალურ გრძნობებზე მოქმედებს), პრაქტიკულს (რომელიც აქტიურობას აღვიძებს) და ენთუზიასტურს (რომელიც ექსტაზს იწვევს).

ნიშანდობლივია, რომ ისევე როგორც არისტოტელე, პლატონი დიდ ყურადღებას უთმობს მუსიკის ზემოქმედების უნარს. რადგან, მართალია, მუსიკა, ხელოვნების სხვა დარგებისაგან განსხვავებით არ არის რეალობას მიჯაჭვული, არ შეუძლია მოგვცეს კონკრეტული, მაგრამ კონკრეტულია ის განწყობა, რომელსაც მუსიკა იწვევს ადამიანის სულში, კერძოდ, მუსიკის რიტმი და ჰარმონია ყველაზე

უფრო ღრმად იჭრება სულის სიღრმეში და ყველაზე მეტად იპყრობს მას. აქედან გამომდინარეობს დასკვნა ცოცხალ მუსიკალურ პრაქტიკაზე მკაცრი სულიერი კონტროლის აუცილებლობის შესახებ (პლატონი, სახელმწიფო).

არისტოტელე, ისევე როგორც პლატონი, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მუსიკის აღმზრდელობით ფუნქციას და ამავე დროს საჭიროდ მიიჩნევენ მუსიკაზე, როგორც აღზრდის საშუალებაზე დაწესდეს მკაცრი კონტროლი. „აღზრდაში ის მელოდიები უნდა იქნან გამოყენებულნი, რომლებიც ეთიკურნი არიან“. (არისტოტელე 1995: 111) რაც შეეხება კილოებს, ამაზე არისტოტელე ასეთი აზრისაა, რომ აღზრდისათვის საჭიროა მივმართოთ ისეთ კილოებს, რომლებიც ყველაზე უფრო შეესაბამება ეთიკურ მელოდიებს. ამგვარ კილოებს განეკუთვნებიან დორიული („გამოირჩევა ვაჟკაცური ხასიათით“) და ლიდიური („ხელს უწყობს ჯეროვანი და კეთილი აღზრდის განვითარებას“).

აღსანიშნავია, რომ ბერძნები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ კილოებს, რამდენადაც ისინი დაკავშირებული იყვნენ მუსიკის ზნეობრივ-აღმზრდელობით ფუნქციებთან. როგორც ცნობილია, პლატონის დროს ბერძნებმა განავითარეს კომპლექსური სისტემა, მუსიკალური ტონალობები იყოფოდა ბერძნული ტომების, გვარის მათი ტემპერამენტისა და ემოციურობის მიხედვით. ეს განსხვავებული მუსიკალური სტრუქტურები სხვადასხვა ზეგავლენას ახდენენ ადამიანის სულზე, მაგალითად, კილოთაგან ბერძნებში უფრო ამაღლებულად, მამაცურად, ზნეობრივად და სრულყოფილად ითვლებოდა დორიული კილო. დორიული კილო გამოიყენებოდა ღმერთებისა და გმირების განსაზღვრული სიმღერა-ჰიმნების საფუძვლად. იგივე კილო გამოიყენებოდა ახალგაზრდათა აღზრდის პროცესში, როგორც ვაჟკაცური მედგარი კილო; ამ მხრივ, აღსანიშნავია კლიმენტი ალექსანდრიელის მოწმობა, რომელიც გვამცნობს, რომ „ებრაელებში ბატონობს დორიული კილო“. ფრიგიულ კილოს ბერძნები თვლიდნენ ომისთვის გამოსადეგად, ლიდიური-ითვლებოდა ადამიანის ნებისყოფის მომადუნებელ კილოდ, ამიტომაც თავისუფალი ადამიანის აღზრდისათვის გამოუსადეგარად. შესაბამისად, ყველა სხვა კილოთაგან თითოეულს მიეწერებოდა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ეთიკური შინაარსი და ზემოქმედება. ეთიკურ შეფასებას

ექვემდებარებოდა არა მხოლოდ კილოები და რიტმები, არამედ ინსტრუმენტებიც. მაგალითად, პლატონი ზნეობის გარმცენელ ინსტრუმენტად თვლიდა ავლოსს⁶.

ამიტომ, ბუნებრივია, რომ ამ სტრუქტურებს შორის შეიძლება აღმოჩნდეს მეტად შესაფერისი, ნაკლებად შესაფერისი ან სულაც შეუფერებელი კილოები აღზრდისათვის. მუსიკალურ სტრუქტურათა სარგებელისა და ზიანის გარჩევა თუ შეცნობა წარმოადგენს ეთოსის შესახებ სწავლების არსს, რომლის საფუძველზეც პლატონი, აწარმოებდა რა სწავლებას ეთოსის შესახებ თავის იდეალურ სახელმწიფოში დასაშვებად მიიჩნევდა მხოლოდ ორ კილოს: დორიულის - მშვიდობიანობისას, ფრიგიულის - ომიანობის დროს.

რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, პლატონის მიხედვით, არ იყო ნებადართული შეცვლილიყო მელოდიური სტილი, რომელსაც ეფუძნებოდა ფორმები და სახეები, აგრეთვე დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა რიტმის უცვლელობას.

როგორც ვიცით, რიტმი მუსიკაში არის ფიქსირებული სიმაღლის მქონე ბგერების ორგანიზაცია დროში, იგი ლოგოსთან და მელოსთან ერთად მუსიკის უარსებითესი მომენტია, რომლის შეცვლა სრულიად ცვლის მუსიკალურ მთლიანობას, ამრიგად, მელოსის, ლოგოსისა და რიტმის ჰარმონიული ერთიანობა და უცვლელობა ქმნის წესრიგს, რისი შეცვლაც არ იყო ნებადართული, რადგან პლატონთან მუსიკაში არსებული წესრიგი საფუძველი იყო სახელმწიფოში არსებული წესრიგის. ე. ი. მუსიკა საზოგადოებრივ წყობასთან, საზოგადოებრივ მოწყობასთან არის დაკავშირებული.

პლატონის მიხედვით, მთელი ცხოვრება, სახელმწიფო თუ კოსმოსური, - რიტმით, მუსიკით და სიმღერით არის გარშემორტყმული. მისი აზრით, მოგვიანებით არამუსიკურ ანარქიას საფუძველი ჩაუყარეს პოეტებმა, რომელთაც ჰქონდათ ბუნებრივი ნიჭი, მაგრამ იყვნენ მუსიკის კანონების უცოდინრები, მათ შეეყარათ მასების სენი და მათნაირად აზროვნებდნენ, პოეტების ფიქრით, მუსიკაში არ იყო მართალი ან მცდარი მანერა, რომ მუსიკაზე კარგი იყო თუ ცუდი უნდა გვემსჯელა იმ სიამოვნებით, რომელსაც ის გვანიჭებდა, რაც მიუღებელი იყო პლატონისთვის,

⁶ Mus.Gk. aulos ძველი ბერძნული სასულე საკრავი, რომელსაც იყენებდნენ მსხვერპლშეწირვის რიტუალის დროს, სამხედრო ლაშქრობებისას.

რადგან დაკვრა იმისა, რაც „ჟღერს კარგად“, პლატონის მიხედვით არღვევდა წესრიგს და არსებულ „ეთოსს“ მუსიკაში.

პლატონი თავის „იდეალურ სახელმწიფოში“ არსებობის უფლებას ანიჭებს ისეთ ხელოვნების სახეებს, რომელნიც ადამიანს აახლოებენ იდეების სამყაროსთან და აყალიბებენ როგორც სანიმუშო მოქალაქეს. პლატონი აქედან გამომდინარე ასხვავებს „დამატკობელ“ მუზას, „მომწესრიგებელი“ მუზისაგან. მისი აზრით, მავნე „დამატკობელ“ მუზასთან დაკავშირებული ხელოვნება უნდა აიკრძალოს. „მომწესრიგებელი“ მუზა კი დასაშვებად ჩაითვალოს, როგორც მოქალაქის აღზრდის ამოცანებთან დაკავშირებული ხელოვნება. მაგალითად, მუსიკალური კილოებიდან, იონური და დორიული, ახალგაზრდა ყმაწვილებს გამოუმუშავებს თავდაჭერილობის უნარს, სიმამაცეს, დისციპლინას.

პლატონი მუსიკისაგან მოითხოვს არა ესთეტიკურ ტკობას, არამედ ესთეტიკურ აღზრდას, რომელიც უკავშირდება მშვენიერების იდეას, ეს უკანასკნელი თავისთავში შეიცავს ეთიკურს და ჭეშმარიტს. ე. ი. პლატონი მუსიკას ესთეტიკურ ფუნქციას აკისრებს, რაც უშუალო კავშირშია ეთიკურ ფუნქციასთან, როდესაც პლატონი წერს: „ყველაფერი რაც მუსიკალურ ხელოვნებას ეხება, მშვენიერების სიყვარულით უნდა დასრულდეს“. (პლატონი 2003:110) აქ გულისხმობს ეთიკურ ფუნქციას, რადგან პლატონთან მშვენიერება არის იგივე სიკეთე, ოღონდ სიყვარულის ობიექტად ქცეული. როცა სიკეთე იქცევა სიყვარულის ობიექტად ის მშვენიერია, შვენიერების წვდომა ხდება თანდათანობით, საფეხურებრივად. ეს საფეხურები წარმოდგენილია „ფედონში“ ფილოსოფია აღწევს ბოლო საფეხურს, რადგან ფილოსოფიური საფეხური უკვე გონივრული და ჰარმონიული სიყვარულია, ამ ჭეშმარიტი სიყვარულის საგანი არის წესრიგი და მშვენიერება, ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმ ფაქტს რომ „ყოფნა“ ელინური აზროვნებისათვის ნიშნავდა ყოფნას გარკვეულ წესრიგში, რადაც არსებობის ფლობას.

მუსიკა, რომელიც პლატონთან წარმოდგენილია, როგორც მელოსის, ლოგოსისა და რიტმის ჰარმონია არის წესრიგის საფუძველი სახელმწიფოსთვის. ამ წესრიგის დარღვევა ან შეცვლა იწვევდა უკვე ქაოსს. ე. ი. ხელოვნების ზემოქმედების ძალა განუზომელია. ამიტომ, პლატონი თვლის, რომ სახელმწიფომ მკაცრი კონტროლი

უნდა დააწესოს ხელოვნების აღმზრდელობით ფუნქციასთან დაკავშირებით. პლატონი ხელოვნებას მოიაზრებს, როგორც ხასიათის მაფორმირებელ საშუალებას. ეს მორალური თვალსაზრისი ცნობილია, რომ სოკრატეს მემკვიდრეობა იყო პლატონის მოძღვრებაში, პლატონმა საკითხს საზოგადოებრივი ელფერი მიანიჭა, კერძოდ, მასთან ხელოვნება ემსახურება სრულყოფილი სახელმწიფოს მოწყობა-განვითარებას.

ამრიგად, პლატონი, ისევე როგორც არისტოტელე დიდ ყურადღებას უთმობენ ეთიკური აღზრდის საკითხებს და ხაზს უსვამენ მუსიკის მნიშვნელობას, მათი აზრით, რიტმი და ჰარმონია ყველაზე იოლად აღწევს ადამიანის სულამდე და აკეთილშობილებს ადამიანს. ყოფიერებას კი ელინისტური ადამიანისათვის სხვა აზრი არ ჰქონდა, გარდა იმისა, რომ მიეღწია პიროვნების ყველაზე მდიდარი და სრულყოფილი ფორმისთვის. აღზრდის ეს მიზანი არის სრულიად ანთროპოცენტრული, სადაც ცენტრში დგას ადამიანი. ინდივიდუალური შედეგი კი -ფიზიკური, სულიერი და გონებრივი ძალების ჰარმონიული განვითარების შედეგად ჩამოყალიბებული სრულყოფილი ადამიანია ანუ ადამიანის ადამიანად ქცევა ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით.

მუსიკა, როგორც პაიდეიის ნაწილი, ადამიანის სულიერი სრულყოფილების მიღწევაში უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებდა, არისტოტელეს მიხედვით მუსიკას ჰქონდა სასარგებლო გამოყენება არა ერთი, არამედ რამდენიმე მიზნისთვის აღზრდისთვის, განწმენდისთვის და გონებრივი (ინტელექტუალური) გართობისთვის, დამშვიდებისთვის და ინტენსიური მოღვაწეობისგან დასვენებისათვის. როგორც ვხედავთ განწმენდა ერთ-ერთი სასარგებლო გამოყენებაა მუსიკის, აღზრდის და გონებრივი დამშვიდება-დასვენების გვერდით, მაგრამ არისტოტელეს სიტყვები, რომ მუსიკა არის „ჩვენი თავისუფალი დროის შევსება“ და ის ემსახურება „თავისუფლად შობილი ადამიანების ინტელექტუალურ გართობას“ შეიძლება გვაფიქრებინოს, რომ ანტიკური სამყაროს ცოცხალმა მუსიკალურმა პრაქტიკამ ვერ შეძლო სულიერ მოთხოვნილებათა სიმაღლეზე შეჩერება და ამიერიდან მუსიკის მიზნად იქცა არა უმაღლეს ჰარმონიასთან შერწყმა, არა მამაცი

მოქალაქის აღზრდა, არამედ რაღაც განსაკუთრებული სიამოვნების განცდა, რომელსაც ესთეტიკურ სიამოვნებას უწოდებენ.

არისტოტელე ამ საკითხის შესახებ მსჯელობს და ამბობს: „დღეს მუსიკას უმეტესად სიამოვნებისათვის მისდევენ, ძველები კი მას აღზრდის (παιδεία) ნაწილად თვლიდნენ, რადგან თვით ბუნება მოითხოვს ჩვენგან, არა მხოლოდ კარგად ვიმუშაოთ, არამედ მოცალებობის დროც კარგად გავატაროთ“. (ჰაიზინგა1997: 195)

არისტოტელეს ამ დასკვნებს მუსიკის შესახებ წინ უძღვის მსჯელობა: „მნელია, განვსაზღვროთ მუსიკისა და იმ სარგებლის ბუნება, რასაც მისი ცოდნისგან ვიღებთ. იქნებ, თამაშის (παιδιά- აქ ეს სიტყვა შეიძლება ვთარგმნოთ როგორც „გართობა“, „თავშექცევა“) და დასვენების გულისთვისაა, მუსიკა რომ გვინდა, ისევე როგორც გვინდა ძილი და სმა, რომლებიც აგრეთვე არაა თავისთავად მნიშვნელოვანი და სერიოზული (σπουδαία), მაგრამ სასიამოვნოა და საზრუნავს გვაავიწყებს? მართლაც ბევრი სწორედ ასე იყენებს მუსიკას და ამ სამს - მუსიკას, სმასა და ძილს - ცეკვასაც უმატებს. ან უფრო სწორი ხომ არ ვიქნებით, თუ ვიტყვით, რომ მუსიკას სიქველისაკენ მივყავართ, რადგან იგი, გიმნასტიკის მსგავსად, სხეულს გვიკაჟებს, გარკვეულ ეთოსს აღზრდის და სიამოვნების ჯეროვან განცდას გვაჩვენებს? ანდა - ეს, არისტოტელეს მიხედვით, მესამე ფუნქციაა - ხომ არ მივყავართ მას გონის თავშექცევამდე (διαφυγή) და გაგებამდე (φρονήσις)?“. (ჰაიზინგა1997: 194, 195)

ამდენად არისტოტელე მსჯელობს მუსიკის ფუნქციის შესახებ და ცდილობს დაუკავშიროს ინტელექტს. წარმოადგინოს მუსიკისა და ინტელექტის (ლოგოსის) ერთიანობა, როგორც ინტელექტურ გართობად ანუ გონის თვითშექცევად. რაც გულისხმობს თავისუფალი დროის გატარებას, მოცალებას. მოცალება არისტოტელესთან თავის თავში შეიცავს სიამოვნებას, ბედნიერებას და სიცოცხლის სიხარულს, რომელიც ყოველივეს საფუძველია და შრომაზე მაღლა დგას. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ სავალდებულო შრომისაგან მოცალება თავისუფალი ელინის ბუნებრივი მდგომარეობა იყო. მუსიკა იძენს შრომისაგან დასვენების, მოცალების,⁷

⁷ თვით სიტყვა „სკოლა“ მომდინარეობს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი არისტოტელესეული გაგებიდან „სქოლე“, რაც ნიშნავს „მოცალებას“ -ანუ მეცნიერებებისა და ფილოსოფიისთვის აუცილებელია „მოცალება“;

დროის შევსების ფუნქციას. ის ემსახურება თავისუფალი დროის გატარებას, რაც თავისთავად სასიამოვნოა.

აღსანიშნავია, რომ სასიამოვნო არისტოტელეს გაიგივებული აქვს ღირებულებასთან: „სასიამოვნოში ვგულისხმობ იმას, საიდანაც არ ვიღებთ რაიმე სარგებლობას, არამედ რაღაც ღირებულს. მეორე მხრივ, სასიამოვნო გაიგივებულია სიკეთესთან და მშვენიერებასთან: სიამოვნება სიკეთეა, ამიტომ ყოველ ცოცხალ არსებას ახასიათებს სწრაფვა მისკენ. ასე რომ, სასიამოვნო და მშვენიერი მოვლენები აუცილებლად სიკეთეს წარმოადგენს“. (არისტოტელე 1981: 23)

სწორედ „რიტორიკაში“ შეიძლება შევხვდეთ ისეთ ადგილებს, სადაც მშვენიერება, სიკეთე და სიამოვნება გაიგივებულია. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ პლატონის ტრიადაში არისტოტელესთან ჭეშმარიტების ადგილს სიამოვნება იკავებს. მან სიამოვნება და სიკეთე გააიგივა, როგორც ერთმანეთთან ისე მშვენიერებასთან. მშვენიერება მასთან არის სიბრძნის, ჭეშმარიტების სახეობა, რადგან არისტოტელესთან ესთეტიკური ტკბობის ცნება არ სცილდება მშვენიერების ინტელექტუალური დანიშნულების ფარგლებს. მასთან მუსიკას აქვს ინტელექტუალური დანიშნულება, რომელიც თავის თავში შეიცავს ესთეტიკურ სიამოვნებას.

არისტოტელე წერს „პოეტიკაში“⁸: „ხელოვნებას აჰყავს კაცი მსოფლიო კანონზომიერების ჭკრეტამდე და ამით აძლევს იგი მას ესთეტიკურ სიამოვნებას“.⁸ ესთეტიკური ტკბობის შინაარსი ორგანულად შეიცავს როგორც ინტელექტუალურ, ისე ზნეობრივ-აღმზრდელობით ფუნქციას. ეთიკურ-აღმზრდელობითი ფუნქცია ინტელექტუალურ ფუნქციასთან ერთად ნამდვილი ესთეტიკური ფენომენის უმნიშვნელოვანესი შინაარსია.

ამრიგად, პლატონთან ისევე როგორც არისტოტელესთან. მშვენიერება, ჭეშმარიტება და სიკეთე ეს არის სინკრეტული, განუყოფელი მთლიანობაა, რომელიც დაკავშირებულია პაიდეასთან. მუსიკა, როგორც მშვენიერება (მელოსისა და რიტმი ჰარმონია) მჭიდროდ უკავშირდება ლოგოსს, აქვს ადამიანის არა მხოლოდ

⁸ იხ. არისტოტელეს „პოეტიკა“ პროფ. ს. დანელიას თარგმანი, 1944 წ. ამ შრომას წინასიტყვაობის სახით დართული აქვს პროფ. ს. დანელიას მეტად ღრმაშინაარსიანი მონოგრაფიული ხასიათის წერილი არისტოტელეს ესთეტიკური შეხედულებების შესახებ. გვ 75

ესთეტიკური, არამედ ზნეობრივ -აღზრდელობითი ფუნქცია, ამავე დროს პაიდეია გულისხმობს ანტიკურ საბერძნეთში არა მხოლოდ სულიერ აღზრდას, არამედ ფიზიკურსაც. ანტიკური საბერძნეთის დევიზია ლამაზ სხეულში ლამაზი სულია. აქ შინაგანი და გარეგანი მშვენიერება არ არის გაყოფილი. ამასთან დაკავშირებით პლატონი წერს: „ყველაზე მეტად სწორედ ამნაირ ადამიანს შეიყვარებდა მუსიკური ხელოვნების მიმდევარი და არა იმას, ვის არსებაშიც ჰარმონიულად არ ერწყმის ერთმანეთს სულიერი და ხორციელი მშვენიერება (პლატონი 2003:109) აღზრდის ეს მიზანი არის სრულიად ანთროპოცენტრული, სადაც ცენტრში დგას ადამიანი.

ამრიგად, ანტიკური პერიოდი, ეს უზარმაზარი ეპოქა, რომელიც მოიცავს მუსიკის განვითარებას მითოსური აზროვნების პერიოდიდან ქრისტიანობის დამკვიდრებამდე, მუსიკის დიდ და უმნიშვნელოვანეს მონაკვეთს წარმოადგენს, ვინაიდან სწორედ ამ ეტაპზე ხდება მუსიკის არა მარტო ორიგინალური იერ-სახის ჩამოყალიბება, არამედ მუსიკა გააზრებულია, როგორც ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ფენომენი. ანტიკურ ფილოსოფოსებს ფასდაუდებელი ღვაწლი მიუძღვით მუსიკალური ესთეტიკის ჩამოყალიბებაში. აქედან გამომდინარე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში ფილოსოფიის უმნიშვნელოვანესი დებულებები დიდ გავლენას ახდენს მუსიკალური ესთეტიკის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაზე ქმნის იმ საფუძველს საიდანაც მომდევნო საუკუნეებში არა მარტო მუსიკის შედეგები ამოიზარდა, არამედ დადგა მუსიკასა და ფილოსოფიას შორის მიმართების საკითხი.

თავი II. მუსიკა ტრანსცენდენტურთან გაერთიანების საშუალება შუა საუკუნეებში

2.1. საერო და სასულიერო მუსიკის ურთიერმიმართება ადრეულ შუა საუკუნეებში

შუა საუკუნეების ეპოქაში, რომელიც მკვეთრად უპირისპირდება ანტიკურობას, მძაფრად დგება ახალი მუსიკალური ესთეტიკის პრობლემა, როგორ მიდგომოდნენ ანტიკური სამყაროს მუსიკის პრაქტიკას, კერძოდ, რა დანიშნულება უნდა ჰქონოდა მუსიკის ხელოვნებას თუმცა ეს პრობლემა, როგორც სხვა ანალოგიური პრობლემები წინააღმდეგობრივად არის გადაჭრილი, საინტერესოა რა არის ამ წინააღმდეგობის საფუძველი.

როგორც ცნობილია, ანტიკური სილამაზე გულისხმობს ობიექტურ განუყოფლობას შინაგან და გარეგნულ სილამაზეს შორის. ანტიკური სილამაზის ეს არსებითი თავისებურება კარგად გამოიხატა ცნობილ გამოთქმაში „ლამაზ სხეულში ლამაზი სულია“. მისთვის ლამაზი სული მხოლოდ ლამაზ სხეულშია, ანუ სულიერის, იდეალურის სამკვიდროდ მიწიერი, მატერიალური არსებობა მოიაზრება, რომელიც მყარი, დაუშლელი და ჰარმონიული სამყაროს ნაწილია, რადგან ჯერ კიდევ არ არის გაცნობიერებული წინააღმდეგობა მატერიალურსა და იდეალურს შორის. ანტიკურობისათვის დამახასიათებელ ამ ჰარმონიას არღვევს შუა საუკუნეებში გაბატონებული ქრისტიანული აზროვნება იმით, რომ „ამქვეყნიურისა“ და „იმქვეყნიურის“, ხორციელსა და სულიერს შორის წინააღმდეგობრიობას ცხოვრების შიგნით და თავად ადამიანში აღმოაჩენს. იგი ხორციელ საწყისს სულიერს უქვემდებარებს და ადამიანის ამ წინააღმდეგობრივ ბუნებაში სულ სხვაგვარ სილამაზეს ჭკრეტს.

კერძოდ, ქრისტიანულ ეპოქაში არა ერთბაშად, მაგრამ თანდათანობით მოხდა გარდატეხა და მშვენიერებისადმი დამოკიდებულების ფორმულირებამ ახალი, უფრო ზეემპირიული დატვირთვა შეიძინა. რაც გამოწვეულია იმით, რომ ქრისტიანულ ხელოვნებაში ანტიკურისაგან განსხვავებით ხდება აქცენტის გადატანა ადამიანის შინაგან ცხოვრებაზე, ხორციელი სილამაზიდან სულიერზე, გარეგნულიდან შინაგანზე, სულის შინაგან მოძრაობაზე, რაც უცხოა ანტიკური ხელოვნებისათვის.

გადატრიალება, რომელიც ქრისტიანობას შეაქვს სამყაროს მსოფლალქმაში, ბუნებრივია ხელოვნებაშიც აისახება. კერძოდ, ქრისტიანობა ქმნის თავის განსაკუთრებულ ცხოვრებისეულ პრინციპს, თავის მსოფლმხედველობას, განსაკუთრებულ „სტილს“ ხელოვნებაში. შესაბამისად, ანტიკური მსოფლმხედველობისა და მისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ფორმების საწინააღმდეგოდ, ჩნდება ხელოვნების სხვაგვარი გაგება, სხვაგვარი მხატვრული ხედვა, რომელიც წყვეტს კავშირს იმ მსოფლმხედველობასთან, რომელსაც ანტიკური სამყაროს ხელოვნება ემყარება.

ამ პერიოდის ხელოვნება სრულიად განსხვავდება ასევე ხელოვნების დღევანდელი გაგებისგან, რადგან თუ დღეს ხელოვნებას აღვიქვამთ, როგორც ყოფითი ცხოვრების ორომტრიალიდან, რუტინიდან გადახვევას სხვა რეგისტრის გამოცდილებების მისაღებად, შუა საუკუნეებში შეიძლება ვილაპარაკოთ „ხელოვნებაზე ხელოვნებამდე“, ანუ სიტუაციაზე, როდესაც ხელოვნება არის თავად ცხოვრების სუბლიმირებული, მაგრამ განუყოფელი ნაწილი. ეს იმიტომ რომ შუა საუკუნეებში თვით ყოველდღიურობაც გაჟღენთილია ლიტურგიული ტელეოლოგიით და ხელოვნებაც ამას წარმოაჩენს ყველაზე ამაღლებული ფორმით; ხელოვნება ემსახურება ღვთისმოსავი განცდის გაღვივებას, რელიგიური აღმაფრენის წარმოჩენას, ამდენად არის ძალიან პრაქტიკული. ი. ჰაიზინგას შემაჯამებელი ფრაზით თუ ვიტყვით: „ჩვენ შეგვიძლია თამამად ვილაპარაკოთ პარადოქსზე, რომ შუა საუკუნეებმა იცოდა მხოლოდ გამოყენებითი ხელოვნება“ (ჰაიზინგა 1990: 234)

როგორც უკვე აღვნიშნეთ ქრისტიანული კულტურა აქცენტირებულია სულიერებისკენ სვლაზე, ღმერთში მყოფობასა და მშვენიერების აღქმის განსულიერებულ პოსტულატებზე, აქედან გამომდინარე ისინი მაქსიმალურად დაცლილნი არიან მიწიერი ემპირიული შტრიხებისგან, შესაბამისად, შუა საუკუნეებში გაბატონებული თეორიული აზრი უარყოფს წარმართული შეხედულებებიდან გამომდინარე ყველა ფორმას და განსაკუთრებით ისეთებს, რომლებიც დაკავშირებულია დღესასწაულებსა და გართობასთან.

ამ მხრივ საინტერესოა „როკვის“ საკითხი. სწორედ, როკვის იმ ფორმებს გამოუცხადეს ბრძოლა, რომლებიც ანომალიურ ხასიათს იღებდნენ მაგალითად, ე. წ.

„ვრუმალის“ და „ვოტას“ დღესასწაულებზე ქალთა და მამაკაცთა ერთობლივი საჯარო როკვის დროს. აღსანიშნავია რომ უძველეს ძეგლებში ქალთა და მამაკაცთა ხმების აღრევა უზნეობად არის კვალიფიცირებული. „ეს აღრევა გამოცხადებულია ღვთის მცნების გარდახდომად, „საქმეთ ეშმაკთა“ და ამიტომ მკაცრად და დამოხილი“ . (ბახტაძე 1986: 35) აქვე უნდა აღვნიშნოთ ისიც რომ ამ შეხედულებას უფრო ადრეული სათავე ანტიკური მუსიკალური ესთეტიკიდან აქვს აღებული, სახელდობრ, პლატონისეული აკრძალვებიდან, რომელიც მან „კანონებში“ ჩამოაყალიბა. პლატონი მიუთითებდა, რომ განსაკუთრებული სიფრთხილით მოკიდებოდნენ ქალთა და მამაკაცთა ხმების შერევას სიმღერებში.

რაც შეეხება ეკლესიის მიერ ძველ ქართულ საერო სანახაობათა წინააღმდეგ მიმართულ ბრძოლას ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ივ. ჯავახიშვილის შრომა „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ (1938 წ.) ივ. ჯავახიშვილი ბერძენთა ისტორიკოსს ქსენოფონტეს (ძვ. წ. V-IV ს-ბი) ცნობას იმოწმებს და არკვევს, ერთი მხრივ, წარმართობის ხანის ქართული წარმართული სანახაობრივი კულტურის საკითხებს -და, მეორე მხრივ, ქრისტიანობის გავლენასთან ერთად დამკვიდრებულ საეკლესიო წირვა-ლოცვის წესის განვითარებას. იგი იმ ზოგადი მოსაზრებიდან გამოდის, რომ ხალხი მიჩვეული იყო ძველ წარმართულ სიმღერებს, რომელსაც ლხინსაც და ჭირის დროსაც ამზობდნენ ხოლმე, როგორც წარმართულ რწმენასა და ცეკვა-გასართობებთან უმჭიდროესად დაკავშირებულს, ამ საერო სიმღერას ახალი სარწმუნოებისათვის ძლიერი მეტოქეობის გაწევა შეეძლო, ამიტომაც ყველგან ქრისტიანობის მესვეურნი წარმართული სიმღერის ასეთი გავლენის ყოველნაირი საშუალებით ჯერ შესუსტებას, ხოლო შემდეგ მის სრულიად მოსპობას ცდილობდნენ. საერო მუსიკაზე ასეთი „გალაშქრება“ სხვა არაფრით აიხსნება თუ არა საერო მუსიკის გაძლიერებით. მაგალითად, ქართულ სინამდვილეში თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი იყო წინაქრისტიანულ ხანაში მუსიკის როლი ამაზე მეტყველებს დღემდე მოღწეული წარმართული ეპოქის სიმღერები. („ლილე“, „ფერხული“, ბატონების იავნანა“, „მზე შინა და მზე გარეთა“ და სხვა.) ამრიგად, საერო მუსიკა თავისი გზით ვითარდებოდა და გავლენასაც ახდენდა საკულტო შემოქმედებაზე, მაგრამ გამომდინარე იქიდან, რომ ამ პერიოდის საზოგადოებრივ და კულტურულ ცხოვრებაში ეკლესიის როლი

უნივერსალობამდეა აყვანილი იმ დროისათვის ესოდენ განვითარებული საერო, ხალხური მუსიკა თითქოს არც არსებობს, წმინდა მუსიკად ითვლება მხოლოდ საკულტო შემოქმედება, რომლის მიხედვით იქმნება თეორიული ტრაქტატები და შრომები. ე. ი. გაბატონებული მდგომარეობა უჭირავს, სასულიერო მუსიკას, როგორც ერთიანი რელიგიური სისტემის ნაწილს, ეს არის დასრულებული და ჭეშმარიტი ჰარმონია, ხოლო საერო მუსიკა ითვლება არასრულად, მოჩვენებითად და ნაკლოვანად.

ამავე დროს, შუა საუკუნეების მუსიკალური ხელოვნების განხილვის დროს, არსებით მნიშვნელობას იძენს ტერმინოლოგიური ასპექტი, საუკუნეების მანძილზე არსებობს მუსიკის ცნების სამი ძირითადი აღმნიშვნელი სიტყვა „გალობა“, „სიმღერა“, „მუსიკა“. თითოეულს თავისი ფუნქცია აქვს ანუ თავისი ფუნქცია აქვს „გალობას“. ტერმინი „გალობა“ აღნიშნავს მხოლოდ საეკლესიო, საღვთისმსახურებო დანიშნულების სასულიერო მუსიკას, რომელიც სრულდება მხოლოდ ეკლესიაში. ამ მხრივ საინტერესოა სულხან-საბას განმარტებები: „გალობა არს მართმადიდებლობითა მიერ ღვთის მეტყუელება“ (სულხან-საბა ორბელიანი, „სიტყვის კონა“), ხოლო საერო მუსიკის აღმნიშვნელ „სიმღერას“ სულხან-საბა განმარტავს შემდეგი ფრაზით: „სიმღერა მსოფლიო ხმოანებაა“. ამ განმარტებებში ნათლად ჩანს განსხვავება საერო და სასულიერო მუსიკას შორის, გალობა მკაცრად სასულიერო ხელოვნებაა, ხოლო სიმღერა -საერო.

როგორც განვიხილეთ ქრისტიანული მსოფლგანცდის ამ პერიოდში ნიშანდობლივია მკვეთრი დუალიზმი ამქვეყნიურ რეალობასა და ღვთის სასუფეველს შორის. ამ დაპირისპირებიდან გამოგვყავს წინააღმდეგობრივი მიმართება საერო მუსიკასა და ქრისტიანულ საგალობლებს შორის. ამ წინააღმდეგობრივი ნიშან-თვისებების დახასიათების საფუძველზე კიდევ უფრო ნათლად ჩანს საერო და სასულიერო მუსიკას შორის განსხვავება. კერძოდ, მუსიკალურ-გამომსახველობით საშუალებათა განსხვავებული გააზრების შედეგად საეკლესიო საგალობლებში არასოდეს ირღვევა ზომიერების, წონასწორობის განცდა, ამიტომ მართმადიდებლური საეკლესიო გალობისათვის უცხოა ყოველივე რაც სხეულებრივ მოძრაობას ასახავს და ამქვეყნიური, „მატერიალიზებული“ დროის

შეგრძნებას იწვევს. „აქ ვერ შევხვდებით დროის ორგანიზაციას, მის ერთეულებად დაყოფას, რაც მუსიკალურ განვითარებას პროცესუალურ, დინამიურ ხასიათს ანიჭებს და ამქვეყნიური დროის დინებას გამოხატავს. თავისუფალი, „არაავტომატიზირებული“, არარეგულარული რიტმი⁹ დროისა და სივრცის ახალ, სულიერ განზომილებებს ასახავს და იწვევს მარადიულობასთან, ზეციურ ყოფიერებასთან თანაზიარობის განცდას“. (სუხიაშვილი 2006: 19)

რიტმული რეგულარობისაგან გათავისუფლება მოიაზრება, როგორც ყოველდღიური რეალობისაგან გათავისუფლება, თვითჩაღრმავება და მედიტაციის პირობა, განდევნებისა და მჭერმეტყველობითობის მიღწევის ოპტიმალური გზა. სადაც დრო კარგავს თავის შეუქცევადობას და წრებრუნვაში გადადის. ქრისტიანული ხელოვნება ამ საკრალიზებული დრო -სივრცის ნაწილია, როგორც არქიმანდრიტი რაფაელი (კარელინი) აღნიშნავს, „ეკლესია და მისი ტაძრული ღვთისმსახურება არის ბიბლია მოქმედებაში, სადაც წმინდა ისტორიაში გადმოცემული მოვლენები წარსულიცა და მომავალიც, ლიტურგიულ ციკლებში აწმყოდ აღიქმება-ესაა დრო სამყაროს შექმნიდან ვიდრე საშინელ სამსჯავრომდე, რომელიც მართმადიდებლური ღვთისმსახურების დღიურ და წლიურ ბრუნვაში უკიდურესად შემჭიდროებულია. (არქიმანდრიტი რაფაელი (კარელინი) 1994: 87) ამიტომაც არის, რომ ტაძრულ დროსა და სივრცეში ქრისტიანული ხელოვნების თითოეული ქმნილება მარადისობიდან იმზირება. ქრისტიანული ხელოვნება ეს არის ზეციური და მიწიერი ეკლესიის შეხვედრა ლიტურგიულ დროში, როცა ზეციური მიწიერდება ხატში, საგალობელში, ქვაში, რათა მიწიერი გააზეციუროს. მაშინ როდესაც საერო ხელოვნების ნიმუშები დროის წარმავლობითაა დადდასმული, ტაძარი, ხატი თუ საგალობელი მარადიულ ნათელ სხივებს ასხივებს. ღვთისმსახურების მეოხებით პიროვნება ლიტურგიული დროის თანაზიარი ხდება. ლიტურგიკულ დროში გადასული პიროვნება ცდილობს სწორედ ეს წარუვალი ნათელი შეიკრიბოს, ტაძრებიდან, ხატებიდან თუ საგალობლებიდან რომ იღვრება. ამიტომ საეკლესიო გალობისათვის ნიშანდობლივია ისეთი რიტმი, რაც

⁹ რიტმი, (ბერძნული „რიტმოს“) ნიშნავს „თანაზიარობიერებას“, „სიმწყობრეს“, „განზომილ მდინარებას“. მუსიკაში რიტმი გულისხმობს ბგერების მოწესრიგებულ მოძრაობას. ფართო გაგებით რიტმი ცხოვრებისეულ მოვლენათა თანაზომადი მოძრაობაა დროის შუალედში. რიტმი მჭიდროდაა დაკავშირებული მუსიკასთან, მაგრამ იგი მუსიკის გარეშეც არსებობს.

მარადიულობასთან, ზესთასოფელთან თანაზიარობის განცდას ბადებს, რაც მნიშვნელოვანწილად სასულიერო პოეტური პროზითაა ნაკარნახევი. როგორც ცნობილია ქრისტიანულ პოეზიას ახასიათებს პოეტურ ფორმათა პროზაულობა.

გარდა ამისა, ისევე როგორც მითოსური ეპოქის მუსიკაში, შუა საუკუნეების მუსიკაშიც მარადიულობის იდეა ხორციელდება გარკვეული საკომპოზიციო ხერხის მეშვეობით -ოსტინატურობით. ის არის ძირითადი მუსიკალური პრინციპი შუა საუკუნეების პროფესიული მუსიკის ჟანრებში, რომლის მეშვეობით მუსიკაში მარადიულის, ჭვრეტის, მედიტაციური მომენტი შემოდის. შუა საუკუნეების მუსიკალური აზრის განვითარება განმეორების მარწუხებშია მოქცეული. მუსიკალურ ოსტინატოს ემატება სიტყვიერი ტექსტის განმეორება, რაც ამჟღავნებს განმეორების ეფექტს.

რაც შეეხება ქრისტიანული გალობის ესთეტიკურ და ეთიკურ ასპექტებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ქრისტიანული გალობის ასკეტურობას, მის კანონიკურობას, შეწონილობას ღვთისმსახურების რიტუალთან. აქ ისევ ხაზი უნდა გავუსვათ განსხვავებას საერო და სასულიერო მუსიკას შორის. გალობა, განსხვავებით საერო მუსიკისაგან, არ ესწრაფვის ემოციურად დაატკბოს მსმენელი. ისევე როგორც ხატი არ არის ნახატი, ასევე გალობა არ არის საერო მუსიკა, რაც გარკვეულ ვნებათაღელვას და ესთეტიკურ სიამოვნებას აღძრავს ადამიანში. პირიქით, ხატიცა და გალობაც, როგორც ღვთისმსახურების ელემენტები ადამიანის განწმენდას ემსახურებიან ვნებათა ღელვისაგან, რათა გონიერ-სულიერი ჭვრეტა, მედიტაცია განხორციელდეს უზენაესის მიმართ. ეს არსებითი სხვაობა განსაკუთრებით მართმადიდებლობაშია ხაზგასმული.

ამრიგად, ქრისტიანული საგალობელი ღმერთისა და ადამიანის გონით ურთიერთობას უნდა გამოთქვამდეს, მსმენელზე ემოციურ ზემოქმედებას კი არ უნდა ისახავდეს მიზნად, არამედ დაეხმაროს მრევლს ჩაერთოს ღვთისმსახურებაში და ამდენად ეზიაროს უფალს. პიროვნების თეოზისის ამ გზაზე კი დამაბრკოლებელ ფაქტორად აღიქმება ესთეტიკური ტკბობა, როგორც ხორციელი, მიწიერი სიამოვნება. ნეტარი ავგუსტინე წერს: „თუ ერთი მხრივ, ტკბობა სახიფათოა, მეორე მხრივ, გალობის ცხოველმყოფელი ზემოქმედება ცდითაა დადასტურებული.

ამიტომაც თავს ვიკავებ იმნაირი დასკვნისაგან, საპირისპირო აზრს რომ ვერ იტანს და მაინც ვიწონებ საეკლესიო გალობის ოდინდელ ჩვეულებას, რათა რწმენის თავბრუდამხვევმა ნეტარებამ ღვთისმოსაობის მიმართ მიაქციოს ჯერ კიდევ უმწეო სული. ხოლო როცა მე თვითონ ვგრძნობ, რომ გალობა უფრო მაღელვებს, ვიდრე ის რაც იგალობება, ვადიარებ ესაა სინანულის ღირსი შეცოდება, და მე ვამჯობინებდი, სულაც არ მსმენოდა მაგალობლის ხმა“. (ავგუსტინე 1995: 209, 210)

აღსანიშნავია, რომ „კართაგენის საეკლესიო კრების კანონით (მე-16 კანონი) საგალობლის დასრულებისას მაგალობლებს ეკრძალებოდათ მრევლის წინაშე თავის მოდრეკა, როგორც ეს სცენაზე მოღვაწე არტისტებს სჩვევიათ“ (სუხიაშვილი 2006: 13), რადგან თუ საერო მუსიკა მსმენელთან ემოციურ მიმართება-დამოკიდებულებაზეა ორიენტირებული, საეკლესიო გალობა არ წარმოადგენს მუსიკალური თხზულების „შესრულებას“ მსმენელთათვის. მისთვის უცხოა საერო მუსიციერებისათვის ნიშანდობლივი არტისტულობა, მხატვრული წარმოსახვა, ფანტაზია, ავტორისეული სუბიექტური თვალთახედვის გამომჟღავნება, რაც შემსრულებლისაგან უცხო მუსიკალური სახის „გათავისებას“ მოითხოვს და მსმენელზე შესაბამის ზეგავლენას, ყოველივე ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმას, რომ მაგალობელი არ არის სამუსიკო ქმნილების შემსრულებელი.

საეკლესიო გალობის, როგორც ღვთისმსახურების, სამადლობელი მსხვერპლშეწირვის (ევქარისტის) განუყოფელი ნაწილის, მიზანია მორწმუნესთვის სულიერი სარგებლის მოტანა. ესთეტიკური ტკბობა ხელს უშლის ამ მიზნის განხორციელებას. ამიტომ ქრისტიანული ეკლესია გამუდმებით მერყეობს, მუსიკა თავისი „ცოდვილი“ ბუნებით დაუმვას თუ არა ღვთისმსახურებაში. დაშვების შემთხვევაში უქვემდებარებდნენ რიტუალურ ტექსტებს და ცდილობდნენ ამ გზით მუსიკას ჩამოშორებოდა მიმზიდველობა, ემოციურობა, „მაცდუნებელი“ თვისებები.

ამრიგად, მართლმადიდებლური გალობისათვის უცხოა გრძნობითი სამყაროს გამოხატვა. ამქვეყნიურ მხატვრულ სახეებს აქ ადგილს უთმობს ღვთაებრივი, ვნებებისაგან განწმენდილი მუსიკალური სახეობრიობა, ხოლო მღელვარე ემოციურ განწყობილებათა ნაკადი იცვლება მისტიკური ჭვრეტის დინამიკით. ამიტომ საეკლესიო საგალობლებში არ ვხვდებით, ხმის გადაჭარბებულ ტრიალს,

თვითმიზნურ მუსიკალურ ორნამენტიკას, არტიკულაციის არაბუნებრივ საშუალებებს, ხელოვნურ მხატვრულ-სტილიზებულ ინტონირებას, უკიდურესობებს ტემპის შერჩევაში, მძაფრ კონტრასტებს მუსიკალურ-მხატვრული სახის განვითარებისას, რადგან მუსიკალური გამომსახველობა თავისთავად -ტემბრი, ხმათა შეწყობა, მელოდიური ნახაზი -ძლიერი ვნებათა წყაროა და თუ აღმოჩნდება, რომ ეს ღელვა წარმოადგენს აღქმის მთავარ რეზულტატს ეს გზას უღობავს წმინდა რელიგიურ მედიტაციას, ამიტომ შუა საუკუნეებში გაბატონებული ახალი მორალის, ასკეტიზმის შესაბამისად, ცდილობენ მუსიკის მიწიერ ვნებათაგან დაშორებას.

მართლმადიდებლურ ეკლესიასთან არის დაკავშირებული ასევე ინსტრუმენტული მუსიკის დისკრედიტირების უძველესი ტრადიცია. კერძოდ, ღვთისმსახურების დროს საკრავების გამოყენების აკრძალვა, რადგან საკრავები განიხილებოდა, როგორც საერო სფეროს წარმართულ გართობათა ატრიბუტებად და ამ გართობებთან ერთად ისიც იდევნებოდა. ძველ ძეგლებში საკრავებისა და საკრავიერი მუსიკის ექვივალენტია ყოველთვის მანკიერი, ბიწიერი, წმინდა ზნეობის საწინააღმდეგო მოვლენა. მაგალითად, მეთერთმეტე საუკუნის გიორგი მთაწმინდელის თარგმანში ბასილი დიდის განჩინებით მენესტვის საქმე უწმინდურად ითვლებოდა და მსმენელებს ეკრძალებოდათ მეფანდურეთა მოსმენა. (ექუსთა დღე, 41) მაგალითად, განსხვავებით არამართლმადიდებლური (კათოლიკური, პროტესტანტული და სხვ.) საეკლესიო ტრადიციისაგან, საეკლესიო გალობისას საკრავებს არ მიმართავენ მართლმადიდებელი ქრისტიანები, ისინი საკუთარი არსებით, საკრავების თანხლების გარეშე, უგალობენ უფალს, რაც შემოქმედისადმი პიროვნული ურთიერთობის უფრო უშუალო, ბუნებრივი გზაა. წმინდა მამები აღნიშნავენ, რომ ღმერთს უგალობს ადამიანის სული, ხოლო სხეული მხოლოდ საშუალებაა ჰანგის წარსატქმელად. ამასთან, გალობა საკრავის გარეშე ზეციურ პირველსახესთან მეტ ადეკვატურობას ამჟღავნებს.

მოციქულთა სწავლებით, ქრისტიანული გალობა უნდა იყოს გალობა გულისა და არა მხოლოდ ბაგეებისა. თითოეული ბგერა უნდა იყოს ხმა გულისა. ალბათ ერთი-ერთი მიზეზი ესეც არის რატომ არ გავრცელდა გალობა ინსტრუმენტული მუსიკის შემოქმედებითა და ენერგიით აღჭურვილი.

თომა აქვინელი უდიდესი სიმშვიდით წყვეტს ანალოგიურ პრობლემას, არ ურჩევს რა ინსტრუმენტული მუსიკის გამოყენებას ლიტურგიული მიზნებისათვის, მისი აზრით, მუსიკალური ინსტრუმენტები არ უნდა გამოვიყენოთ სწორედ იმიტომ, რომ ისინი იწვევენ ტკბობის მძაფრ შეგრძნებას, რომელსაც შეუძლია მიაქციოს მორწმუნის სული საეკლესიო მუსიკის თავდაპირველი დანიშნულებისაგან. რაც შეეხება მის დანიშნულებას, ის რეალიზდება გალობით, რომელიც აღძრავს სულებს. კიდევ უფრო მეტად ისწრაფვოდნენ ლოცვისაკენ, მაშინ როდესაც მუსიკალური ინსტრუმენტები ანიჭებენ სულს ტკბობას და არ მიჰყავთ შინაგანად კეთილი ზრახვების აღძვრისაკენ.

ამრიგად, ქრისტიანული ღვთისმსახურების ჩამოყალიბების პირველივე ეტაპზე კანონიკური თვალსაზრისით გაიმიჯნა ინსტრუმენტული და ვოკალური მუსიკა. მუსიკალური ინსტრუმენტები, როგორც წარმართული კულტის გადმონაშთი, თანდათან განიდევენა ღვთისმსახურებიდან. „მართლმადიდებლობითა მიერ ღმრთის მეტყველებად“ (სულხან-საბა) მიჩნეული გალობა კი მტკიცედ დამკვიდრდა საეკლესიო მსახურებაში, რომელიც განსხვავებით საერო მუსიკისაგან, არ ესწრაფვის ემოციურად დაატკბოს მსმენელი. გალობაც, როგორც ღვთისმსახურების შემადგენელი ნაწილი ემსახურება ადამიანის განწმენდას ვნებათა ღელვისაგან, რათა გონიერ-სულიერი ჭვრეტა -მედიტაცია განხორციელდეს უზენაესის მიმართ.

საინტერესოა რა უდევს საფუძვლად ქრისტიანული ხელოვნების მიერ ესთეტიკურ ტკბობაზე უარის თქმას. ამ მხრივ აღსანიშნავია უმბერტო ეკოს ნაშრომი „შუა საუკუნეების ესთეტიკის ევოლუცია“ (1959 წ.) მისი აზრით, ესთეტიკური ტკბობის უარყოფა დაფუძნებულია არა ამ ტკბობის მნიშვნელობის უარყოფაზე, არამედ, პირიქით, მის აღიარებაზე მაგრამ შეუფერებლობაზე რელიგიური მიზნებისათვის. უმბერტო ეკოს აზრით, ქრისტიანობაში საქმე გვაქვს არა ესთეტიკური აღქმის არ არსებობასთან, არამედ მის სპეციფიკურ ხასიათთან, რაც ალბათ იმით არის გამოწვეული, რომ აღქმის ობიექტია განსხვავებული.

გრძნობად სამყაროში, რომელიც უხილავის სიმბოლოა, ქრისტიანი სულიერ შინაარსს კითხულობს და ამ შინაარსის მშვენიერებით ტკბება, რაც მასში რელიგიურ სიხარულს იწვევს. ცხადია, ამ ტიპის ტკბობა განსხვავდება ესთეტიკური

ტკბობისაგან. ეკო თვლის, რომ ესთეტიკური ტკბობა ჩნდება იმისაგან, რომ სული შეიმეცნება მატერიაში თავად ამ მატერიის სტრუქტურის ჰარმონიას. მაგრამ ქრისტიანული ხელოვნება მიმართულია არა მატერიის, არამედ სულიერი რეალობის აღქმისა და ასახვისაკენ. ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ქრისტიანობა სულაც არ აუქმებს ესთეტიკას. იგი უბრალოდ სხვა ტიპის ესთეტიკას ამკვიდრებს, რომელიც მიმართულია არა გარეგანი, არამედ შინაგანი მშვენიერების ჭვრეტისაკენ.

საერო და სასულიერო მუსიკის ურთიერთმიმართების განხილვის დროს საყურადღებოა არა მხოლოდ ესთეტიკური, არამედ ეთიკური ასპექტებიც, ამ მხრივ საყურადღებოა დ. მაჩაბელის კვლევები.

დ. მაჩაბელი მუსიკის არსის ახსნას ახორციელებს ორი გზით: 1. „კათარზისის ქრისტიანული ინტერპრეტაციით და 2. საერო მუსიკასთან სასულიეროს დაპირისპირებით.

მისი მიზანია დაასაბუთოს მუსიკის „განმწმენდი“ ზემოქმედება და ის, რომ ეს თვისება მხოლოდ გალობას ეკუთვნის. დ. მაჩაბელი მუსიკიდან სდევნის იმ გრძნობებს, რომელიც „ნივთიერ სოფელს“ უკავშირდება, მისი აზრით, მისაღებია მხოლოდ ის მუსიკა, რომელიც არ „ეწინააღმდეგების საღმრთო სახიერებისა და კაცობრივსა კეთილგონიერებას“, რომლისაგან „სულიერად განსცხრების მიმალამდე“ და „მაღალსა ამას ზნეობასა იპყრობს სრულს თვისსა ძალაში“. ასეთი ძალა გალობაა, მას შეუძლია გადაარჩინოს კაცი „დაფუტუროებასა გულისა და გონებისა“ და ღუთის სახელით ატაროს „ვიწროსა ამოსა ამას საწუთროსა“. ამიტომ გალობა „ღარმონია განმათავისუფლებელი“ და ერთადერთი „დამატკბობელი გულისა და გონებისა“, სრულიად უნდა გავრცელდეს საზოგადოების ცხოვრებაში, რათა დაიმკვიდროს მასში „ჭეშმარიტი სისრულე და ნამდვილი ღარმონია“. (ბახტაძე, 1986: 25)

დ. მაჩაბელის მუსიკალური „ეთოსი“ უფრო დინამიკურად ვითარდება საერო მუსიკასთან დაპირისპირებისას. ავტორის მსჯელობის პათოსი მიმართულია იმისაკენ, რომ რაც შეიძლება ღრმა ხნულით გამიჯნოს საერო და სასულიერო მუსიკა ურთიერთისგან, დაასაბუთოს მათი შეუსაბამობა. აქ დ. მაჩაბელის ეთიკური რიგორიზმი განსაკუთრებულ ქმედით ხასიათს იძენს.

სასულიერო და საერო მუსიკის დაპირისპირებისას დ. მაჩაბელი წერს: „თუ მივიღებთ განმსჯელობაში ორსა ამას ღარმონიასა...პირუელსა ვითარცა გონების აღმადლებელსა და წმიდასა მისსა ორღანს უტურფესად განმამხიარულებელსა და განმანათლებელსა თვით გრძნობითაცა; ხოლო მეორესა, ვითარცა ამოსა ხორციელთა ვნებათა აღმატყინებელსა ორღანსა დასათრგუნებლად სულიერთა დიდებულებათა, და მამასადაძე ნამდვილისა და სრულისაცა სიმწყაზრისა“. დ. მაჩაბელი გარკვევით ყოფს მუსიკას ორ ანტაგონისტად -ერთს, სულის და მეორეს, ხორცის გამოხატულებად, რომელთაგან პირველი-გალობა, არის დასრულებული და ჭეშმარიტი ჰარმონია, მეორე-კი არასრული, მოჩვენებითი და ნაკლოვანი. მეორე-„გონჯი ნაკუეთი ბგერათა ცრუ-ელუარებით მოცუნდრუკე ეშმაკობისათვის“ მაცდურია და მუდამ სულის დათრგუნვისაკენ მიილტვის. ამიტომ უნდა განერიდონ „ამა სოფლისა ღარმონიას“, იგი „წინააღმდეგია წმიდისა ზნეობისა“ და „არ შეესაბამების არცა კაცისა მაღალსა დანიშნულებასა და არც უმანკოსა გალობის მხიარულებასა“. (ბახტაძე 1986: 27)

რაც შეეხება გალობის ზნეობრივ დანიშნულებას. შუა საუკუნეების ეკლესიის მამათა თვალთახედვით, განსახვავეებით საერო მუსიკისგან მართლმადიდებლურ გალობას, ისევე როგორც ზოგადად მართლმადიდებლურ ხელოვნებას, აზრობრივი თვალსაზრისით, უზარმაზარი ზნეობრივი დატვირთვა აქვს. იგი განწმენდს ადამიანის გონებასა და გულს, აზიარებს მას ღვთაებრივ სიბრძნესა და ნათელს, „არაფერი ისე არ ათავისუფლებს სხეულს ბორკილებისაგან, განაწყობს კეთილგონიერებისა და ყოველგვარი ამოს უარყოფისაკენ, როგორც მწყობრი, ღვთაებრივი საგალობელი,“ – აღნიშნავს იოანე ოქროპირი. მისი სიტყვებით, გალობას უდიდესი სარგებლობა მოაქვს ადამიანის სულიერი აღზრდისა და განწმენდის თვალსაზრისით. იგი განაპირობებს მის ზეასვლას სულიერ სათნოებათა საფეხურებზე (იოანე ოქროპირი 1899: 151,152), ამიტომ იოანე ოქროპირი მოუწოდებს უსმინონ საღვთო გალობას, რომელიც „უმეტესად დაატკბობს სულსა და გონებასა, ვიდრეღა საეშმაკო იგი ხმანი მგოსანთა მათ ამის სოფლისათანი, რომელნი იგი ეშმაკმან დასთესა კაცთა შორის“. (ბახტაძე 1986: 33) ასევე პავლე მოციქული

მოგვიწოდებს: „ასწავებდით და ჰმოდლურიდით თავთა თქუენტა ფსალმუნითა და გალობითა და შესხმითა სულიერითა“ (კოლ. 3, 16).

გალობაზე საუბრისას წმ. მაქსიმე აღმსარებელი სწორედ მასში ცხადჩენილ სულიერ ძალებზე ამახვილებს ყურადღებას. „საგალობელთა ღვთაებრივი ჰანგები ზეციურ სიხარულსა და სიტკბობას გამოხატავს, რომელიც თითოეულის სულში დაისადგურებს“,- განმარტავს იგი. (ლეჰახინი 2002: 100)

აღსანიშნავია, რომ ადამიანის სულზე მუსიკის ზეგავლენის აღიარებიდან გამომდინარეობს დასკვნა, რომ სტრუქტურულად განსხვავებული მელოდიები სხვადასხვა ეთიკურ ზეგავლენას ახდენენ ცნობიერებაზე. ამ მხრივ, გასათვალისწინებელია, შუა საუკუნეებში ხმის შინაარსი, მისი ეთოსი, კერძოდ, ხმათა დახასიათებისას მათი ესთეტიკური შინაარსის გარდა დიდი ყურადღება ეთმობოდა სწავლებას ხმის ეთიკური მნიშვნელობის შესახებ. სწავლების თანახმად, თითოეული ხმა უშუალო ზეგავლენას ახდენს ადამიანის ზნეობაზე. მაგალითად, მეექვსე ხმის შესახებ ნათქვამია, რომ იგი იწვევს „გულის შემუსვრილებას ცოდვათა გამო,“ ხოლო მეორე ხმა _ „ვნებათა დაოკებას“ უწყობს ხელს. ამდენად, ეკლესიის მამების მიერ ხმათა განმარტებები სულიერ გრძნობათა და ღირებულებათა მთელ სისტემას წარმოგვიდგენენ.

აღსანიშნავია ისიც რომ საეკლესიო საგალობლისთვის ხმის მიკუთვნილობა გალობის კანონიკით იყო განსაზღვრული; დადგენილი ხმის უგულებელყოფა და საგალობლის გაწყობა განურჩევლად, ნებისმიერ ხმაზე, კანონის უხეშ დარღვევად მიიჩნეოდა.

კანონის საფუძველზე იქმნება საგალობელთა სხვადასხვა სახეები, რომელთაც პრაქტიკული დანიშნულება აქვს. შუა საუკუნეების ქრისტიანული მუსიკალური ესთეტიკის უძირითადესი კონცეფცია არის ის, რომ საგალობელი უნდა იყოს ღმობიერი, ღვთისადმი მოკრძალებით აღსავსე. სწორედ საგანგებოდ შერჩეული საგალობელთა და საკითხავთა ერთიანობა ქმნის ღვთისმსახურების ამა თუ იმ წესს.

ამრიგად, შუა საუკუნეების ევროპული კულტურის ძირითადი ჭეშმარიტება არის ღმერთი. შესაბამისად, კულტურის ყველა სფერო გამოხატავს ღმერთის უსასრულობას, ზეგრძნობადობას, ზეგონიერებას და ემსახურება მარადიულის,

ზემიწიერის, დროის დინებისადმი ხელშეუხებელი სამყაროს განდიდებას. ე. ი. ცხოვრებისა და აზროვნების წესი ხაზს უსვამს ღმერთთან ერთიანობას, აგრეთვე უარყოფით ან სრულიად გულგრილ დამოკიდებულებას გრძნობს სამყაროსთან, მის სიმდიდრესთან, სიხარულთან, ფასეულობებთან. კერძოდ, გრძნობადი სამყარო განიხილება, როგორც ადამიანის „დროებითი თავშესაფარი“, რომელშიც მხოლოდ სტუმარია და მოგზაური; იგი ღმერთის მარადიული სამყოფელისაკენ მიისწრაფვის და ეძებს გზას თუ როგორ გახდეს იქ შესვლის ღირსი. ე. ი. ქრისტიანული მსოფლგანცდის ამ პერიოდში ნიშანდობლივია მკვეთრი დუალიზმი ამქვეყნიურ რეალობასა და ღვთის სასუფეველს შორის, რამაც გამოხატულება ჰპოვა ასკეტური და ესთეტიკური ტენდენციების ბრძოლის სახით, ამ დაპირისპირებიდან გამოგვყავს წინააღმდეგობრივი მიმართება საერო მუსიკასა და ქრისტიანულ საგალობლებს შორის. როგორც განვიხილეთ, „შუა საუკუნეების მუსიკა იყო როგორც წმინდა, ასევე საერო“. (ჰოპკინი 1978: 89) რომელთა შორის საუკუნეთა განმავლობაში დაუცხრომელი ბრძოლა მიმდინარეობდა. ამის მიზეზი იყო ის, რომ მუსიკალური გამომსახველობა თავისთავად -ტემბრი, ხმათა შეწყობა, მელოდიური ნახაზი - ძლიერი ვნებათა წყაროა. მუსიკა ვნებიანი რიტმების ასახვაა, ეს გრძნობების უშუალო, განსაკუთრებული ენაა, რაც გზას უღობავს წმინდად რელიგიურ მედიტაციას. მხატვრული ზემოქმედება სქოლასტიკის სამყაროში ჩაღრმავების მაგივრად, ადამიანში აღვიძებს მის ცოცხალ, გრძნობად ბუნებას, რაც მრავალ შუა საუკუნეების ავტორს შიშს გვრიდა. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ანტიკურობიდან შუა საუკუნეებში გარდამავალ პერიოდში ქრისტიანულ ხელოვნებასთან მძაფრად დადგა ახალი მუსიკალური ესთეტიკის პრობლემის საკითხი, როგორ მიდგომოდნენ ანტიკური სამყაროს მუსიკის პრაქტიკას იმისათვის რომ გაერკვიათ თუ რა დანიშნულება უნდა ჰქონოდა მუსიკის ხელოვნებას. გამომდინარე იქიდან, რომ ამ პერიოდის საზოგადოებრივ და კულტურულ ცხოვრებაში ეკლესიის როლი უნივერსალობამდეა აყვანილი. ხოლო ეკლესიის, როგორც სოციალური ინსტიტუტის მიზანს შეადგენს-„ადამიანის განწმენდა“, „ფერისცვალება“, „ხსნა“, ამიტომ ქრისტიანული ხელოვნების მიზანია ადამიანის განწმენდა ვნებებისგან, მისი ხსნა, ხოლო უმაღლეს მიზანს თეოზისი, ანუ განმღრთობა შეადგენს. შესაბამისად, შუა

საუკუნეებში გაბატონებული ახალი მორალის, ასკეტიზმის შესაბამისად, ცდილობენ მუსიკის მიწიერ ვნებათაგან დაშორებას. საეროსგან განსხვავებით, საეკლესიო მუსიკაში მშვიდნიერი საწყისის უარყოფა, ამაღლებული, სულიერი გრძნობების ცხადჩენა, საეკლესიო მუზიციურების ფორმები – გალობის ადვლენა კრებითად, საკრავების თანხლების გარეშე საეკლესიო მუსიკისათვის დამახასიათებელი ეს ნიშან-თვისებები განაპირობებს მკაფიო ზღვარს საეკლესიო ხელოვნებასა და საერო ხელოვნებას შორის და ამავე დროს ხაზს უსვამს, მუსიკის, როგორც ღვთისმსახურების შემადგენელი ნაწილის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ქრისტიანული ლიტურგიაში. საინტერესოა რა როლს ასრულებს მუსიკა შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ლიტურგიაში.

2.2. მუსიკის როლი შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ლიტურგიაში

ლიტურგია, ანუ ღმრთისმსახურება, რომელიც ტაძარში სრულდება, ერთ-ერთია შვიდ საეკლესიო საიდუმლოთაგან და მას სხვაგვარად ევქარისტის საიდუმლოც ეწოდება. სიტყვა „ლიტურგია“ ბერძნულია და ორი ბერძნული ცნებიდან მომდინარეობს: λήριος (ლეიტოს, „საზოგადო“) და ἐργον (ერღონ ან ერგონ, „საქმე“), ანუ ის ნიშნავს „საერთო საქმეს“.

ეკლესიის სწავლებით, ისინი, ვინც ლიტურგიას აღასრულებენ, მატერიალური, ხილული ნიშნების მიღმა არსებულ ზეციურ ლიტურგიას უერთდებიან. საიდუმლოთა ღვთისმსახურებაში ასეთი უამრავი ნიშანი და სიმბოლოა ჩაქსოვილი. ლიტურგიკული ქმედება, ტაძრის არქიტექტურა, მოხატულობა, ხატები, წმინდა ტექსტები, საეკლესიო გალობა ერთი საერთო უნივერსალური პრინციპითაა გაერთიანებული. ეს არის ხატოვნებითობა, იკონურობა. საგალობელიც ქრისტიანული სიმბოლიკის შემადგენელი რგოლია, რომელიც ბიბლიური ატრიბუტიკის გამოყენების წყალობით, უზარმაზარი საღვთისმეტყველო სიბრძნის მატარებელია და გვევლინება ღმრთისმსახურების ერთ-ერთ უმთავრეს შემადგენელ ნაწილად.

იმისათვის, რომ უფრო ნათლად განვსაზღვროთ მუსიკის როლი ქრისტიანულ ლიტურგიაში, ჯერ უნდა გავარკვიოთ გალობის რაობა, კერძოდ, როგორი იყო თავდაპირველად ქრისტიანული გალობა, რა იყო მისი დანიშნულება და საერთოდ, რატომ გაუჩნდა ადამიანს გალობის მოთხოვნილება. ამას მხოლოდ წერილობითი წყაროები გადმოგვცემენ.

როგორც ცნობილია, პირველი უძველესი საგალობელი ნახსენებია ძველი აღთქმის „გამოსვლათა“ წიგნში (გამოსვლათა, 15, 1), სადაც აღწერილია, თუ როგორ შეასხა ხოტბა მოსე წინასწარმეტყველმა შემოქმედს მეწამული ზღვის გადალახვის შემდეგ. ასევე ისრაელმა ერმა მადლიერების ნიშნად იგალობა უდაბნოში მას შემდეგ, რაც ღმერთმა მას სასმელი წყაროს წყალი უბოძა (რიცხვთა, 21,17). დებორას გალობაც მტერზე გამარჯვების შემდეგ აღევლინება (მსაჯულთა, 5). ე. ი. გალობა, პირველყოვლისა, უკავშირდება შემოქმედის მიერ ადამიანთა წყალობისათვის გაღებულ მადლიერების განცდას.

ხოლო პირველ ქრისტიანულ საგალობელთა შემქმნელად თავად ქრისტე და მისი მოციქულები არიან მიჩნეული. პირველად სწორედ იესო ქრისტემ გამოიყენა საგალობლები ღვთისმსახურებაში, როდესაც დიდ ხუთშაბათს, ევქარისტის საიდუმლოს დაწესების შემდეგ მან და მისმა მოციქულებმა „გალობაი წართქვეს და განვიდეს მთასა მას ზეთისხილთასა“ (მათე, 26, 30). აქ ცხადდება ადამიანის მოდგმისადმი უფლის სიყვარული და თავგანწირვა: „ამას ჰყოფდით მოსახსენებლად ჩემდა“ (ლუკა 22, 19).. ამით უფალმა აკურთხა ღვთისმსახურებაში გალობის გამოყენება და ახალი მნიშვნელობა შესძინა მას, იესო ქრისტე აღნიშნულ ღმრთისმსახურებას დაადგენს, რათა მადლობის ნიშნად მოიგონონ იგი. ამის გამო ეწოდა საზოგადო ღმრთისმსახურებას ევქარისტია, რაც ბერძნულად „სამადლობელ მსხვერპლს“ ნიშნავს. ე. ი. გალობა, რომელიც ღმრთისადმი მადლიერების ნიშნად სრულდება, ღმრთისმსახურების საერთო განწყობას გადმოსცემს. ეს არის ღმერთის მადლის გახსენება და სიხარულით აღიარება.

საკვლესიო საგალობელში მორწმუნენი „შესხმითა სულიერითა“ მიმართავენ უფალს უწინარესად ადამიანის მოდგმისადმი გაღებული მსხვერპლისათვის – ჯვარცმისა და სიკვდილისათვის. სააღდგომო ტროპარის სიტყვები მიგვითითებენ:

„მარადის ვაკურთხევდეთ უფალსა და უგალობდეთ სახელსა წმიდასა მისსა, რამეთუ ჯვარცმა და სიკუდილი თავს იღვა ჩუენთვის და სიკუდილითა სიკუდილი განაქარვა.“ ამიტომაც წერს პავლე მოციქული ეფესელთა მიმართ ეპისტოლეში: „ეტყოდეთ თავთა თვისთა ფსალმუნითა და გალობითა და შესხმითა სულიერითა, უგალობდით და აქებდით გულითა თქვენითა უფალსა (ეფეს. 5, 19).

მადლობის ნიშნად აღვლენილი გალობით უფლისადმი სულიერი მსხვერპლის შეწირვა ხორციელდება, რაც განსაკუთრებით სათნოა ღვთისათვის. უფალი დავით წინასწარმეტყველის პირით ამბობს: „არა შევიწირავ მე სახლისა შენისაგან ზუარაკთა, არცა არვისა შენისაგან ვაცთა... შეწირე ღმერთსა მსხუერპლი ქებისად და მიუსრულენ მაღალსა აღნათქუემნი შენნი“ (ფს. 49, 14), ხოლო სხვაგან იგი იტყვის: „შენდა შევწირო მსხუერპლი ქებისად და სახელსა უფლისასა ვხადო (ფს. 115, 8).

სულხან-საბა ორბელიანი გალობის შემდეგ შინაარსობრივ ახსნას გვაწვდის: „გალობა არს თვისისაებრ უკვე სიტყვისა ჳმაჲ რამჲე ტკბილად თქმული მადლობაჲ.“ (სულხან-საბა, 1991, 131).

ხოლო დიონისე არეოპაგელი განასხვავებს რა ზეციურ და მიწიერ იერარქიას განმარტავს, რომ ზეციური ლიტურგიისას ანგელოსთა დასი დაუსრულებელი გალობით ღვთის ქება–დიდებისა და მადლობის სულიერ მსხვერპლს სწირავს (დიონისე არეოპაგელი, 1987: 231, 238); ქვეყნიური ლიტურგიისას კი ცოდვით დაცემული ადამიანის სინანული და შეწყალებისათვის ლოცვა–ვედრება ემატება. „მსხუერპლი ღმრთისა არს სული შემუსვრილი, გული შემუსვრილი და დამდაბლებული ღმერთმან არა შეურაცხყოს“, – ამბობს დავით წინასწარმეტყველი (ფს. 50, 17). შემთხვევითი არ არის, რომ გალობის მოთხოვნილება ადამიანს ცოდვითდაცემის შემდეგ გაუჩნდა, რითაც შეეცადა ღმერთთან დაკარგული კავშირის აღდგენას, ე.ი. ეს მოხდა ადამიანის სულიერი შიმშილის დროს და ადამიანის სულიერი განახლების მიზნით.

საქმე ის არის, რომ ქრისტიანული თეოლოგიის მიხედვით, ადამიანი ერთიანი კოსმოსის ნაწილი კი არაა, როგორც ეს ელინურ აზროვნებაშია, არამედ მისგან მოწყვეტილია, მოშორებით მდგომია. კერძოდ, რელიგიის ჩვენებით ადამიანი ორგვარია -შეცოდებამდე და შეცოდების შემდეგ. ადამიანი გაჩნდა უმაღლესი

მიზნისთვის, მაგრამ მას სამუდამოდ აღეკვეთა ეს მიზანი. ცოდვის ჩადენით მან დაკარგა სულის სრულყოფილება, ხოლო თავის გონებასა და ნებას უდიდესი ზიანი მიაყენა. ცოდვითდაცემის შემდეგ ადამიანი ღვთის წყალობაზეა დამოკიდებული.

მას შემდეგ, რაც ღმერთმა ადამიანთა მოდგმას თავი გამოუცხადა თავის მხოლოდშობილ ძეში და გამოსყიდვის საიდუმლო ცხადი გახდა მთელი ქვეყნიერებისათვის, ეკლესიასაც უფრო გამომსახველობითი ენით უნდა ედიდებინა ღმერთი, უფრო ზუსტად და დაწვრილებით გადმოეცა ღვთის დიდება, ვიდრე ეს ძველი აღთქმის საგალობლებში იყო.

ძველი აღთქმის სახე -სიმბოლოები ახალ აღთქმაში იხსენება, ანუ თუ ძველ აღთქმაში ღმერთი დაფარულად აცხადებდა საკუთარ თავს, ახალ აღთქმაში ძე ღმერთის განკაცებით ცხადად გაუმჟღავნა კაცობრიობას საკუთარი სახელი. ძველსა და ახალ აღთქმაში გადმოცემული სახელებითა და სახე - სიმბოლოებით კაცობრიობას მიეცა ცოდნა, თუ რა გზით მიუახლოვდეს ღვთაებრივს.

ფილონ ალექსანდრიელის რწმენით ადამიანის ღვთაებრივთან მიახლოება არც გრძნობად აღქმას და არც ლოგიკურ განსჯით შემეცნებას არ შეუძლია, რადგან ეს შემეცნებითი ხერხები მხოლოდ წარმავალს ეხება. გრძნობადი აღქმა ადამიანს სულიერ ჭვრეტას უძნელებს. ამიტომაც ადამიანი გრძნობადზე უნდა ამაღლდეს. ამასთანავე ყველა ადამიანური ცნება თავდაპირველად გრძნობადი დაკვირვებიდან მიიღება. გრძნობადი ადამიანი არსებულს იმას უწოდებს, რასაც აკვირდება, მაგრამ უკეთუ მას სურს ჭვრეტას ღვთაებრივისკენ ჭეშმარიტი გზა გაუხსნას, იგი არსებულზეც და არაარსებულზეც უნდა ამაღლდეს, რადგან ეს უკანასკნელიც მისი გრძნობადი აღქმის სფეროდან მომდინარეობს. ფილონ ალექსანდრიელის თვალსაზრისით ღმერთი არც არსებულია და არც არარსებული, იგი ზე-არსებულია. ამიტომ ღმერთის შემეცნების იმ ჩვეულებრივი ხერხებით ვერ ჩავწვდებით, რომელიც მხოლოდ არსებულს ეხება. საჭიროა საკუთარ თავზე, გრძნობად დაკვირვებაზე, განსჯით ლოგიკაზე ამაღლება და სულიერ ჭვრეტისაკენ გადასასვლელი გზის პოვნა; მხოლოდ მაშინ შეუძლია ადამიანს წინასწარმეტყველურ განჭვრეტაში თავისი შინაგანი მზერა ღვთაებრივის სფეროსკენ მიმართოს.

საგალობელიც ქრისტიანული სიმბოლიკის შემადგენელი ნაწილი ღვთაებრივი ჭეშმარიტების გაცხადების მძლავრ საშუალებას წარმოადგენს მორწმუნეთათვის.

აქ საგალობელთა ახალ სახეობაზეა საუბარი, ანუ საეკლესიო გალობაზე. წმიდა მამათა გამონათქვამების თანახმად, საეკლესიო საგალობლები ღვთაებრივი არქეტიპის, ზეციურ ძალთა გალობის ჰარმონიულ ხმოვანებას აღბეჭდავს და ასაჩინოებს. ე. ი. საღვთისმსახურო გალობის საწყისები ზესთასოფლურია, უხილავი სამყაროდან მოდის, იგი ხილულ სამყაროში არ გაჩენილა. ეს ნათლად ჩანს დიონისე არეოპაგელის შრომაში „ციური იერარქიების შესახებ“ კერძოდ, საყურადღებოა მისი იერარქიული სისტემის თეორია.

ამ თეორიის მიხედვით, არსებობს ღვთაებრივ წესრიგს მიმსგავსებული მიწიერი წესრიგი, რომელიც იერარქიული სისტემის სახით წარმოგვიდგება. ეს იერარქიული სისტემა გულისხმობს როგორც ზეციურ, ისე მიწიერ იერარქიას. იერარქიის სათავეში, რაღა თქმა უნდა, არსებობისა და შეცნობადობაზე აღმატებული ზეარსი დგას. თავის მხრივ, თითოეული მათგანი სამ საფეხურად იყოფა. თუ დაღმავალი გზით დავალაგებთ, პირველ საფეხურზე არიან: სერაფიმნი, ქერუფიმნი და საყდარნი; მეორეზე-უფლებანი, ძალნი და ხელმწიფებანი; მესამეზე-მთავრობანი, მთავარანგელოზნი და ანგელოზნი. ყველა ზეციური დასი ზოგადად ანგელოზებად იწოდება. მის მსგავსად სამ საფეხურად იყოფა მიწიერი იერარქიაც. პირველი საფეხურია სამი საიდუმლო: ევქარისტია, მირონცხება, ნათლისღება. ეს საფეხური დაკავშირებული რგოლია მიწიერსა და ზეციურ იერარქიას შორის მეორე საფეხურზე იმყოფებიან სასულიერო პირები: ეპისკოპოსები, მღვდლები და დიაკვნები; მესამე საფეხურზე არიან მონაზვნები, მორწმუნეები და კათაკმეველნი, ანუ ის პირები, რომლებიც ემზადებიან ნათლისღების მისაღებად. ამ მიწიერ წესრიგში შემავალ თითოეულ ელემენტს აქვს ღმერთთან მიმართების საკუთარი ხარისხი და ღვთაებრივი მადლის წყალობით გადადის გრძნობადიდან ზეგრძნობადისკენ.

დიონისე არეოპაგელის იერარქიული სისტემის განხილვიდან ლოგიკურად გამომდინარეობს, რომ მისთვის მუსიკოსი და, შესაბამისად, ჰიმნოგრაფიც, წარმოადგენს ერთი იერარქიული წესრიგიდან მეორეზე ჰიმნების უბრალო გადამცემს. იგი განიხილება არა როგორც დამოუკიდებელი შემოქმედი, რომელიც

თავისი პირადი ძალისხმევითა და ინტელექტუალური შესაძლებლობების წყალობით ქმნის, არამედ როგორც ღვთაებრივი მადლის იარაღი. მის მიერ შექმნილი ჰიმნები მართალია ზეციური ჰიმნების მხოლოდ მეორეხარისხოვანი ექოა მაგრამ იგი გვაახლოებს მის არამატერიალურ არქეტიპთან.

რაც მთავარია აქ ხელოვანი საკუთარ ვნებებსა და სუბიექტურ განცდებს კი არ გადმოსცემს, არამედ უმაღლესი ძალის იარაღს წარმოადგენს. როგორც ო. ვოლოდინა აღნიშნავს ბიზანტიის მუსიკალური კულტურის შესახებ დაწერილ მონოგრაფიაში, „ქრისტიან ფილოსოფოსთა აზრით, მხატვრული შემოქმედების ძირითადი პრინციპები თავად ღმერთის მიერ არის დადგენილი. ადამიანის ამოცანაა ამ პრინციპთა წვდომა და შენახვა და არა ახალი პრინციპების შექმნა. ხატმწერებს ხატები უკვე დადგენილი ნიმუშების მიხედვით უნდა შეექმნათ, ჰიმნოგრაფები კი უკვე არსებულ ჰიმნებს იღებდნენ მოდელებად, რომლებიც თავის მხრივ ანგელოზთა შესხმით ჰიმნთა გამოძახილად ითვლებოდა (ვოლოდინა 1998: 16, 17).

გიორგი მერჩულე საგანგებოდ აღნიშნავს წმ. გრიგოლ ხანძთელის მიერ შედგენილი საგალობელთა კრებულის, „საწელიწადო იადგარის“ შესახებ, რომ იგი სულიწმინდის ჩაგონებით არის შექმნილი: „აწ არს ხანძთას ჳელითა მისითა დაწერილი სულისა მიერ წმინდისა საწელიწადო იადგარი, რომლისა სიტყუანი ფრიად კეთილ არიან“ (გიორგი მერჩულე 1987: 576).

ე. ი. ქრისტიანულ ხელოვნებაში ჭეშმარიტ შემოქმედად განიხილება ღმერთი, ხოლო ადამიანი განიხილება მხოლოდ როგორც თანაშემოქმედი, რომელიც ლოცვით იწვევს სული წმიდის მადლს. სწორედ ამით იყო განპირობებული ის ფაქტი, რომ ქრისტიანი შემოქმედნი ხშირად არც კი მოიხსენიებდნენ ხოლმე საკუთარ სახელს.

ამით ხაზი ესმება იმას, რომ რაც იწერება ან იქმნება, ღვთაებრივი ჩარევისა და მონაწილეობის გზით იქმნება, ადამიანი მხოლოდ თანამონაწილეობს და აღასრულებს, იგია კალამი უფლის ხელში, ხდება გადაწერა იმ უხილავი ტექსტისა, რაც სულიწმინდის კარნახთანაა დაკავშირებული და არა ადამიანური ძალებისა და შესაძლებლობების გამოვლენასთან. მართლმადიდებლური საეკლესიო ხელოვნების შინაარსის ძიებისას ირკვევა, რომ ეს ხელოვნება ჭეშმარიტების შემეცნების,

ღვთაებრივი სიბრძნის წვდომის გზით იბადება და ამ სიბრძნის მატარებელი, მისი გამომხატველია.

განსაკუთრებით სასულიერო მუსიკა, რომლის საფუძველს ადამიანური ნიჭი ან სიბრძნე კი არ წარმოადგენს, არამედ ღვთაებრივი სიბრძნე, თავად ღვთის მიერ მონიჭებული გონიერებისა და ცოდნის სული. ე. ი. ღვთივმიმადლებულია თავად პრინციპი ღვთის სამსახურში მყოფი ხელოვნებისა. აქედან გამომდინარე, გალობა, როგორც ქრისტიანული ლიტურგიის შემადგენელი ნაწილი არ არის უბრალოდ ხელოვნება მისი უმთავრესი დანიშნულება ღმერთის ჭეშმარიტი შეცნობა და თაყვანისცემა უნდა იყოს, რადგან როგორც წმ. იოანე ოქროპირი ბრძანებდა არაფერი ისე არ ამტკიცებს მეხსიერებას, როგორც მელოდია- წინასწარმეტყველმა შექმნა ეს ჰანგები იმისათვის, რომ მელოსითა და სათნოებით აღვსილმა ადამიანებმა მუდმივად იგალობონ ისინი, როგორც ხანგრძლივი სწავლება სინანულის შესახებ.

საყურადღებოა იოანე ბატონიშვილის თხზულების „ხუმარსწავლის“ ის ნაწილი, რომელიც გალობას ეძღვნება. „გალობა უფლის მიმართ აღვლენილი ანგელოსთა დასაბამიერი ღაღადის მსგავსია და მხოლოდ ღმერთის სადიდებლად ნათქვამ მუსიკას შეიძლება ეწოდოს. საგალობლის მუსიკა ის სფეროა, რომლის გასხვივებაში ასე ცხადად შეიგრძნობა სული წმიდის ზეციური მადლის გარდამოსვლა“. (იოანე ბატონიშვილი 1990:519) ამიტომ გალობა ემსახურება ღვთისმოსავი განცდის გაღვივებას, რელიგიური აღმაფრენის წარმოჩენას. ესე იგი მუსიკა უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს ქრისტიანულ ლიტურგიაში, მნიშვნელობით იგი უკიდურესად პრაქტიკულია და მიზნით საეკლესიო-ლიტურგიულ ღვთისმსახურებას უკავშირდება და პიროვნების ღვთის გზაზე წარმართვას ესწრაფვის. ამიტომ მართმადიდებელ ეკლესიაში, ლათინთა მსახურებისაგან განსხვავებით, არ არსებობს „ჩუმი მესემი“, ანუ ღვთისმსახურება გალობის გარეშე. მართმადიდებელ ეკლესიაში ნებისმიერი ღვთისმსახურება სწორედ გალობის თანხლებით აღესრულება, იქნება ეს გალობა შესრულებული ერთი მგალობლის, მგალობელთა გუნდის, თუ ყველა დამსწრის მიერ; იქნება გალობა გამშვენებული, თუ ყველაზე მარტივი ფორმით,- ისეთით, როგორცაა ერთ ბგერაზე, ერთ ნოტზე კითხვა („რეცტო ტონო“).

რაც შეეხება საგალობელს, როგორც ტექსტისა და მუსიკის, მელოდისა და ლოგოსის ერთიანობას, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება საგალობელში მუსიკალური ელემენტისა და სიტყვის თანაფარდობას. რაც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია შუა საუკუნეებში. კერძოდ, არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება მუსიკალური ელემენტის, მელოდიის ტექსტთან შესაბამისობას, მუსიკალური ელემენტი უნდა იყოს სიტყვის, მისი შინაარსის შესატყვისი, მისთვის ისეთი ემოციური ხასიათის მომნიჭებელი, რომელიც მისაღებია ეკლესიისთვის, ღვთისმსახურების ღვთაებრივი დანიშნულებისათვის, მლოცველი სულებისათვის.

2.3. მუსიკისა და ლოგოსის მიმართება შუა საუკუნეების ეკლესიის მამათა შეხედულებების მიხედვით

როგორც წინა პარაგრაფებში განვიხილეთ შუა საუკუნეების ესთეტიკა საეკლესიო მამების შეხედულებებიდან ყალიბდება, სადაც მუსიკას, როგორც ასეთს, ნაკლებად ენიჭება ესთეტიკური მნიშვნელობა. მათი აზრით, საეკლესიო მუსიკალურ ტრადიციაში ძირითადია არა ნაწარმოების მუსიკალური მხარე, არამედ მისი ტექსტობრივი შინაარსი. მართლაც, მართმადიდებელი ეკლესიის ღვთისმსახურებაში მუსიკალური ელემენტი მხოლოდ სიტყვასთან ერთად დაიშვება, ღვთისმსახურება ეს არის „სიტყვიერი მსახურება“, ეს ნიშნავს, რომ მასში ყველაფერი ნაზიარებია ლოგოსთან-საზრისსა და ჭეშმარიტებასთან, აქ ყოველივე ღვთაებრივი სიტყვის ლოგოსის, წარმოჩენას ემსახურება: კითხვის კულტურა, ფსალმოდის ხელოვნების განვითარება, სახარების, სამოციქულოს და საწინასწარმეტყველოს კილოში კითხვის წესი თუ საეკლესიო მუსიკა.

ამრიგად, საეკლესიო მუსიკალური ტრადიცია, რომელიც საეკლესიო მამების შეხედულებებიდან ყალიბდება ხაზს უსვამს სიტყვის უპირველეს მნიშვნელობას, თუმცა გალობის პროცესში მრევლი მელოდიას და სიტყვას ერთდროულად შეიმეცნებს, ამიტომ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მუსიკალური ელემენტის, მელოდიის ტექსტთან შესაბამისობას. მუსიკალური ელემენტის, მელოდიის ტექსტთან კავშირისა და შესაბამისობის მნიშვნელობის შესახებ წმ. ბასილი დიდი აღნიშნავს: „ვინაიდან სულიწმიდამ იცოდა რომ ძნელი იქნებოდა ადამიანთა

მოდემის სათნოების გზით ტარება, სწავლას შეურევს გალობის ტკბილხმოვანებას, რათა ყურისთვის დამატკბობელთან და კეთილხმოვანთან ერთად შეუჩნევლად მივიღოთ ისიც, რაც არის სიტყვაში“. ბასილი დიდის სიტყვებით, საეკლესიო დოგმებში გამოხატული აზრი მელოსთან გაერთიანებით „სმენისათვის უფრო სასიამოვნოდ აღიქმებოდა“ (გერცმანი 1988: 38).

ხოლო შუა საუკუნეების ეპისკოპოსი ავრელიუს ავგუსტინე „აღსარებაში“ აღნიშნავს, რომ თუ გალობის პროცესში მას იზიდავს უფრო მღერადი ხმა, ვიდრე სიტყვა იგი ამ მოვლენას განიცდის როგორც ცოდვას. ამრიგად, უმთავრესი ის არის, რომ გალობაში მუსიკალური ელემენტი ხელს უნდა უწყობდეს სიტყვის შინაარსის, მისი მნიშვნელობის შეთვისებას, რადგან გალობის მიზანი არის ლოცვითი განწყობის შექმნა. საინტერესოა როგორი მიმართებაა ლოცვასა და მუსიკას შორის, უპირველეს ყოვლისა აღვნიშნოთ რა არის ლოცვა.

როგორც ცნობილია, ლოცვა არის ლოცვითი სიტყვების მეშვეობით გონებრივი საუბარი ღმერთთან. ხოლო ლოცვის საამო ხმა ანუ ქება ღვთისადმი არის გალობა, ლოცვითი გალობის დროს სული არ ტკბება, არამედ ლოცვის სიტყვების აზრს გაცილებით ღრმად გრძნობს და მათთან მიერთების, საკუთარ თავში მათი შეთვისების უნარიანი ხდება. ძირითადი ყურადღება ენიჭება არა ნაწარმოების მუსიკალურ მხარეს და მის ესთეტიკურ მნიშვნელობას, არამედ ტექსტობრივ შინაარსს, მაგალითად, მეუდაბნოე მონაზვნები საეკლესიო გალობას ისეთივე სამშვენისად თვლიდნენ, როგორც ხატებისთვის ოქროს და ძვირფას ქვებს და რამდენადაც გალობას ამასოფლისაგან განდგომილი სულის მდუმარებასთან შეუსაბამოდ მიიჩნევდნენ, თვითონ არ გალობდნენ ლოცვის დროს, ერთობლივ მსახურებაზე კი ლოცვას რეჩიტატივით კითხულობდნენ. რადგან როგორც უკვე აღვნიშნეთ ღვთისმსახურება შუა საუკუნეებში უპირველეს ყოვლისა „სიტყვიერი მსახურებაა“. ეს იმიტომ რომ შუა საუკუნეების კულტურაში აქტუალიზებულია ჟღერადი სიტყვა. ბიბლიის თანახმად, სიტყვა პირველადია საგანთან მიმართებაში, ვინაიდან შექმნის აქტი იწყება ღვთაებრივი სიტყვით: „თქვა ღმერთმა“ (დაბ. 1, 3)

ღვთის სიტყვა, ლოგოსი,-ახალი აღთქმის ცენტრალურ ცნებას წარმოადგენს. ეს სახელი ეწოდა წმინდა სამების ჰიპოსტაზს, ხოლო ყველაზე უფრო ფილოსოფიური,

იოანეს სახარება იწყება სიტყვებით: „პირველთაგან იყო სიტყვა და სიტყვა იგი ღმრთისა თანა, და ღმერთი იყო სიტყვა იგი“ (იოან. 1, 1)

ებრაული ტრადიციის მიხედვით, ღმერთი სიტყვით ქმნის სამყაროს და მასში დარჩენის პირობა ღმერთის მოსმენაა, ხოლო თვალის ახელა არის იმის საფუძველი, რომ განიღებენო. ებრაული სამყარო მარადიული ყოფნაა სიტყვაში, აქ ხედვა ცოდვაა. მაგალითად, ღმერთის სიტყვები, რომ „აჰა, გახდა ადამი, როგორც ერთი ჩვენგანი“ (დაბ. 3.22) შეიძლება მრავალი აზრით გავიგოთ, ერთ-ერთი მნიშვნელობა შეიძლება ისიც იყოს, რომ ადამიანი დაემსგავსა ღმერთს იმით, რომ მანაც შესძლო საკუთრივ თავისი სამყაროს შექმნა, ე. ი. თვალის ახელით ადამი და ევა ქმნიან საკუთრივ ადამიანურ სამყაროს, რომელსაც საკუთარი თვალით დანახული სამყარო ეწოდება, განსხვავებით ღმერთის სამყაროსი, სადაც ადამიანი „ხედავს“ იმას, რასაც ღვთის სიტყვაში უსმენს. მაგრამ მას შემდეგ, რაც ადამიანმა დაკარგა ღმერთის სიტყვის გაგების უნარი, ყველა მორწმუნე ცდილობს იპოვოს ღმერთის შემეცნების გზა, ამისათვის საჭიროა შევიმეცნოთ ლოგოსი, რომელსაც აქვს შუამავლის როლი ღმერთსა და ადამიანებს შორის.

როგორც წინა პარაგრაფში აღვნიშნეთ, ფილონ ალექსანდრიელის რწმენით ადამიანის ღვთაებრივთან მიახლოება არც გრძნობად აღქმას და არც ლოგიკურ განსჯით შემეცნებას არ შეუძლია, რადგან ეს შემეცნებითი ხერხები მხოლოდ წარმავალს ეხება. ღვთაებრივთან მიახლოების ერთადერთი გზა, ერთადერთი შესაძლებლობა არსებობს ადამიანმა თავად უნდა განიცადოს იგი. სამყარო, მთელი ქვეყნიერება იმ მისტიური არსობრიობის ანარეკლია, რომელსაც ადამიანი თავისი საფშინველის უღრმეს სამალავებში, დაფარულ წიაღში განიცდის და შეიგრძნობს. ხოლო თავად ეს არსობრიობა თვით უხილავი, შეუცნობელი ღმერთისგან იშვა.

„ამ ღვთაების უშუალო ხატი და სახებაა სიბრძნით აღვსილი სამყაროსეული გონიერება, ლოგოსი, ანუ ღმერთის ძე. ლოგოსი შუამავალია გრძნობად სამყაროსა და ყოველგვარი წარმოდგენისათვის მიუწვდომელ ღმერთს შორის, რამდენადაც ადამიანი შემეცნებით იმსჭვალება და აღივსება, იმდენად ერწყმის იგი ლოგოსს. მასში ლოგოსი სხეულდება. პიროვნება, რომელიც სულიერებამდე ამაღლდა, თავის თავში ლოგოსს ატარებს. ლოგოსზე მაღლა ღმერთი დგას, მის ქვემოთ წარმავალი სამყაროა,

ხოლო ადამიანი მოწოდებულია მათ შორის შემაერთებელ ხიდად იქცეს. ის, რასაც ადამიანი თავის თავში განიცდის როგორც სულს, ამავე დროს, სამყაროსეულ კოსმიურ სულსაც წარმოადგენს“. (შტაინერი 1994: 158)

ფილონის შეხედულებები უნებურად პითაგორელთა წარმოდგენებსაც გვაგონებს. პითაგორას მიხედვით, ადამიანმა ჰარმონიული წესრიგი ჯერ საკუთარ თავში უნდა აღმოაჩინოს, უკეთეს სურს გარე სამყაროშიც იხილოს იგი. პითაგორასთვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა პიროვნებაში მარადიულობის გაღვიძებას, შემეცნება მათთვის მარადიულთან ურთიერთობას ნიშნავდა. ადამიანი იმდენად ფასდებოდა რამდენადაც თავის თავში მარადიულს აღმოაჩენდა. ამ მარადიულს, ყოფიერების ბირთვის ადამიანი თავის შინაგან ცხოვრებაში ეძებს. „ანტიკურ ეპოქაში ლოგოსი ვლინდებოდა ადამიანში სულიერი განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე, შუა საუკუნეებში ლოგოსი წარმოდგენილია, როგორც ღმერთის სულიერი ძე, რომელიც არსებულ სამყაროშიც ცხოვრობს, სამყაროს შემოქმედებაშიც ვლინდება. იგი შუამავალია ღმერთსა და ადამიანს შორის. ლოგოსის ხორცშესხმა და განკაცება საერო დაწესებულებებსაც ძალუმს, რომელიც მის მიერ აღვსილ ადამიანებს იერარქიაში აერთიანებს. ასეთია „ეკლესია“, რომელიც გრძნობადი, რეალური ლოგოსია. ძალა, რომელიც მასში ცხოვრობს, ერთ დროს პიროვნულად იესოში, ანუ განსხეულებულ ქრისტეში არსებობდა. მაშასადამე, იესოს მეშვეობით ეკლესია ღმერთს უკავშირდება. მასში ეკლესია საკუთარ განსრულებას და საკუთარ აზრს ჰპოვებს“. (შტაინერი 1994: 154)

ეკლესია გაიაზრება, როგორც უფალთან და მის წმინდანებთან ფარული შეხვედრის ადგილი, სადაც თითოეული ნივთი სწორედ ამ შეხვედრას ემსახურება. იმისათვის, რომ ქრისტიანული ხელოვნების რომელიმე ნიმუში, დაწყებული თავად ეკლესიიდან, ამეტყველდეს, პიროვნებისთვის აუცილებელია, რომ იგი ჩართული იყოს ქრისტიანული ცხოვრების რიტმში. რამდენადაც ღმერთი, თავისი არსით გამოუთქმელია, ღმერთის ფორმა დუმილია და იგი ლოგოსის სახით ხმიანდება, მყარდება კავშირი ღმერთსა და კაცობრიობას შორის, თვალისათვის იგი მაინც დაფარულია. მისი დანახვა შეუძლია მხოლოდ სულის თვალს, ხოლო გაგება გულის ყურს. ამისათვის კი საჭიროა სმენის მაქსიმალური მობილიზება და მისი მიპყრობა

შიგნით, რის შედეგადაც ადამიანი შესძლებს სმენით ხილვას, რომლის ბოლო ეტაპი არის დიალოგი ღმერთთან. როგორ ხორციელდება ეს დიალოგი? ეს დიალოგი ხორციელდება ლოცვისა და გალობის მეშვეობით. ადამიანს საღვთო ღირებულებების გაზიარება შეუძლია არა მხოლოდ მუსიკით, არამედ ლოცვითი აქტიურობით. ლოცვასა და მუსიკას შორის მართლაც არსებობს რაღაც იდუმალი მისტიური კავშირი, ჰიმნებში, ვედებში ტროპარ-კონდაკებსა, თუ საგალობლებში განსხეულებულია.

უპირველეს ყოვლისა უნდა აღვნიშნოთ, რომ ისევე როგორც გალობას, ლოცვას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, მაგალითად, წმინდა სილუან ათონელი ამბობდა, რომ მონაზონთა წყალობით დედამიწაზე არასოდეს წყდება ლოცვა; ამაში არის სარგებელი მთელი სამყაროსი, ვინაიდან სამყარო ლოცვის წყალობით დგას; ხოლო როცა ლოცვა შესუსტდება, სამყარო დაილუპება. ესე იგი ლოცვა, ისევე როგორც გალობა არის ადამიანის მიერ ღმერთისადმი სიყვარულის ყველაზე ნათელი გამოხატულება. უფრო მეტიც, მართმადიდებლობაში ლოცვას ესქატოლოგიური (ღმერთთან შეერთება) მნიშვნელობა აქვს, რადგან ღვთის ხსოვნა ადამიანში, მისი ცოდვით დაცემის შემდეგ დარჩა, როგორც უფალთან არსებული ბუნებრივი ლოცვითი ურთიერთობის ნოსტალგია, ლოცვის, ისევე როგორც გალობის, სურვილი ადამიანს ცოდვით დაცემის შემდეგ უჩნდება იმისათვის, რომ აღადგინოს ღმერთთან დაკარგული კავშირი. ამისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს თუ როგორ ლოცულობს ადამიანი. ლეპახინი აღნიშნავდა, რომ ვინც სუფთად ლოცულობს, ის ღვთისმეტყველია. ლოცვა წმენდს და განანათლებს ღვთისმეტყველის გონებას. ამისათვის საჭიროა გულის განწმენდა გათავისუფლება ვნებათაგან, ფუჭსიტყვაობისაგან თავის არიდება (არ არის აუცილებელი ბოლომდე დადუმება), ღმერთის მიმართ ქების, მადლობისა და ვედრების აღვლენა ლოცვის საშუალებით, რაც ადამიანის სულში ქმნის სულიერ ატმოსფეროს, სიმშვიდეს, იმისათვის, რომ აღადგინოს ღმერთთან დაკარგული კავშირი, მაგალითად, არსებობს წმინდა მამების გამოცდილების ჩანაწერები, მაგრამ ყველაზე უფრო სრულყოფილია გრიგოლი პალამას სწავლება, რომლის მიხედვით, ლოცვის დროს მთავარია გულის სისუფთავე, გულის სიწმინდე, რადგან გული განიხილება, როგორც ადამიანის სულიერი

ცხოვრების უმთავრესი და უპირატესი ცენტრი, როგორც გონების ორგანო, რომლის მეშვეობითაც ადამიანი ბატონობს სხეულზე. გული არის ადამიანის აზროვნებითი შემოქმედების წყარო. ჯერ კიდევ წმინდა ისააკ ასური აღნიშნავდა, რომ ვისაც სურს უფლის ხილვა უნდა განიწმინდოს გული მარადის მისი ხსენებით და განათლებული გონებით ყოველჟამს იხილავს ღმერთს (აქ იგულისხმება, რომ გონება არის გულში) „გონება უნდა ჩავიდეს გულში ლოცვის ჟამს, მის სიღრმეში იბრუნოს გამოუსვლელად და იქიდან, გულის სიღრმიდან დაძრას ლოცვები ღმერთისაკენ. ბოლოსდაბოლოს, როცა ის დროც დადგება, რომ გონება გულის სიღრმეში მოიკალათებს, იგემებს, შეიგრძნობს და შეიტკბობს ღვთის მადლს, ადგილი გულის სიღრმიდან აღარც დაეთმოება. სწორედ მაშინ ისურვებს აღმოთქვას იგივე სიტყვები, რაც მოციქულ პავლეს აღმოხდა: “მიმზიდველია ჩვენთვის აქ ყოფნა”. „გონება იქ გულში იტრიალებს გამოუსვლელად და ეშმაკებისაგან აღძრულ ყოველგვარ ზრახვას განაქარვებს“. (წმ. სვიმეონ ახალი ღვთისმეტყველი: სამგვარი ლოცვის შესახებ, „სიტყვა მართლისა სარწმუნოებისა“ 1991 წ.)

ასევე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ლოცვა აღვლენილია ხმამაღლა თუ ჩუმად, „ბერძნულ ტრადიციაში, მაგალითად ჰომეროსთან მიღებულია ხმამაღლა ლოცვა, იმდენად ხმამაღლა, რომ ხშირად მლოცველის ხმა, თუკი, მაგალითად, ლოცვის აღვლენა ზღვის ნაპირას ხდება, მრავალხმაურიან ზღვის ხმაურსაც კი აღემატება. ხმამაღლა ლოცვის ფორმა მიღებული იყო პითაგორელებთანაც. ხოლო ებრაული ტრადიციის მიხედვით, ლოცვა აღვლენილი უნდა იყოს ჩუმად, სიტყვების ხმამაღლა წარმოთქმის გარეშე. ხმამაღლა ლოცულობს მხოლოდ წინამძღოლი, რათა მისი სიტყვები გაიგოს მრევლმა. თუმცა ძველი აღთქმა ორივე სახის ლოცვას იცნობს. ამიტომაც საკითხი იმის შესახებ თუ როგორ უნდა ილოცოს ადამიანმა, ებრაელისთვის თითქმის მოხსნილია. ფილონ ალექსანდრიელი იმასაც კი აღნიშნავდა, რომ წარმართი ყვირის და ღმერთს მისი არ ესმის, ებრაელი კი ჩუმად ლოცულობს და ღმერთი მის ლოცვას ყურს უგდებს. ადამიანის მიერ დუმილში ნათქვამი ლოცვა განკუთვნილია მხოლოდ ღმერთის სასმენელისათვის. (რატიანი 2003: 96)

ლოცვის მეშვეობით ადამიანები თავად სამყაროს შემოქმედს ესიტყვებიან, ხოლო მუსიკა, რომელიც ლოცვით განწყობაშია შეთავსებული უადვილებს ადამიანს ღვთაებრივი სიბრძნის შემეცნებას, უფრო ხალისიანს ხდის აღნიშნულ პროცესს, კერძოდ, ტექსტი მელოდიის მეშვეობით იქცევა ღმერთთან და მის წმინდანებთან ურთიერთობის ცოცხალ პროცესად, რადგან საგალობლის ტექსტი მელოდიის გარეშე მხოლოდ ნაწილობრივ წარმოდგენას გვაძლევს მის მთლიან პოეტურ ხასიათზე. საეკლესიო საგალობელი არის მუსიკისა და სიტყვისა, მელოსისა და ლოგოსის ერთიანობა, სადაც ლოგოსი, როგორც ცნებითი კატეგორიის შემცველი, ზემოქმედებას ახდენს, პირველყოვლისა, ადამიანის გონებაზე, შემდეგ კი მის გულსა და გრძნობებზე, ხოლო მელოსი უწინარესად ზეგავლენას ახდენს ადამიანის სულიერი გრძნობების სამყაროზე, თუმცა არანაკლებ უწყობს ხელს გონების ამალებასა და განწმენდას. როგორც იოანე ოქროპირი დავით წინასწარმეტყველზე საუბრისას წერს „მისი გალობა მიმართული იყო არა მხოლოდ სმენის (ყურის) დასატკბობად, არამედ დიდ ზეგავლენას ახდენდა ადამიანის სულზე მისი სიტყვები“. (იოანე ოქროპირი 1899: 718). მელოსი არა მხოლოდ ემოციურ ხასიათს ანიჭებს ლოგოსის კონკრეტულ, ლოგიკურ შინაარსს, არამედ ღვთაებრივი ჭეშმარიტების გამოვლენისა და შემეცნების საშუალებასაც წარმოადგენს. კერძოდ, მელოსი სიტყვის საკრალურ მნიშვნელობას აძლიერებს, რაც იმაში გამოიხატება, რომ საღვთისმსახურო გალობა წარმოადგენს სიტყვას, აჟღერებულს მუსიკალური ბგერების, მელოდიების საშუალებით, კერძოდ, მელოსი ლოგოსის, ღმერთის სიტყვის მელოდიური რხევას, ჰარმონიული ჟღერაა.

გალობა ღვთისადმი არის არა მხოლოდ ადამიანის სულის ლოცვითი გრძნობებისა და მისწრაფებების გამოვლინება, არამედ ზეციური უსხეულო ძალებისა და წმინდა ანგელოზებისაც. ეს ნიშნავს, რომ მუსიკაში თავს იჩენს არა მხოლოდ ცვალებადი ასპექტები ადამიანთა გრძნობები, მისწრაფებები, არამედ უცვლელი არსი, რაც მოვლენათა პირველსახეს წარმოადგენს.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ლიტურგიული პრაქტიკა, რომლის შემადგენელია ლოცვა და მუსიკა, ეს არის ღმერთთან ურთიერთობის ცოცხალი და ყოველწამიერი განცდა, საიდუმლოთა აღსრულების ხელშესახები რეალობა. თუმცა

ეს ლიტურგიული პროცესი რთულად გამოისახება, „არ შეიძლება მარტივად, უბრალოდ ვილოცოთ? - კითხულობს თანამედროვეობის დიდი მოაზროვნე ღვთისმეტყველი არქიმანდრიტი რაფაელ კარელინი და პასუხობს: შეიძლება, მაგრამ ცოდვით დაცემის შემდეგ ადამიანი თავად არის რთულად მოწყობილი და ლოცვაც ამიტომ არის ასეთი. (არქიმანდრიტი რაფაელი (კარელინი) 1997: 19)

ღვთისმსახურება არის ეკლესიის კრებითი ლოცვა, უპირველეს ყოვლისა „სიტყვიერი მსახურება“, სადაც მედავითნეც, ისევე როგორც გუნდიც ლოცულობს ყველას სახელითა და ყველასთვის, მაგრამ არა „თავიანთი სახელით“ ისევე როგორც გუნდი ეკლესიაში უგალობს ღმერთს და არა ადამიანებს. ლოცვის მსგავსად, ღვთისმსახურებისას საეკლესიო გალობისთვისაც ნიშანდობლივია კრებითობა. ისევე, როგორც ერთობლივი ლოცვაა სათნო ღვთისათვის, ასევე მოსაწონია ერთობლივი გალობა, „ერთითა პირითა და ერთითა გულითა“ ღვთის დიდება. უფალი ამბობს: „...სადაცა იყუნენ ორნი, გინა სამნი შეკრებულ სახელისა ჩემისათვის, მუნ ვარ მე შორის მათსა“ (მათე 18, 20). ამრიგად, მუსიკა, ისევე როგორც ლოცვა, ტრანსცენდენტურთან ზიარების უმნიშვნელოვანეს საშუალებას წარმოადგენს და მნიშვნელოვან როლს ასრულებს შუა საუკუნეებში. მუსიკისა და ლოცვის საშუალებით ღმერთთან მისტიკური ერთიანობა ადამიანში იწვევს რელიგიურ სიხარულს, სადაც სიკეთესა და მშვენიერებას ერთი საფუძველი აქვს.

2.4. მონოფონია და პოლიფონია, როგორც სამების მუსიკალური ინტერპრეტაციის გზები

როგორც წინა პარაგრაფებში განვიხილეთ მუსიკა შუა საუკუნეებში ტრანსცენდენტურთან ზიარების უმნიშვნელოვანეს საშუალებას წარმოადგენს, ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება გალობას, როგორც მელოსისა და ლოგოსის ერთიანობას, სადაც სიტყვა და მუსიკა, პოეტური სამყარო და მუსიკალური შინაარსი საერთო დრამატურგიით ვითარდება. გვაქვს საგალობელი სამადლობელი, სადიდებელი, სავედრებელი, საღვთო ისტორიის ან დოგმატური სწავლების ამსახველი.

ასევე აღვნიშნეთ, გალობა, უპირველეს ყოვლისა, არის ცოცხალი ღვთისმსახურების სახე, რომელიც თავისი ბუნებით ობიექტურია, გამოხატავს ცოცხალ, პიროვნულ ურთიერთობას ადამიანსა და ღმერთს, ადამიანსა და წმინდანს შორის. გალობაში, ისევე როგორც მართმადიდებლურ ხელოვნებაში, გადმოცემულია ეკლესიის ერთ–ერთი უმნიშვნელოვანესი თვისება– მიწიერი საწყისის, ხრწნადი ქმნილებისა და ღვთაებრივის, დაუსაზამოს ერთობლივი ყოფიერება. იგი გამოხატულია მაცხოვრის სიტყვებში: „რადთა ყოველნი ერთ იყვნენ, ვითარცა შენ, მამაო, ჩემდამო, და მე შენდამი, რადთა იგინცა ჩუენ შორის ერთ იყვენენ (იოანე 17, 1), „ეს არის ღმერთისა და კაცის ერთობა (ჩუენ შორის), რომელიც სახეა ყოვლადწმიდა სამების ერთობისა“. (უსპენსკი 1989: 453) კერძოდ, ადამიანი ღვთისადმი აღვლენილი გალობის დროს მთელი თავისი არსებით, გონებით და გულით უერთდება მიღმურ, სულიერ სამყაროს. ე. ი. მუსიკა ტრანსცენდენტურთან გაერთიანების საშუალებას წარმოადგენს, რაც თავისთავად აყენებს საკითხს, არის თუ არა მუსიკის ორიენტირი ღვთის შემეცნება, ან სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ არსებობს თუ არა მუსიკის გზით ღვთის შეცნობის პოტენციური შესაძლებლობა. ამ მხრივ საინტერესოა რამდენად მნიშვნელოვანია მუსიკაში, კერძოდ გალობაში ხმათა რაოდენობა ანუ აქვს თუ არა სიმბოლური დატვირთვა მონოფონიურ და პოლიფონიურ გალობას ღვთის შემეცნების მიმართულებით.

როგორც ცნობილია, თითქმის მე-12 საუკუნემდე მუსიკაში გაბატონებული იყო გრიგორიანული ქორალი, გრიგოლის (გრიგორიანული) გალობა; რომაული წესის ლიტურგიული გალობა; მისი სახელწოდება მომდინარეობს წმიდა გრიგოლ დიდის (540-604) სახელიდან, პაპა¹⁰ გრიგორ პირველის სახელის მიხედვით გრიგორიანული სიმღერა მკაცრად ერთხმიანი იყო დამოუკიდებლად იმისა, სრულდებოდა საგალობელი ერთი მომღერლის თუ გუნდის მიერ. მაშინაც კი, როცა გუნდის ჟღერადობის გაძლიერება და გამდიდრება იყო საჭირო, ეს შესრულებაში ხმათა რაოდენობის ზრდით მიიღწეოდა: ოცი, სამოცდაათი, ასი ადამიანი ერთხმიან, არამეტრიზებულ მელოდიას ასრულებდა. ამ უკანასკნელს თავისი მნიშვნელობა ჰქონდა, რამდენადაც არამეტრიზებულ მელოდიას მუსიკალური მოძრაობის

¹⁰ ლათინური ტერმინი „პაპა“ მომდინარეობს ბერძნული სიტყვა „პაპა“-საგან, რაც „მამას“ ნიშნავს. ადრე -ქრისტიანულ ხანაში მორწმუნეები ასე მიმართავდნენ მღვდლებს, ეპისკოპოსებს.

ნეიტრალიზება, დინამიკის შესუსტება შეუძლია, რომელშიც ადამიანს რიტმი უნებლიეთ ჩააბამს.

რაც შეეხება ერთხმიან ანუ მონოფონიურ გალობის გავრცელებას და სიმბოლურ მნიშვნელობას. ადრე შუა საუკუნეების პერიოდში საეკლესიო ჟანრი უპირატესად გრიგორიანული გალობა იყო, ეს ერთხმიანი მელოდიური ხაზი მორწმუნეთა გრძნობებისა და გულისთქმის სრული ერთიანობის სიმბოლოს წარმოადგენს, რომელსაც დოგმატური საფუძველი გააჩნდა: „ქორალი ერთხმიანი უნდა იყოს, რადგან ჭეშმარიტება ერთია“.

აღსანიშნავია, რომ შუა საუკუნეების მუსიკალურ თეორიაში მონოფონიურ, ლინეარულ მუსიკალურ დიალექტიკას უპირისპირდება ქართული პოლიფონია. გალობის მრავალხმიანობის შესახებ ყველაზე ძველი ცნობა, რომელიც ჩვენ გვაქვს დათარიღებულია მე-12 საუკუნით. კერძოდ, დიდ ქართველ ფილოსოფოსს, პოეტსა და მთარგმნელს იოანე პეტრიწს თხზულებაში-„განმარტებაჲ პროკლესთვს დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათვს“ მოჰყავს ქართული მუსიკის ისტორიისათვის უაღრესად საინტერესო ცნობა: „არამედ სამუსიკელოი რაი, რამეთუ ყოვლითურთ სამუსოი არს ჩუენი ესე სამოყუსოი მორთული წმინდისა მიერ სულისა; და ესეცა სამთა ფრთონგთა, ვიტყვი სამთა და ბამვათა რომელთა მიერ შეინაწევრების ყოველი შეყოვლებული მზახრ ჟირ და ბამთა რქმულნი და რანივე მრთველობანი ძალთა და ხმათანი. ამათ სამთა მიერ მემოქმედობენ კეთილ ფთოგოვნებათა, რამეთუ უსწორობისაგან მორთულებათაისა მიეცემის სისწორე კეთილ დადასვასა მორთულებისასა. ვინაი, ესთავე რიცხუსა შორის ზესთა წმინდისა სამობისასა იხილო ვითარმედ მეთქუენი უშვილობასა მამისასა და შობასა ძისასა და გამოვლენას. სულისა ზესთა წმინდისასა და ერთობასა ბუნებისასა, განსხუაებულობითა გუამოვნებათაითა, ვინაი აწ აქა საამუსოდ განსხუაებულთა ზედა იხილო მზახრსა, ჟირსა და ბამსა ერთობაი შეყოვდებისაი“. (იოანე პეტრიწი 1937:217). პეტრიწის მიერ მოცემული ეს ფორმულირება არა მარტო ნიადაგს განუმტკიცებს აზრს ეროვნული პოლიფონიურობის თვითმყოფადი ბუნების შესახებ. არამედ სამხმიანობა სამების არსის დამადასტურებელი ფენომენია. კერძოდ, პეტრიწთან მთელი მუსიკის საფუძველი არის სამი ხმა მზახ, ჟირ და ბამ. ჟირ უძველესი კოლხური ძირია ორის

გამომხატველი, მეორე ხმას მუსიკაში ჰქვია ძველქართულად ჟირ, მზახრ ჰქვია პირველ ხმას, ხოლო ბამ, ანუ ბან – მესამე ხმას. სამხმიანი მუსიკა ადასტურებს იმას, რომ სამება არის საფუძველი ყოველგვარი ყოფიერების და სამების პრინციპზე არის დამყარებული ყოფიერება და თავის მხრივ, სამხმიანობით საბუთდება ისიც, რომ მუსიკის საფუძველიც არის სამება.

ამრიგად, პეტრიწთან მუსიკა, როგორც მშვენიერებისა და ამაღლებულის სიმბოლო უმაღლესი სუბსტანციის ინტუიციური წვდომის გზაა. მნიშვნელოვანია, რომ ფილოსოფოსს სწორედ ხელოვნების შინაგანი პრინციპები აინტერესებს. იგი მათზე დაკვირვებით ცდილობს ახსნას მთელი სამყარო, მისი კანონზომიერება. ამგვარი პოზიცია ძირითადად მეთოდოლოგიურ პრინციპადაა ქცეული თხზულებაში. ეს უფლებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ პეტრიწისათვის მუსიკა თავისი კანონზომიერებებით დამოუკიდებელ ესთეტიკურ კატეგორიას წარმოადგენს. განსხვავებით შუა საუკუნეების ესთეტიკისაგან სწორედ „მხატვრული“ ჰარმონიაა შეცნობილი და წინწამოწეული ქართული ფილოსოფიის მიერ. აქედან გამომდინარე მასთან სამყარო ზემთაარსის მხატვრულ სიმბოლოდაა წარმოდგენილი (რ. სირაძე). იგი აღიარებს „ხელოვანი ღმერთის“ იდეას, რომელიც თავისი ხატის მსგავსების კვალობაზე წარმოქმნის ყოველივეს და ღმერთის არსებობაც იმით დასტურდება რომ ეს სამყარო მშვენიერია და შეუძლებელია ამ მშვენიერი სამყაროს შემოქმედი ღმერთი არ არსებობდეს. ღმერთის არსებობის დასაბუთების არგუმენტებთან პეტრიწის ესთეტიკური მეთოდი თანაბარმნიშვნელოვანია. პეტრიწის სახეობრივი შემეცნების თეორიაში მაღალი შეფასება ეძლევა ხელოვნების დანიშნულებას სწორედ იმიტომ რომ სახეობრივი შემეცნება („ხედვაი“) ფილოსოფოსს უფრო ჭეშმარიტ გზად მიაჩნია უმაღლესი „ერთის“ (ღმერთი) შესამეცნებლად. ესთეტიკურ მეთოდს, მოცემულ შემთხვევაში ჩვენთვის საინტერესო მუსიკალურ პარალელებს იგი მიმართავს თავისი ფილოსოფიურ-თეოლოგიური პრინციპების დასაბუთებლად.

განსხვავებით შუა საუკუნეების ესთეტიკისაგან პეტრიწთან შეცნობილი და წინწამოწეულია „მხატვრული ჰარმონია“. თუმცა „ჰარმონიის“ სანაცვლოდ, რომელიც შუა საუკუნეების მუსიკალურ თეორიაში ერთხმიან, ლინეარულ

მუსიკალურ დიალექტიკას აღნიშნავდა, იოანე პეტრიწმა გამოიყენა ნაციონალური ლექსიკიდან წარმომავალი ცნებები: „ნართი“, „რთვა“, „მორთული“, „მრთველი“, „მორთულობა“ და ა. შ. რასაც თავისი მნიშვნელობა აქვს. მაგალითად, პეტრიწისეულ მუსიკალურ „მორთულობაში“ ღვთაებრივი წმინდა სამების მუსიკალური ანალოგია, ქართული ხმიერი მუსიკისათვის ჩვეულ ვერტიკალში განხორციელებული სამი ხმის დიალექტიკური ერთიანობაა ნაგულისხმევი. ხოლო მრთველი -თხზულებაში პეტრიწის ხატოვანი ლექსიკით ეს იგივეა, რაც ქართულ წყაროებში დაცული „ხელოვანთ მთავარი“, გამოყენებულია როგორც ეპითეტი ჰარმონიული, მოწესრიგებული „ამუსიკებული სამყაროს“ შემოქმედი უმაღლესი „ერთის“ მიმართ.

მის მუსიკალურ პარალელში აშკარად თვალსაჩინოა ფილოსოფოსის მიერ განსასჯელად ამორჩეული თეოლოგიურ-ფილოსოფიური პრობლემატიკა, ამ პრობლემის პეტრიწისეული ხედვა, საკრალური სამისადმი მისი დამოკიდებულება, სამებით აზროვნების წესი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პეტრიწი კონკრეტულად ასახელებს სამ ხმას და საუბრობს ვერტიკალში განხორციელებული სამხმიანობის მუსიკალურ დიალექტიკაზე. პეტრიწის მიხედვით მზახ, ჟირი, ბამი ამ სამი ხმით იქმნება კეთილხმოვანება, ე. ი. განსხვავებული ხმები ქმნის მთლიანობის ერთობას და ამ სამი ხმის ერთობლივი ჟღერადობის ეს ჰარმონია, ეს ხმოვანება არის სულიწმინდისმიერი. კერძოდ, სამი ხმის ერთდროული ხმოვანებით წარმოდგენილი მორთულობა (მრთველობანი ხმათა და ძალთან) პეტრიწის მიერ გააზრებულია როგორც სამბუნებოვანი მამა ღმერთი, ძე ღმერთი და სული წმინდა უმაღლესი ერთის ყველაზე ზუსტი და მიახლოებული მუსიკალური ანარეკლი. იოანე პეტრიწის მუსიკალურ ესთეტიკური აზროვნება ადასტურებს შუა საუკუნეებში, როგორც ქართული მრავალხმიანობის არსებობის, ისე სულიწმინდას მიერ „მორთული“ სამხმიანი გალობის კანონიკურობის ფაქტს. „ფილოსოფოსის მიერ ეროვნულ მუსიკალურ ხელოვნებაში დანახული მუსიკალური დიალექტიკის პრინციპი -სამი განსხვავებული ხმის (მზახრი, ჟირი, ბამი) ერთობლოვი ჟღერადობით მიღებული ჰარმონია (ქართულად „მორთულობა“) შედარდა უმნიშვნელოვანეს ქრისტიანულ დოგმას-მამა, ძე, სულიწმიდის ერთებას და გამოცხადდა მის მუსიკალურ ანალოგიად. ამგვარი შედარებით ფილოსოფოსმა, ფაქტობრივად, დაასაბუთა წმ.

სამების დოგმებისადმი ეროვნული სამხმიანი გალობის შესაბამისობა და, აქედან გამომდინარე, მისი სრული კანონიკურობა“. (ფირცხალავა 2004: 55)

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ სამების მუსიკალური ინტერპრეტაციის გზები აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს, კერძოდ, მზახ, ჟირ, ბამ „სამთა დაბამვათა“ მიიჩნევა ერთ შემთხვევაში რეგისტრთა სამობად, მეორე შემთხვევაში აიხსნება საკრავთა სიმების დასახელებით, და ბოლოს, სასიმღერო მრავალხმიანობა-სამხმიანობით. უნდა გათვალისწინდეს ის დებულებაც, რომ პეტრიწი ქართული წარმართობის აღორძინებისა და მისი ქრისტიანობასთან შეგუების პოზიციას გამოხატავდა მთელი თავისი ფილოსოფიით, პეტრიწს შეეძლო სამების მუსიკალური ინტერპრეტაციისათვის უძველესი, წარმართული ქართული სამხმიანობის მოდელიც გამოეყენებინა და ეს მოულოდნელი სულაც არ არის არსებობს აზრი, რომ „ქართული საეკლესიო მუსიკა საერო სიმღერებისგან არის წარმომდგარი“. (ჯავახიშვილი 1938: 12) კერძოდ, ივანე ჯავახიშვილი, რომელიც ადგენდა ქართული მრავალხმიანობის ჩამოყალიბებისა და განვითარების გზებს იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ „შებანება და ხმათა შეწყობა ქართულ საეკლესიო გალობაში მე-11 საუკუნეში უკვე ყოფილა მიღებული, მაგრამ საფიქრებელია, რომ იგი საეკლესიო გალობის მონაპოვარს არ წარმოადგენს, არამედ საეროსგან არის შეთვისებული“. (ჯავახიშვილი 1938: 322) დ. არაყიშვილის აზრითაც, ქართული გალობის ფესვები ხალხურ მრავალხმიანობაშია გადგმული: „ჩვენი გალობის ბგერთწყებები ხალხურია, ქართველი ხალხის შექმნილია“. (არაყიშვილი 1925: 29) ქართული გალობა სამხმიანია და ჰარმონიულ ტრადიციებს მისდევს.

პეტრიწის ფილოსოფიის ძირითადი თვისება აშკარად გამოხატულ ესთეტიზმშია, კერძოდ, მის მიერ სამყაროს სტრუქტურის ესთეტიკური მოდელის წარმოდგენის პრინციპი სულ უფრო აღრმავებს პეტრიწის მუსიკალურ ესთეტიკას. რის შედეგადაც მუსიკა აღარ არის მხოლოდ გალობა, რომელიც თავისებურ თეოლოგიურ ცნებას წარმოადგენს. „მუსიკის ფუნქციას „ვეტო“ ეხსნება და საერთო საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროს ამსახველი ხდება. ამით კი გალობაზე დაქვემდებარებულ „საერო ხმოანებას“, „მსოფლიო ხმოანებას“, იდეურ-ესთეტიკური

და ფილოსოფიური საფუძვლები უშენდება. „გალობაც“ და „მსოფლიო ხმანებაც“ (საერო) მუსიკის მთლიან ცნებად ერთიანდება“. (ბახტაძე 1985: 130).

ამრიგად, იოანე პეტრიწისათვის „მუსიკა“ აღარ არის ქრისტოლოგიურ-ორთოდოქსული ატრიბუტი, ღვთისადმი მიმართვის საშუალება და მხოლოდ და მხოლოდ ამისათვის დასაშვები ფორმა. პეტრიწმა მიიღო მუსიკის ესთეტიკური არსის უფართოესი ბუნება და მუსიკის ესთეტიკური ფუნქციის გაგება, რომელსაც ცნება აყავდა *musica humana*-ს მრავალმხრივობიდან *musica mundana*-ს ზოგადობამდე. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ აზროვნებაში მუსიკის გაგების მთელი გზა, რომელიც ი. პეტრიწისაკენ მიემართებოდა, ეს იყო გზა თეოლოგიური დოგმატიზმიდან მუსიკალურ-თეორიული პრობლემატიკის დამუშავებისაკენ. (ბახტაძე: 1985: 131).

პეტრიწმა ხელი შეუწყო ნეოპლატონიზმში იმ პრინციპების გამომუშავებას, რომლის ძირითადი იდეა ისაა, რომ სამყაროს შექმნა -მხატვრული შემოქმედებაა, სამყაროს იერარქიულობა ამ ჰარმონიის საფუძველს ემყარება, ზემთაარსის შემეცნება სახეთა გააზრების მსგავსად წარიმართება. განსხვავებით იმდროინდელი შუასაუკუნეობრივი სქოლასტიკური ქრისტიანობისაგან, რომელიც მხოლოდ ღმერთზე აკეთებდა აქცენტს და ადამიანის პიროვნებას ივიწყებდა იყო მონოფიზიტური. ხოლო ქრისტიანული მოძღვრების ის მხარე, სადაც ღვთაებრივი და ადამიანური სრულყოფილ ჰარმონიაშია მოცემული არის დიოფიზიტისტიზმი, რომლის მიხედვით, მხოლოდ ღვთისადმი ინტერესი არ არის სრული ქრისტიანობა. სრული ქრისტიანობა მოითხოვს ღვთისა და ადამიანის გაერთიანებას, ვინაიდან მაცხოვარი ჩვენი იესო ქრისტე იყო ღმერთკაცი და არა მხოლოდ ღმერთი. როგორც მოგეხსენებათ, რენესანსმაც ეს წამოსწია წინა პლანზე – ადამიანის პიროვნებისადმი ინტერესი, ადამიანური სიბრძნე. რენესანსი, როგორც მოგეხსენებათ, ევროპაში XVI-XVII საუკუნეებში დაიწყო ნამდვილად და რეალურად, გელათში უკვე ჰყვავდა XII საუკუნეში. ამას გვამღვებს ჩვენ ისევ იოანე პეტრიწის შრომების შესწავლა. პეტრიწთან ადამიანისა და ღვთის შემეცნება არ არის გათიშული ადამიანის შემეცნებისაგან, მასთან ღვთის შემეცნება და ადამიანის შემეცნება განუყოფელია და, ამავე დროს, ეს ყოველივე განუყოფელია სამყაროს შემეცნებისაგან. რაც კარგად ჩანს

მონოფონიური და პოლიფონიური მუსიკის შეპირისპირების მაგალითზე თუ მონოფონიურ მუსიკას, როგორც ერთხმიან მუსიკას, დოგმატური საფუძველი გააჩნდა: „ქორალი ერთხმიანი უნდა იყოს, რადგან ჭეშმარიტება ერთია“ და ამავე დროს ეს ერთხმიანი მელოდიური ხაზი მორწმუნეთა გრძნობებისა და გულისთქმის სრული ერთიანობის სიმბოლოს წარმოადგენს, მიმართულია მხოლოდ ღმერთისაკენ, პოლიფონიური მუსიკა, (ქართული სამხმიანი მუსიკა) პეტრიწის მიხედვით სამების მუსიკალური ინტერპრეტაციაა და ამავე დროს ამ სამი ხმით იქმნება კეთილხმოვანება, ე. ი. განსხვავებული ხმები ქმნის მთლიანობის ერთობას, სამი ხმის ერთობლივ ჟღერადობას, ჰარმონიას, „კეთილმუსიკელობას“, მონოფონიისაგან განსხვავებით მრავალხმიანობით იზრდება ქსოვილის პოლიფონიზება -გამშვენება ესე იგი მუსიკის ესთეტიკური ღირებულება და ამავე დროს პოლიფონიური მუსიკა არ კარგავს თეოლოგიურ ასპექტს. იოანე პეტრიწისათვის „მუსიკა“ აღარ არის მხოლოდ ქრისტოლოგიურ-ორთოდოქსული ატრიბუტი, ღვთისადმი მიმართვის ფორმა პეტრიწმა მიიღო მუსიკის ესთეტიკური არსის უფართოესი ბუნება და მუსიკის ესთეტიკური ფუნქციის გაგება. რითაც მან აღადგინა ადამიანური და ღვთაებრივი მუსიკის ის ჰარმონია რაც იყო ანტიკურ პერიოდში.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, მიუხედავად საგალობელთა ასკეტური ბუნებისა, რასაც საეკლესიო კანონიკა განაპირობებს, საგალობელში ლიტურგიკული ფუნქციიდან და შინაარსიდან გამომდინარე, ამაღლებული სიყვარულისა და მშვენიერების მრავალნაირი გამოვლინებაც ხდება, რადგან მუსიკა ყოფიერების უმაღლესი ღირებულებების -ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების სფეროა, ამიტომ შუა საუკუნეების მუსიკაზე ღრმა მსჯელობა ამ წანამძღვრებიდან უნდა გამომდინარეობდეს, როგორც ნეტარი ავგუსტინე ამბობს, ღმერთი „მშვენიერებათა მშვენიერება“, სილამაზეა, საიდანაც წარმოდგება ყოველივე მშვენიერი. მუსიკა კი ადამიანის მიერ შექმნილ ფასეულობათაგან ყველაზე მეტად უახლოვდება ღვთიური განგებით შობილ მშვენიერთა რიგს და წარმოადგენს ტრანსცენტენტურთან ზიარების უმნიშვნელოვანეს საშუალებას.

თავი III. მუსიკალური სახის კლასიკური დეფინიციები ახალ დროში

3.1. გერმანული კლასიკური ესთეტიკა მუსიკის შესახებ (კანტი, ჰეგელი)

შუა საუკუნეების შემდეგ რადიკალურად იცვლება კულტურის განვითარების ვექტორი, კულტურა თავს აღწევს შუა საუკუნეების რელიგიურ დოგმებს და ახალი პრინციპი, მასთან ერთად ახალი კულტურა ხდება დომინირებული, რომლის ინტერესის ცენტრში დგას რაციონალიზმი,¹¹ ჰუმანიზმი და ინდივიდუალიზმი.

ჰუმანისტები უპირატესობას ანიჭებენ თავისუფალ პიროვნებას. ყალიბდება თვალსაზრისი, რომ ადამიანი უკვე აღარ წარმოადგენს პასიურ არსებას, განსაკუთრებული ხაზგასმა ხდება მის შემოქმედებით ბუნებაზე, რომლის მიხედვით ადამიანია სამყაროს ცენტრი, ხოლო მისი გარემომცველი სამყარო ადამიანური შემოქმედების ნაყოფი როგორც ეს იყო დამახასიათებელი ანტიკური კულტურისათვის. სწორედ ანტიკური კულტურისადმი ინტერესმა განაპირობა ყურადღების გამახვილება საგნობრივი, გრძნობადი სამყაროს მიმართ, აღიარებულია ამქვეყნიური, ხილული სამყაროს ღირებულება, ამ ქვეყნიურის, რეალურის, მეტერიალურის აღდგენა საკუთარ უფლებებში, გრძნობადი აღქმით სილამაზით ტკობამ კი მოამზადა მე-14 საუკუნის ახალი, რენესანსული კულტურა. ე. ი. ანტიკური კულტურის აღორძინების გამო ხდება მისი ერთგვარი „ხელახლა დაბადება“, რაზეც თვით ტერმინიც მიუთითებს, ამ ეპოქას სხვაგვარად რენესანსს უწოდებენ.

რენესანსის კულტურა, რაც უფრო ემსგავსება ანტიკურ კულტურას, მით უფრო განსხვავდება შუა საუკუნეების კულტურისაგან, რადგან შუასაუკუნეების ხელოვნებას პრეტენზია არ აქვს ფორმების სრულყოფილებაზე, ის მხოლოდ მიწიერის მიღმა არსებულის სიმბოლოა. ამავე დროს რენესანსის კულტურის დამსახურება ის არის რომ მან მოამზადა ახალი დროის კულტურა. ახალი დრო იმთავითვე ნიშნავდა მომავლის ეპოქის დასაწყისს.

¹¹ რაციონალიზმი არის თეორია, რომლის თანახმად, ჭეშმარიტი შემეცნების წყარო არის გონება (ლათ. რაციო ნიშნავს გონებას). ეს მოძღვრება თვლის, რომ მეცნიერული ცოდნა რაციონალური ანუ გონისეულია. გონება (რაციო) თავის თავზე დაყრდნობით უზრუნველყოფს ფილოსოფიური სისტემის უტყუარობასა და უეჭველობას.

ახალ დროში, რომელსაც მოდერნს უწოდებენ გაბატონებულ მიმდინარეობად განმანათლებლობა იქცევა. განმანათლებლობა (მოდერნი) სეკულარულ-ემანსიპირებული სინამდვილეა, სადაც ადამიანი იკავებს ღმერთის ადგილს, როგორც ყოფიერების ცენტრის. კერძოდ, თუ შუა საუკუნეების კრეაციული საქმიანობა სწორედ ღვთაებრივი ქმნილების მსახურებადაა მოწოდებული და ესაა ამ „წმინდა“ რელიგიური ხელოვნების ღვთაებრივი მოწოდებაც ახალ დროში ადამიანური საქმე თავად იქცევა შესაქმედ, შემოქმედებად. ე. ი. შუა საუკუნეობრივი ღვთის წყალობაზე დამყარებული ყოფიერების გაგება იცვლება ადამიანური არსებობის საკუთარ ძალებზე დაფუძნებისა და უზრუნველყოფის პრინციპით. კანტის ცნობილი პოსტულატის მიხედვით, მოდერნი არის ადამიანის ზრდასრულ მდგომარეობაში გადასვლა-როდესაც იგი (ადამიანი) „ეფუძნება“ მხოლოდ საკუთარ ძალისხმევას და ამგვარად, „ბადებს“ თავის „თვითს“. რაც იმას ნიშნავს, რომ ადამიანი ცდილობს თავისი ყოფიერების საფუძველი თავის თავზე დაყრდნობით უზრუნველყოს. ე. ი. ადამიანი თავად ხდება საკუთარი ყოფიერების ღირებულებითი კრიტერიუმი, ადამიანი თავად კისრულობს ღვთაებრივ მისიას. ახალი დროის უმთავრესი მახასიათებელი არის არის ის რომ კაცობრიობა თავს სუბიექტად იაზრებს, რომლის უმთავრესი მახასიათებელი არის გონივრულობა. კერძოდ, ახალ დროში, ღვთაებრივი გონება, რომელიც საკუთარ აბსოლუტურ ძალაზე დაყრდნობით არარაოდან ქმნის ყოველ არსებულს, იცვლება ადამიანური გონებით. განმანათლებლობის მიხედვით ადამიანი უპირველესად არის გონების მიხედვით მოქმედი არსება, რომლის ამოცანა იმაშია, რომ გონივრულად მოაწყოს ყველაფერი, რაც მოიცავს ადამიანის, „ადამიანური“ არსებობის ყოველ გამოვლინებას: ფილოსოფიას, ხელოვნებას, პოლიტიკას და ა. შ. ამიტომ რელიგიური ცხოვრება, სახელმწიფო და საზოგადოება ისევე როგორც მეცნიერება, მორალი და ხელოვნება განიცდიან მოდერნში სუბიექტურობის პრინციპის შესაბამის გარდაქმნებს. ამიერიდან სამყარო ბუნებად განიხილება, ბუნებად რომელიც ადამიანს საკუთარ თავში გადააქვს. იგი თავად ქმნის ბუნებას, უფრო ზუსტად, მეორე ბუნებას ანუ კულტურას. გარდა ამისა, განსხვავებით ტრადიციული კულტურისაგან, რომელიც ერთიანი და ჰომოგენური იყო ე. ი. ადამიანური მოღვაწეობის სხვადასხვა სფეროები ერთ პრინციპზე იყო

დაქვემდებარებული, ახალ დროში სამყაროს სურათი იშლება, კერძოდ, მე-18 საუკუნის ბოლოსათვის მეცნიერება, მორალი და ხელოვნება, როგორც მოღვაწეობის სფეროები, ინსტიტუციონალურად გამოეყვნენ ერთმანეთს, რომლებშიც ჭეშმარიტების, სამართლიანობისა და გემოვნების საკითხები მუშავდება ავტონომიურად. დამოუკიდებელი, ავტონომიური სტატუსი ენიჭება ხელოვნებას. გერმანელი ფილოსოფოსი იმანუელ კანტი პირველია, ვინც სილამაზე დაუკავშირა არა სამყაროში არსებულ მოვლენებს, არამედ იმას, რაც რეციპიენტში „უანგარო მოწონებას“ იწვევს. თუ მანამდე ხელოვნება ზნეობრივად კარგი, რელიგიურად ორთოდოქსული, პოლიტიკურად სასარგებლო უნდა ყოფილიყო, ახლა მის დანიშნულებად სილამაზის შექმნა იქცა.

აღნიშნული პროცესები გავლენას ახდენს მუსიკაზე. შუა საუკუნეების შემდეგ ქრისტიანული რელიგიის წიაღში დაბადებული ევროპული მუსიკა, რომლის თავდაპირველი მიზანი იყო დაეხლოვებინა ადამიანი ღმერთთან, თანდათან, უფრო და უფრო დიდ ადგილს უთმობს ადამიანის ინდივიდუალურ შინაგან სამყაროს და ადამიანის ემოციებს, რის შედეგადაც მან ნაწილობრივ დაკარგა თავისი პირვანდელი ფუნქცია (მედიუმი ღმერთსა და ადამიანს შორის) და პიროვნების მდიდარი ემოციური სამყაროს გამომხატველ საშუალებად იქცა. საუკუნეების მანძილზე ადამიანის იდეა „ფარავს“ ღმერთის იდეას. რაც მუსიკაშიც აისახა, მუსიკის ჟანრების სეკულარიზაციამ, ხელოვნების ამ დარგს საშუალება მისცა გაემდიდრებინა თავისი ჟანრები მისთვის დამახასიათებელი ხერხებით. მაგალითად, მე-17, მე-18 საუკუნის მიჯნაზე ოპერა წარმოიშვა. საოპერო მუსიკის პირველი ავტორები არიან: კ. მონტევერდი, კ.ვ. გლიუკი, ჟ. ბ. ლიული, გ. პერსული. ამ ჟანრის პირველი ნიმუშია ე. წ. ოპერა-სერია, რომელიც გარკვეული სტრუქტურით გამოირჩევა, კერძოდ, წამყვანი არის არია, რეჩიტატივს კი მეორეხარისხოვანი როლი ენიჭება, გუნდისა და ანსამბლების მნიშვნელობა კი მინიმუმამდეა დაყვანილი, რადგან ორიენტირებულია სოლისტის შესრულებაზე და არა გუნდზე. ასეთი სტრუქტურა მიუთითებს მუსიკალურ ხელოვნებაში ინდივიდუალური საწყისის დამკვიდრებას.

აღსანიშნავია, რომ ლიტერატურისა და ფერწერისაგან განსხვავებით მუსიკალურ ხელოვნებას სინამდვილის სახოვანი ასახვის მისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკა

ახსიათებს, რომელიც ხორციელდება არა რეალური სამყაროს მოვლენათა და საგანთა გამოსახვის, არამედ ადამიანის შინაგანი სამყაროს, სულიერი ღირებულებების ხორცშესხმის საშუალებით. ახალ დროში მუსიკა სწორედ ამ მიმართულებით ავითარებს ცხოვრების ასახვისა და საზოგადოების იდეალების გამოხატვის საკუთარ შესაძლებლობებს განსაკუთრებით ისეთ ახალ ფორმებში, როგორცაა ოპერა, სიმფონია და ინსტრუმენტული მუსიკის კამერული ჟანრები ადამიანს შესაძლებლობა ეძლევა გამოხატოს მისი შინაგანი სამყაროს იდუმალი მხარეები და რაც მთავარია, დღის წესრიგში დგება მუსიკის, როგორც დამოუკიდებელი ხელოვნების დარგის თვითღირებულება, რაზეც მეტყველებს მუსიკალური ხელოვნების ის გაზრდილი გავლენა, რომელიც მან მოიპოვა დიდი კომპოზიტორების ჰაიდნის, მოცარტის, ბეთჰოვენის, შუბერტისა და სხვა შემოქმედების წყალობით, ეს არის პერიოდი როცა მუსიკის ისტორიაში დაიბადა და არნახულ სიმაღლეებს მიაღწია ინსტრუმენტულმა მუსიკამ („ვენის კლასიკოსები“ – ჰაიდნი, მოცარტი, ბეთჰოენი) და უჩვენა მუსიკალური სახის შესაძლებლობები ასახოს საზოგადოებრივი ცხოვრების შინაარსი და სული, ხორცი შეასხას ადამიანთა მისწრაფებებს, იდეალებს. მუსიკის ეს წინა პლანზე წამოწევა ყურადღების მიღმა არ დარჩენიათ ფილოსოფოსებს, განსაკუთრებით აღსანიშნავია გერმანელი ფილოსოფოსები, რომელთა კონცეფციებმა მუსიკალური ხელოვნების ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პრობლემატიკის ანალიზი ახალ საფეხურზე აიყვანა.

გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის ესთეტიკამ (კანტიდან ჰეგელამდე) დიდი წვლილი შეიტანა მუსიკის სტრუქტურისა და დიალექტიკური არსის, მისი სახეობის ახსნა-განმარტებაში. თუმცა კანტი ჯერ კიდევ სიფრთხილით აღიარებს მუსიკის, როგორც ხელოვნების სახის ღირებულებას.

აღსანიშნავია, რომ ესთეტიკის პრობლემატიკასთან კანტი მიიყვანა არა ხელოვნებისადმი ინტერესმა, არამედ იმ წინააღმდეგობის მოხსნის აუცილებლობამ, რაც მის ფილოსოფიურ კვლევაში აღმოჩნდა. ესთეტიკას უნდა შეერთებინა კანტის ფილოსოფიაში ორად გაყოფილი ფილოსოფია თეორიული (გნოსეოლოგიური) და პრაქტიკული (ეთიკური), კანტის ესთეტიკა იყო იმავდროულად გერმანული ესთეტიკის იმ განვითარების დაგვირგვინება, რომელიც ბაუმგარტენით დაიწყო.

კერძოდ, ბაუმგარტენის ორტომიანი გამოკვლევის „ესთეტიკის“ გამოცემის შემდეგ ესთეტიკა გამოცხადდა გრძნობადი შემეცნების მეცნიერებად. ესთეტიკის შინაარსი ბაუმგარტენტან გაგებულია, როგორც რაციონალისტური ფილოსოფიური მეცნიერება გრძნობადი შემეცნების შესახებ. ესთეტიკის საგნის კვლევა მიდის თეორიული პრინციპების დადგენისაკენ, ხოლო ეს პრინციპები ფორმულირდებიან რაციონალისტური დებულებების სახით და ემორჩილებიან არგუმენტირებას. ესთეტიკურის თვალსაწიერი ხელოვნებას მეცნიერების დარად იაზრებს, როგორც რაღაც წინასწარ დადგენილ წესთა ერთობლიობას. ე. ი. ხელოვნება გამოცხადდა შემეცნების ერთ-ერთ საფეხურად და შესაბამისად, გაგებულ იქნა რაციონალიზმის ფარგლებში.

როგორც ვიცით განმანათლებლობა, როგორც მსოფლმხედველობა, კლასიციზმის იდეოლოგია იყო, ამიტომაც მკაცრ, დოგმატურ ნორმირებულ მიმდინარეობად ჩამოყალიბდა. ეს პრინციპები ხელოვნების ნაწარმოებისგან მოითხოვენ სიცხადეს, ლოგიკურობას, მკაცრ მოწესრიგებულობას და ჰარმონიულობას. ყველა ეს თვისება ახასიათებს ანტიკურ კულტურას.

კანტი უპირისპირდება კლასიციტურ ესთეტიკურ თეორიას, რომელიც ნორმატივებით ხასიათდება. კანტის მიხედვით ესთეტიკური საგანი სხვაა, ვიდრე მეცნიერული. მისი აზრით, ის ვინც სილამაზის საფუძველს ჰარმონიაში, პროპორციაში და ა. შ. ეძებს იგი ესთეტიკურის საფუძველს ეძებს მეცნიერების საგანში, მაგალითად, კანტამდე საგნის სილამაზის საფუძველს ობიექტში ეძებდნენ (პითაგორა, დიდრო, ლესინგი და სხვ.) კანტმა კოპერნიკისეული გადატრიალება მოახდინა, რომლის მიხედვით, ესთეტიკური საგანი იქმნება ესთეტიკურ ცდაში. არის რაღაც ემპირიული მასალა, რომელიც მოქმედებს ჩემზე, იწვევს სულიერი ძალების ამოქმედებას ისინი ჩაერთვებიან ჩემს სულიერებაში და ცნობიერება ქმნის ესთეტიკურ საგანს, რომელიც სიამოვნებას იწვევს. კანტმა ესთეტიკური აღქმის საფუძველი თვით ესთეტიკურ მიმართებაში დაინახა. მისი აზრით, ესთეტიკურ მსჯელობას ახასიათებს საყოველთაობა და აუცილებლობა. სხვაგვარად რელიტივიზმისა და სუბიექტივიზმის სფეროში აღმოვჩნდებოდით. ამიტომ კანტი მხატვრულ-შემოქმედებით პროცესის განხილვისას ყურადღებას ამახვილებს

შემეცნების საკითხზე. იგი თავის „ანთროპოლოგიაში“ აღნიშნავს, რომ კაზმული ხელოვნების შეფასებისას საჭიროა არა მარტო შეგრძნება, არამედ გონება, რადგან ხელოვნება რაციონალური აზრებითაც უნდა ხასიათდებოდეს. ე. ი. ხელოვნება, არა მარტო უნდა გვანიჭებდეს განსაკუთრებულ სიამოვნებას, არამედ საჭიროებს „რეფლექსიას“, რაც აახლოებს ესთეტიკურის სფეროს შემეცნების სფეროსთან. კერძოდ, კანტის მიხედვით, ხელოვანი შემოქმედია და მას აქვს ორი უნარი: წარმოსახვა და განსჯა. წარმოსახვის დროს ჩვენ ხატი გვაქვს წარმოდგენილი, ხოლო განსჯა არის სინამდვილის მეცნიერული სურათის შემქმნელი. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ კანტის მიხედვით, განსჯა და წარმოსახვა შემოქმედების პროცესში ჰარმონიულ ურთიერთობაშია ერთმანეთთან. ჰარმონიაში ყოფნა ნიშნავს იმას, რომ მხოლოდ წარმოსახვას არ შეუძლია მოგვანიჭოს სიამოვნება, განსჯაც უნდა ჩაერიოს, მაგრამ არა მთელი ძალით. ამ უნარების ჰარმონიული მდგომარეობა თამაშის მდგომარეობაა ე. ი. თავისუფალი ფუნქციობა.

აღსანიშნავია, რომ კანტმა თავის წინამორბედებზე უფრო თამამად შემოიტანა „თავისუფალი თამაშის“ ცნება. თამაშის გარეშე კანტის აზრით, შეუძლებელია შემეცნება, კანტისათვის, ესთეტიკურად ნაყოფიერი არის ყოველივე ის, რაც წარმოსახვას აღძრავს და ადამიანის შემეცნებითი უნარების თამაშს უწყობს ხელს. რადგან თამაში არის სწორედ ის რაც ავითარებს წარმოსახვას. ამავე დროს თანაზიარობის განცდას, რადგან, ხელოვნებით ტკბობა, სწორედ თამაშში მონაწილეობაა, კერძოდ, ხელოვნების ნაწარმოები, კანტის მიხედვით, მდიდარი ასოციაციური შესაძლებლობის მატარებელია, აღძრავს წარმოსახვას, ჩვენი შინაგანი ძალების თამაშისათვის ახალ იმპულსებს გზავნის, რაც საბოლოოდ ქმნის კეთილგანწყობით შეფასებას. ამ მხრივ, პოეზია, კანტს მიაჩნია მხატვრული შემოქმედების უმაღლეს ფორმად, მისი აზრით, პოეზია აზრთა თამაშით სცილდება ცნებითი გამოხატვის ფორმებს და ამავე დროს ამაღლებს, წმენდს, სრულყოფს, როგორც ჩვენს გონებრივ, ასევე მორალურ უნარებს, თუ პოეზია აზრთა თამაშია, კანტის აზრით მუსიკა შეგრძნებათა სასიამოვნო თამაშს, კერძოდ, სმენით სასიამოვნო თამაშს წარმოადგენს, რომელიც ცნებების გარეშე ლაპარაკობს, არაფერს არ გვიტოვებს ფიქრისთვის, განსჯისთვის, შესაბამისად, პოეზიისაგან განსხვავებით,

მუსიკით აღძრული შთაბეჭდილება წარმავალია; იგი გრძნობადი ტკბობაა, რომელიც ფიქრის საშუალებას არ გვაძლევს, ხოლო ის ფიქრთა თამაში, რაც მუსიკის მოსმენის შედეგად ირიბად წარმოიშობა ჩვენს თავში, მხოლოდ მექანიკური ასოციაციით აიხსნება. „გონებას თუ ვკითხვათ, მუსიკა ყველა ნატიფ ხელოვნებას ჩამორჩება თავისი მნიშვნელობით“. (გულია 1986: 210).

ამრიგად, კანტი ხელოვნების სახეებს აფასებს იმის მიხედვით, თუ რამდენად ავითარებს სულის უნართა კულტურას, ხელოვნების იმ სახეებს შორის კი რომლებმაც სული უნდა აამაღლონ, ჩვენი უნარები გააფართოვონ, კანტის მიხედვით, პოეზიისაგან განსხვავებით მუსიკას ყველაზე დაბალი ადგილი უკავია. კანტმა მუსიკალური ხელოვნების შიგნით გამოყო მხოლოდ სასიამოვნო, გრძნობადი ტკბობა, რომელიც შორს არის ყოველგვარი შემეცნებითი, ცნებითი პროცესისგან და მხოლოდ შეგრძნებებით გვანიჭებს სიამოვნებას. კერძოდ, მუსიკა სმენითი სასიამოვნო შეგრძნებაა, მთლიანად სმენის საქმეა და ის ჟღერს ყურისთვის და მით უფრო სიღრმისეულია, რაც უფრო თავდავიწყებით ეძლევა მსმენელი ბგერათა მდინარებას. ე. ი. კანტთან მუსიკას არ აქვს შემეცნებითი ფუნქცია. მასში არ არის განსჯისეული საწყისი, მუსიკა, კანტის მიხედვით, გრძნობადი ტკბობაა. გრძნობადად სასიამოვნოში კანტი გულისხმობს მატერიას, მატერიით მიღებული გრძნობადი კმაყოფილება არაფერს მატებს იდეას და სულზე არ მოქმედებს, გვიტოვებს დაუკმაყოფილებლობის განცდას. ასეთი ბედი სწვევია ხელოვნების ყველა იმ სახეს, რომელიც ზნეობრივ მიზნებს არ უკავშირდება და მხოლოდ გართობისთვის იქმნება. მხოლოდ ზნეობრივი იდეების გამოხატვა ზნეობრივი მიზნისთვის შემოქმედებითობა აძლევს ხელოვნებას სიცოცხლეს. ე. ი. მუსიკას არც ზნეობრივი ფუნქცია აქვს, იგი არ ამაღლებს სულს.

მართალია კანტთან ხელოვნება დაუინტერესებელი, უანგარო სულის სფეროა, „მიზანშეწონილობა უმიზნოდ“, თუმცა მხატვრულობა არ ვლინდება შემთხვევით ცარიელი მასალით. ხელოვნებაში საინტერესო არ არის ყოველგვარი შინაარსი, არამედ ისეთი, რომელიც აზრს აყალიბებს, როგორც არსს, მოვლენილ აუცილებლობას, შინაგან ტენდენციას. ამ მხრივ კანტთან მუსიკა ხელოვნების სხვა სახეებთან შედარებით დაბლა დგას თუმცა კანტი არ მიიჩნევს რომ მუსიკა

მოკლებულია ესთეტიკური იდეების გამოხატვას, მუსიკაში ესთეტიკური იდეის სრულ განსახიერებს ემსახურება მელოდია და ჰარმონია. ამასთანავე კანტი აღიარებს მუსიკის განსაკუთრებული ზემოქმედების უნარს, მაგრამ არა დადებითი მნიშვნელობით, მისი აზრით, მუსიკა „თავის გავლენას ზომაზე მეტად გვახვევს თავს“. მუსიკა თითქოს ეკვიატება ადამიანს და იმითაც ითრევს, ვისაც მისი მოსმენა არ სურს, რითაც „ხელყოფს სხვების თავისუფლებას“. (გულიგა 1986: 210).

კანტისგან განსხვავებით ჰეგელი აღიარებს მუსიკის ღირებულებას. გამომდინარე იქიდან, რომ ჰეგელი ხელოვნებას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს, როგორც ჭეშმარიტების უშუალო გამოვლენას. მისთვის „ხელოვნება სერიოზული მოღვაწეობაა, რომელიც მოწოდებულია ჭეშმარიტება გამოამჟღავნოს გრძნობადი განსახიერების ფორმაში“. (ჰეგელი 1973:70) ამით კი ხელოვნება გვევლინება, როგორც აბსოლუტური გონის სახეობრივი განხორციელება. კერძოდ, ხელოვნების სახეებს განიხილავს, როგორც გონის შემოქმედებას, რომელიც განხორციელებულია გრძნობად სტიქიაში. სულიერის გრძნობადში გამოვლენა, ჰეგელის აზრით, საერთოდ დამახასიათებელია ხელოვნებისთვის და მათ შორის მუსიკისათვის. მისთვის მუსიკის შინაარსი წარმოადგენს ადამიანის შინაგან სამყაროს. მუსიკა ეს არის „გრძნობათა სტიქია“, სულიერი შინაარსი, რის გარეშეც მუსიკა დარჩება ცარიელი და შინაარსს მოკლებული, მაგრამ ჰეგელი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, არა მხოლოდ მუსიკის შინაარსს, რომელიც წარმოდგენილი აქვს, როგორც გრძნობათა სტიქია, არამედ გამოხატულებას, ფორმას, ბგერებს, რაც შეიძლება მოაზრებულ იქნას, როგორც კანონზომიერი და სიმეტრიული ფორმები, რადგან ჰეგელის მიხედვით მუსიკაში არის არა მხოლოდ უღრმესი გულწრფელობა და გულითადობა, არამედ უმკაცრესი გონივრულობაც, რომელიც აწესრიგებს „სულის წარმოდგენას გრძნობის მელოდიურ ბგერებში“. ჰეგელის აზრით, „მუსიკაში გრძნობათა სტიქია ემორჩილება მკაცრად გაანგარიშებულ მუსიკალური სტრუქტურის შექმნის კანონებს. ეს არის მუსიკაში ორი უკიდურესობა, რომლებიც ადვილად ხდება დამოუკიდებელი ერთმანეთთან მიმართებაში. განცალკევებისას კი მუსიკა უპირატესად ღებულობს არქიტექტონიკურ ხასიათს, კერძოდ, გათავისუფლდება რა მუსიკა გრძნობათა გამოხატვისაგან, დიდი გამომგონებლობით აშენებს ბგერების მუსიკალურად

კანონზომიერ შენობას.“ (ჰეგელი 1971:287) ამ მხრივ, მუსიკასთან ჰეგელის აზრით, ახლოს დგას არქიტექტურა¹² რომლის ფორმები და პროპორციები „სულიერი გამონაგონის“ შედეგს წარმოადგენს, რომელიც ითვალისწინებს სიმძიმის კანონებს, სიმეტრიისა და რიტმის კანონებს, კანონებს არქიტექტორული მთლიანობის შექმნისას. არქიტექტურა ფორმათა ჰარმონიას ეყრდნობა, მუსიკაც ჰარმონიას ეყრდნობა. განსხვავება მაინც დიდია თუ არქიტექტურაში გვაქვს ფორმის, მუსიკაში არის იდეის, სულის პრიმატი. არქიტექტურა ყველაზე არასრულყოფილი ხელოვნებაა აბსოლუტური გონის გამოხატვის თვალსაზრისით. იგი ვერ გამოხატავს სულიერს მძიმე მატერიის გამო. არქიტექტურა მძიმე მატერიალურ მასას იღებს და სიმბოლურ ფორმებში ქმნის კოლოსალურ ქმნილებას გარეგანი ჭვრეტისთვის, მაშინ როცა მუსიკა სწრაფად მიმდინარე ბგერები სმენის წყალობით იჭრება სულის სამყაროში. მუსიკა ხილულობას გამორიცხავს -სახვითი ხელოვნების გამომსახველობას აბსტრაქციას უპირისპირებს. ამიტომ მუსიკალური გამომსახველობისათვის შესაფერისია შინაგანი სამყარო, სრულიად დაკარგული ობიექტურობისათვის. ჰეგელის მიხედვით მუსიკა რომანტიკული ხელოვნებაა, სადაც სრულ განსახიერებას პოულობს ჭეშმარიტი იდეა. მუსიკა, როგორც რომანტიკული ხელოვნების ფორმა არ იძლევა ჭვრეტის ობიექტს, არამედ პირიქით, შინაგანში დაბრუნება ხდება, რადგან მუსიკის საგანია არა გარესამყაროს მოვლენები, არამედ ცალკეული სუბიექტი, მისი შინაგანი სიცოცხლისუნარიანობით. ადამიანი შინაგან სულიერ ცხოვრებაში მოიპოვებს თავისუფლებას. რომანტიკული ხელოვნების საგანი სწორედ ადამიანის ეს შინაგანი ცხოვრებაა, რისი გამოსახვითაც მას შეუძლია მისწვდეს იდეალს, მაგრამ შინაგანი ცხოვრების გამოსახვით მუსიკა კავშირს წყვეტს ობიექტურ შინაარსთან და თავის სტიქიად აქცევს უსასრულო სულიერ სუბიექტურობას, მის ძირითად პრინციპად გვევლინება სულიერი სიღრმე და რამდენადაც იგი აღსავსეა წარმოდგენის გარკვეული შინაარსით, ლირიკულია, ეს ლირიზმი რომანტიკული ხელოვნების სტიქიური ნიშანია, ტონი, ვინაიდან აქ გონსა და სულს თავისი ქმნილებით სწადია გონსა და სულთან საუბარი.

¹² ცნობილი ფრაზა „არქიტექტურა გაქვავებული მუსიკაა“ (რომელსაც მიაწერენ როგორც გოეთეს, ასევე შელინგს და ა. შლეგელს) ჯერ კიდევ ლეონ ბატისტა ალბერტმა განსხვავებული ტექსტით გამოხატა თავის წერილში, რომელიც მიუძღვნა სან ფრანჩესკო დირიმიანის ტაძრის ფასადს: „Tutta quella musika“- ეს ყველაფერი მუსიკაა.

წვდება რა მუსიკის ბუნებას, თავისი დროის მუსიკალურ პრაქტიკაზე დაყრდნობით, ჰეგელი არ გამორიცხავს უკიდურესობების განვითარების შესაძლებლობას მუსიკაში. რადგან თუ პოეზიაში, ჰეგელის მიხედვით, ბგერები, როგორც გრძნობადი ელემენტები, გულგრილნი არიან პოეზიის სულიერი შინაარსისადმი, რადგან კავშირი მათსა და სიტყვის შინაარსს შორის პირობითია, კონვენციურია, მუსიკა რამდენადაც ის არის ბგერა, მას თავის სტიქიად აქცევს, ამ შემთხვევაში ბგერა განიხილება, როგორც მიზანი, რომელიც აღარ ემსახურება უბრალო აღნიშვნას, არამედ თავისუფალ ჩამოყალიბებაში მას შეუძლია მივიდეს ფორმირების ისეთ წესამდე, რომელიც თავის არსებით მიზნად აქცევს საკუთარ ფორმას, როგორც ბგერითი მხატვრული სახე“. (ჰეგელი 1971: 286) რამაც მუსიკა შეიძლება მიიყვანოს მუსიკალურად კანონზომიერი ბგერითი შენობის წმინდა კონსტრუქციამდე მასში სულიერი შინაარსის გათვალისწინების გარეშე. ეს იქნება მუსიკა, სადაც უპირატესობა ენიჭება არა შინაარსს, არამედ ბგერების გარკვეული წესით მოწესრიგებულ ფორმას.

ლაპარაკობს რა ჰეგელი „მუსიკალურად კანონზომიერი ბგერათა შენობის წმინდა კონსტრუქციული პრინციპების“ აბსოლუტიზირების შესაძლებლობაზე, წინასწარ ჰვრეტს მუსიკალური ხელოვნების განვითარების შემდგომ ლოგიკას, კერძოდ, მუსიკა გათავისუფლდა რა ეკლესიის ბატონობისაგან, თავს აღწევს მეცნიერების ზრუნვას, ე.ი. საზოგადოებაში მისი გამოყენების მომსახურე, ინსტრუმენტულ ფორმებს, ავითარებს ცხოვრების ასახვისა და საზოგადოების იდეალების გამოხატვის საკუთარ შესაძლებლობებს, „განსაკუთრებით, უახლეს დროში მუსიკა, თავისი მოწყვეტით მისთვის ნათელი შინაარსიდან, ჩაეფლო საკუთარ სტიქიაში, რადგან მისით მონიჭებული ტკობა მიმართულია ხელოვნების მხოლოდ კომპოზიტორის წმინდა მუსიკალურ უნართან და მის ოსტატობასთან, ეს სფერო კი წარმოადგენს მცოდნეთა იდეალს და ნაკლებად შეეხება ზოგადსაკაცობრიო მხატვრულ ინტერესს“. (ჰეგელი 1971: 286)

ამრიგად, ჰეგელმა განსაზღვრა არა მხოლოდ მუსიკის სპეციფიკის შემდგომი განვითარების ტენდენცია, რაშიც მჟღავნდება მუსიკის, როგორც ხელოვნების თვითღირებულება, არამედ იწინასწარმეტყველა მისი ცალმხრივი განვითარების

ტენდენციები, რაშიაც ჰეგელი მუსიკის მასებისაგან მოწყვეტის, მისი ელიტურ ხელოვნებად გადაქცევის საშიშროებას ხედავს, რაც შემდგომში ნაწილობრივ მოხდა კიდევ.

გამოთქვამს რა ჰეგელი მუსიკის ცალმხრივი განვითარების ტენდენციების შესახებ კრიტიკულ მოსაზრებებს, ხაზს უსვამს მუსიკალურ ხელოვნებაში შინაარსისა და ფორმის ერთიანობის აუცილებლობას. მუსიკის შინაარსისა და ფორმის ერთიანობის მნიშვნელობის შესახებ ჰეგელი გამოთქვამს შემდეგ მოსაზრებებს, კერძოდ, ბგერითი ორგანიზაცია, ან ბგერითი სახეები ჰეგელის მიხედვით უნდა იქმნებოდნენ არა საკუთარი თავისთვის, არამედ მათში სულიერი შინაარსის გამოსახატავად, სხვაგვარად. „მუსიკა რჩება ცარიელი, მოკლებული აზრს და არ შეიძლება ჩაითვალოს საკუთრივ ხელოვნებად, რადგანაც მასში არ იმყოფება ყოველგვარი ხელოვნების ძირითადი მომენტი სულიერი შინაარსი და გამოხატულება. მხოლოდ მაშინ, როდესაც ბგერათა გრძნობად სტიქიაში და მათ მრავალრიცხოვან კონფიგურაციაში გამოიხატება სულიერი საწყისი მის თანაზომიერ ფორმაში, მუსიკა მალდება ჭეშმარიტი ხელოვნების დონემდე“. (ჰეგელი 1971: 287) როგორც ვოკალურ, ასევე ინსტრუმენტული მუსიკის ყველა საშუალებებიდან ფილოსოფოსი „სულის ჟღერის“ გამოხატვის უმაღლეს ფორმად თვლის მელოდიას. გამომხატველობისა და გამომსახველობის პრობლემის გადაწყვეტისას ჰეგელი არ უარყოფს ამა თუ იმ წარმოდგენისა და ასოციაციის აღმოცენების შესაძლებლობას, მაგრამ არ მიიჩნევს მათ მუსიკის აუცილებელ ელემენტებად, რადგან, „ესაა ჩვენი წარმოდგენები და ხედვანი და თუმცა მუსიკალური ნაწარმოები მათი საბაზი გახდა მათ თავად არ წარმოშვა ისინი უშუალოდ, ბგერათა მუსიკალური დამუშავებით“. (ჰეგელი 1971: 287)

ჰეგელის ესთეტიკის უეჭველი მიღწევაა მუსიკალური ხელოვნების შინაარსისა და ფორმის ერთიანობის ანალიზისაკენ მისწრაფება, რომლის მიხედვით მუსიკაში წარმოდგენილი გრძნობათა სტიქია გონის მიერ მკაცრად გაანგარიშებულ მუსიკალურ კანონზომიერებას ემორჩილება. ასე ერწყმის მუსიკაში ერთმანეთს შინაარსი და ფორმა და საქმე გვაქვს ხელოვნებასთან, როგორც აბსოლუტური გონის, ჭეშმარიტების გრძნობად გამოვლენასთან. ე. ი. კანტის შემდგომ ეპოქაში ყველაზე აქტიურად ჰეგელმა სცადა იმის ჩვენება, რომ ჭეშმარიტება და მშვენიერება ერთი და

იმავე რიგის მოვლენებია, რაც მუსიკალური ხელოვნების განხილვის დროსაც იჩენს თავს.

ამრიგად, მუსიკალური სახის ის დეფინიციები, რომელიც განვიხილეთ ორი უდიდესი გერმანელი ფილოსოფოსის კანტისა და ჰეგელის მიხედვით, უკავშირდება მათ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ კონცეფციებს. როგორც ვნახეთ, მუსიკასთან დაკავშირებით მათი აზრები განსხვავებულია, კანტი მუსიკას მხოლოდ შეგრძნებათა სასიამოვნო თამაშს უკავშირებს, გამორიცხავს მუსიკის კავშირს შემეცნებასთან, ხოლო ჰეგელთან კანტისგან განსხვავებით მუსიკა გამოდის გრძნობადი ჭკრეტის საზღვრებიდან და შინაგანი სულიერი ემოციების სფეროში ერთვება, სადაც გონება აწესრიგებს და აშენებს ბგერების მუსიკალურად კანონზომიერ შენობას, ჰეგელთან მუსიკა შინაარსისა და ფორმის ერთიანობით მალდება ჭკმმარტი ხელოვნების დონემდე. მასთან მუსიკა, ისევე როგორც ფერწერა და პლასტიკა რომანტიკული ხელოვნების ფორმებია, სადაც ჭკმმარტი იდეა სრულ განსახიერებას პოულობს, ხოლო გარეგანი მასალა მხოლოდ იდეის ნიშანს წარმოადგენს.

ამრიგად, ჰეგელი შეეცადა ხელოვნება, როგორც აზროვნების ფორმა, აბსოლუტური სულის გამოხატულებად და რაციონალიზმისა და ემოციონალიზმის სინთეზის გამოვლენად გამოეცხადებინა. ჰეგელისათვის ხელოვნება აბსოლუტური იდეის, ჭკმმარტიების თვითშემეცნების ფორმაა, მხოლოდ დაბალი ფორმა, განსხვავებით რელიგიისგან, სადაც აბსოლუტური იდეა იმეცნებს თავს წარმოდგენებში და ფილოსოფიისგან, სადაც აბსოლუტური იდეა თავს იმეცნებს ცნებებში.

ჰეგელმა დააფუძნა თეზისი გონების ყოვლისშემძლეობის შესახებ. იგი მიიჩნევს, რომ სამყაროს საფუძველი აბსოლუტური გონებაა, ხოლო ადამიანურ გონებას ყველაფრის შემეცნება შეუძლია. მისთვის არაფერია საიდუმლო (მისტიკური) და მიუწვდომელი. ჰეგელის სისტემაში განხორციელებულია უსასრულო გონების აბსოლუტური ძლიერების პრინციპი, რომელიც ლოგიციზმის სახეს იღებს. ხელოვნება, რელიგია და ფილოსოფია სამივე ეს ფორმა ჰეგელთან აბსოლუტის, გონის ანუ იდეის წვდომის, გამოსახვის ფორმებია. გონება (რაციო) თავის თავზე დაყრდნობით უზრუნველყოფს ფილოსოფიური სისტემის უტყურობას და უეჭველობას.

თუმცა ჰეგელის რაციონალიზმმა, რომელმაც აბსოლუტური გონების ბატონობა და ყოვლისშემძლეობა აღიარა, გამოიწვია უარყოფითი რეაქცია. მას დაუპირისპირდა თვალსაზრისი, რომლის თანახმად ფილოსოფია უნდა დაეფუძნოს არაგონებისეულ (ირაციონალურ) პრინციპებს. ირაციონალური პრინციპების თანახმად, ფილოსოფია, რომელსაც ყოფიერების წვდომა უნდა არ შეიძლება გონებას დაემყაროს, რადგან ყოფიერება არათუ გონების იგივეობრივი, არამედ მისი საპირისპიროა, იგი მოკლებულია წესრიგს, მთლიანობას, ამიტომ ყოფიერება პარადოქსებითა და წინააღმდეგობებით სავსე რეალობაა, რომლის გაგება გონებას ლოგიკური აზროვნების საშუალებით არ ძალუძს. ყოველივე ეს იმასაც ნიშნავს, რომ სამყარო, ყოფიერება არ შეიძლება ადეკვატურად გადმოიცეს ლოგიკური სისტემის საშუალებით. ყოფიერება მოძრავია, დაუსრულებელი, სისტემა კი ყველაფერს ბოლოს უღებს. საინტერესოა როგორ ასახვას ჰპოვებს ირაციონალური პრინციპები მუსიკაში. ამ მხრივ მნიშვნელოვანია განვიხილოთ შოპენჰაუერის ირაციონალურ-ვოლუნტარისტული კონცეფცია.

3.2. მუსიკა შოპენჰაუერის ფილოსოფიაში

შოპენჰაუერის შეხედულებები მუსიკაზე განსაზღვრა მისმა ფილოსოფიურმა სისტემამ. მან გამოყო ჭეშმარიტი სამყარო (არსებათა უხილავი სამყარო, სამყარო თავისთავად, ნება, მეტაფიზიკური სამყარო) და ხილული სამყარო (ყოფიერება ადამიანისათვის, წარმოდგენათა სამყარო, ფიზიკური სამყარო). ამ ორი სამყაროდან შოპენჰაუერისათვის უმთავრესი არის ვწვდეთ თავისთავად ყოფიერებას, ნამდვილს, მეტაფიზიკურს, რომლის საფუძვლად მიიჩნევს არაცნობიერ ბრმა ძალას-ნებას. ნება, როგორც ასეთი, შოპენჰაუერის თანახმად, ყოველგვარ საფუძველს, „რაციოს“ მოკლებულია. ეს ნიშნავს იმას, რომ ჩვენ ნების სფეროში ვერაფერს ვერ ავხსნით კაუზალურად, ეს ნიშნავს იმასაც, რომ ჩვენ ამ სფეროზე მსჯელობისას ვერაფერს ვერ გამოვიყვანთ ლოგიკურად, ლოგიკური საფუძველიდან. ამიტომ სპეციალური მეცნიერებები უძლური არიან დაგვიხასიათონ საგანთა ჭეშმარიტი რაობა. ნება, მისი აზრით, მეცნიერებათათვის მიუწვდომელია. ამიტომ აგებს თავისებურ მეტაფიზიკას

-ნების მეტაფიზიკას, რომელმაც სამყაროს საიდუმლო უნდა ამოხსნას. უპირველეს ყოვლისა აუცილებლად მიიჩნევს -წმინდა სუბიექტურიდან, წარმოდგენიდან „ნამდვილ სინამდვილეში“ გადასვლას, რადგან სუბიექტური ნება, რომელიც ადამიანს გააჩნია, როგორც უსაზღვრო სურვილი, ბრმა და უმიზნო მისწრაფება, ხელს უშლის ადამიანს სწვდეს სამყაროს საიდუმლოს, ნების მეტაფიზიკას, ამიტომ შოპენჰაუერი აუცილებლად მიიჩნევს გავთავისუფლდეთ ბრმა, უმიზნო ნების ბატონობისაგან, ამისათვის უმნიშვნელოვანეს ფუნქციას ანიჭებს ხელოვნებას. ხელოვნების მეშვეობით ადამიანი გვერდზე გადადებს თავისი შემეცნებითი ფაქტებისა და პრაქტიკული ინტერესების მთელ კომპლექსს და ამგვარად კარგავს თავის ინდივიდუალობას, რათა როგორც წმინდა მჭვრეტელი სუბიექტი, მხატვრული ნამუშევრის წინაშე აღმოჩნდეს. აქ პრაქტიკული მსჯელობა თუ განზრახვა კი არ გვაქვს, არამედ ინტუიცია, რომელიც მხედველობაში არ იღებს ცხოვრების ინდივიდუალურ პირობებს. ერთი სიტყვით, ინტუიციის საფუძველზე ხელოვნება ერთგვარ კათარზისს წარმოქმნის. რადგან მხოლოდ ხელოვნებაში ხორციელდება იდეების ჭვრეტა. ეს არის როგორც კანტთან ასევე შოპენჰაუერთან უანგარო, დაუინტერესებელი ესთეტიკური ჭვრეტა, რომელიც აბრკოლებს ჩემს ნებას და ამით მე ვთავისუფლდები. ე. ი. შოპენჰაუერი ხელოვნებას უმნიშვნელოვანეს ფუნქციას აკისრებს, მაღლა აყენებს მეცნიერებაზე და აახლოებს ფილოსოფიასთან, მასთან ფილოსოფიაში, ისევე როგორც ხელოვნებაში, ხორციელდება იდეების ჭვრეტა, ფილოსოფიაში ინტელექტუალური ჭვრეტა, ხოლო ხელოვნებაში ესთეტიკური ჭვრეტა, ორივე შემთხვევაში ადამიანს საშუალება აქვს დატოვოს წარმოდგენათა სამყარო, გათავისუფლდეს სუბიექტური ნებისაგან და სწვდეს სამყაროს საიდუმლო დაფარულ არსებას, ნებას, რაც ადამიანს აახლოებს ტრანსცენდენტურ სამყაროსთან, ნების მეტაფიზიკურ სამყაროსთან, ნამდვილ სინამდვილესთან. ე. ი. ნებისაგან თავისუფალი ჩვენ ვტკბებით ესთეტიკურად, რაც ნიშნავს სუბიექტური ნების ტყვეობისაგან, ტანჯვისაგან გათავისუფლებას.

აღსანიშნავია, რომ შოპენჰაუერი, ისევე როგორც კანტი და ჰეგელი, მსჯელობს ხელოვნების სხვადასხვა სახეზე, მათი ზემოქმედების უნარის მიხედვით, რაც შოპენჰაუერთან განისაზღვრება იმით თუ იდეათა რომელ საფეხურს გამოხატავს

ხელოვნების ესა თუ ის სახე. ამისათვის შოპენჰაუერი აგებს ხელოვნების სახეთა პირამიდას. პირამიდის საფუძველშია არქიტექტურა, უფრო მაღლა სკულპტურა, ფერწერა, კიდევ უფრო მაღლა პოეზია. მუსიკა ამ პირამიდაში არ გვხვდება, საინტერესოა რატომ.

საქმე ის არის რომ შოპენჰაუერთან მუსიკას სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს, რაც იმაში გამოიხატება, რომ „მუსიკა ხელოვნების სხვა დარგების მსგავსად არ წარმოადგენს იდეების ობიექტივაციას“, (სორგენერი 2010: 15) შოპენჰაუერი „მშვენიერების მეტაფიზიკაში“ წერს: „მხატვრული ხელოვნების დარგებს შორის მუსიკას სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უკავია ხელოვნების ყველა დანარჩენ სახეობას შორის. მასში ჩვენ არ ვიმეცნებთ სამყაროში არსებული საგნების ერთ რომელიმე იდეის მიბადვას, ასლს, გამეორებას“. (შოპენჰაუერი 2008: 197) შოპენჰაუერთან მუსიკა მეტაფიზიკურია ფიზიკური სამყაროს მიმართ, ეს ნიშნავს, რომ მუსიკას შოპენჰაუერი ამაღლებს გრძნობად სამყაროზე და აღნიშნავს, რომ იგი არის მეტაფიზიკური ღვთაებრივი ხელოვნება, რომელიც სამყაროს არსს გამოხატავს, რაც შოპენჰაუერთან ნიშნავს, ნების უშუალო ასახვას. მუსიკა ასახავს ნებას, მასში ჩვენ ვაღწევთ მსოფლიო არსთან უშუალო შეხებას, სამყარო კი ამ ნების სარკეა, ამიტომ მუსიკა, რომელიც ასახავს ნებას არის სამყაროს სარკე, ამიტომ სამყაროს შეიძლება ვუწოდოთ, არა მხოლოდ განხორციელებული ნება, არამედ განხორციელებული მუსიკა. შოპენჰაუერი ამბობს: წერტილი, სადაც მუსიკა და სამყარო განუყოფელი არიან, ესაა ასპექტი, სადაც მუსიკა სამყაროს მიემართება, როგორც ბაძვა. მუსიკა ასახავს და ბაძავს სამყაროს და ეს ბაძვა სამყაროსი ნების ობიექტივაციით წარმოგვიდგება. ესაა იმდენადვე უშუალო და ტოტალური ასარკება ნებისა, როგორც თავად სამყარო, როგორც თავად იდეები, თავის აურაცხელ გამოვლინებებში, ცალკეულ ნივთთა სამყაროს რომ მოგვივლენენ. მაგალითად, თუ ჩავწვდებით ბეთჰოვენის მუსიკის არსს ჩვენ ჩავწვდებით სამყაროს არსს, ამიტომ სამყაროსათვის შეიძლება გვეწოდებინა არა მარტო ხორცშესხმული ნება, არამედ ხორცშესხმული მუსიკაც.

ამ გაგებით, მუსიკა სხვა ხელოვნებათაგან განსხვავებით, იდეებს კი არა, ნებას ირეკლავს, თავად ნებას ასახავს, ნებას ბაძავს, ეს არის „ვოლუნტარისტული

მიმეზისი“ (თუ მეტამიმეზისი). შეიძლება ითქვას, რომ მუსიკა მთლიანობაში არის მელოდია, რომლისთვისაც სამყარო ტექსტს წარმოადგენს. ტექსტი, რომელშიც ნება აირეკლება და რომელსაც მუსიკა ასახავს, რით აიხსნება მუსიკის ეს განსაკუთრებული უნარი ასახოს ნება, განხორციელდეს „ვოლუნტარისტული მიმეზისი“? როგორ ხდება ნების ობიექტივაცია მუსიკაში? ნება შოპენჰაუერის მიხედვით, არის უმიზნო, ქაოსური, მასში არ არის ობიექტური კანონზომიერება, მიუხედავად ამისა, შოპენჰაუერთან მუსიკის მიერ ნების ასახვა არ არის ქაოსური, არამედ მასში შოპენჰაუერი გარკვეულ კანონზომიერებას ხედავს, რომელიც წარმოდგენილია, როგორც ნების ობიექტივაციის საფეხურები, რაც იმით აიხსნება, რომ შოპენჰაუერი ცდილობს სხვადასხვა სიმაღლის მუსიკალურ ტონებში დაინახოს ნების ობიექტივაცია დაბლიდან უმაღლესამდე. ჰარმონიის დაბალ ტონებში, ბანებში ის ხედავს ნების ობიექტივაციის უდაბლეს საფეხურს -არაორგანულ ბუნებას. მაღალ ტონებში - ნების ობიექტივაციის უმაღლეს საფეხურს -ადამიანის ცნობიერ ცხოვრებას და ცნობიერ მისწრაფებებს. შესაძლებელი მელოდიების რაოდენობის ამოუწურაობა და უსასრულობა შეესაბამება ბუნების საგანთა, ინდივიდუუმთა, მათი ცხოვრების გზების ამოუწურაობას, მაგრამ შეესაბამება არაპირდაპირ, რამდენადაც მუსიკა გამოხატავს არა ცალკეულ მოვლენას, არამედ მოვლენის არსს -ნებას. მუსიკა გამოხატავს არა რაიმე განსაზღვრულ, კონკრეტულ სიხარულს, მწუხარებას, სულიერ სიმშვიდეს და სხვა, არამედ სიხარულს, მწუხარებას თავისთავად, მათ არსებას, სიცოცხლისა და მისი მოვლენების კვინტენსაციას. მუსიკის ზოგადობა არის არა აბსტრაქციის, არამედ სხვა რიგის ზოგადობა.

შოპენჰაუერის მიხედვით, მუსიკა „მოგვითხრობს გონიერებით განათებულ ნების ისტორიას, რომლის ანაბეჭდს სინამდვილეში ერთმანეთზე მიყოლებული მისი ნამოქმედარი საქმეები წარმოადგენენ. მაგრამ იგი უფრო მეტს გვეუბნება: ის მოგვითხრობს ნების ყველაზე უფრო იდუმალ (საიდუმლოებით მოცულ) ისტორიას, გვიხატავს მის (ნების) ყოველ გატოკებას, ყოველ სწრაფვას, ყოველ ძვრას, ყველაფერ იმას, რასაც გონება ფართო და ნეგატიურ ცნებაში- „გრძნობაში“- აერთიანებს, რადგან მას აღარ შეუძლია მიიღოს ყოველივე ეს თავის აბსტრაქციაში. ამიტომაც უთქვამთ ყოველთვის, მუსიკა გრძნობისა და ვნების ენაა, ისე როგორც სიტყვები გონების ენაა.

მაგრამ ადამიანის არსება ხომ იმაში მდგომარეობს, რომ მისი ნება ისწრაფვის, კმაყოფილდება, ხელახლა ისწრაფვის და ასე გრძელდება განუწყვეტლივ. უფრო მეტიც, მისი ბედნიერება და კარგად ყოფნა მხოლოდ და მხოლოდ ის არის, რომ ეს გადასვლა სურვილიდან დაკმაყოფილებაში და ამ უკანასკნელიდან- ხელახლა სურვილში სწრაფად ვითარდება, რადგან დაკმაყოფილების არდადგომა (უქონლობა) არის ტანჯვა, ხელახალი სურვილის არმოსვლა არის ცარიელი (ფუჭი) ლტოლვა (მოწყენა). შესაბამისად, მელოდიის არსება სწორედ ასევე წარმოადგენს მუდმივ გადახვევას, გადახეტილებას ძირითადი ტონიდან ათასი მიმართულების გზაზე, არა მხოლოდ ჰარმონიული საფეხურებისკენ, ტერციისკენ და დომინანტისკენ, არამედ ყოველი ტონისკენ, დისონანტური სექტიმისკენ და ზომაგადასული საფეხურებისკენ, ოღონდ ამას მოჰყვება ხოლმე საბოლოო დაბრუნება ძირითადი ტონისკენ. ყველა ხსენებულ გზაზე მელოდია ნების მრავალსახოვან სწრაფვას გამოხატავს, მაგრამ მუდამ-ამ უკანასკნელის დაკმაყოფილებასაც ერთი რომელიმე ჰარმონიული საფეხურის, უფრო მეტად კი -ძირითადი ტონის ხელახალი პოვნით“. (შოპენჰაუერი 2008: 203)

შოპენჰაუერიც, ისევე როგორც სხვა ფილოსოფოსები, ყურადღებას ამახვილებს მუსიკის განსაკუთრებულ უნარზე მოახდინოს ზემოქმედება ადამიანის გრძნობებსა და აზრებზე. შოპენჰაუერი წერს: „მისი ზემოქმედება მთლიანობაში იმავე სახისაა (მსგავსია), რაც ხელოვნების დანარჩენი სახეობების, ოღონდ უფრო ძლიერი, უფრო მყისიერი, უფრო აუცილებელი (გარდუვალია, აუცდომელია) და უფრო უტყუარია“. (შოპენჰაუერი 2008: 198). შოპენჰაუერი მუსიკის ასეთი ზემოქმედების უნარს იმით ხსნის, რომ მუსიკაში არის ღრმად დაფარული მნიშვნელობა. მისი აზრით, მუსიკაში არის გარკვეული კანონზომიერება, რიცხვთა თანაფარდობა, მაგრამ მუსიკა აუცილებლად კიდევ რაღაც სრულიად სხვა რამეს უნდა გამოხატავდეს, ვიდრე ოდენ რიცხვთა თანაფარდობაა,-რომ მას აუცილებლად კიდევ სრულიად სხვა, ბევრად უფრო სერიოზული და უფრო ღრმა მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს,- მნიშვნელობა, რომლის გამოც რიცხვთა მიმართებებს, რაღაც შეგვიძლია მუსიკა დავშალოთ, არის არა ის, რაც აღინიშნება, არამედ მხოლოდ ნიშანი, რომლის მიღმა ამოკითხულ უნდა იქნეს მუსიკის ირაციონალური არსი.

ამრიგად, შოპენჰაუერი ერთ სემიოტიკურ სიტუაციასაც მონიშნავს: რიცხვითი კონსტრუქციები, რომელზეც „განლაგდება“ მუსიკა, თავდაპირველად მხოლოდ ნიშნებია და არა აღსანიშნი და სხვა ხელოვნებებთან ანალოგიით შესაძლებლად მიიჩნევა, დავასკვნათ, რომ გარკვეულწილად მუსიკა ისევე მიემართება სამყაროს, როგორც ხატი–პირველხატს, ხოლო სამყაროსადმი მუსიკის მიმართება, როგორც რელაცია ანასახისა–პირველსახისადმი, უსასრულოდ ჭეშმარიტი და უცთომელი დამიზნების მყისიერი პროცესია. ეს უცთომელობა კი, იმაში ვლინდება, რომ მუსიკის ფორმა სავსებით განსაზღვრულ, რიცხვულად გამოხატულ წესებამდე დაიყვანება, წესებამდე, რომელსაც მუსიკა ვერსად გაექცევა, და მუსიკადვე დარჩება. ამრიგად, შოპენჰაუერთან მელოსი, რომელიც ასახავს ნებას, ამავე დროს დაკავშირებულია გარკვეულ კანონზომიერებასთან, რომელიც განაპირობებს ნების უცთომელ ასახვას. თუმცა ეს ნება გაუცნობიერებელია და ბოლომდე ახსნა შეუძლებელია.

შოპენჰაუერი ყურადღებას ამახვილებს და აღნიშნავს „ძალზე საოცარია ის, თუ როგორი ახლობელია შინაგანად ჩვენთვის მუსიკა, ერთი მხრივ, და პირიქით, როგორი არაგამგებია იგი ჩვენს მიმართ მეორე მხრივ, თუ როგორ ძალიან გვიახლოვდება და გვაღელვებს ის ჩვენ და ამავე დროს მაინც შორეული რჩება იგი ჩვენთვის“, (შოპენჰაუერი 2008: 208) ეს იმით აიხსნება, რომ მუსიკას ვგრძნობთ, იგი გრძნობის ენაა, რომელიც უნივერსალურია და ახლობელია ჩვენთვის, მაგრამ ამავე დროს შოპენჰაუერის თანახმად, მუსიკა არის სამყაროს არსების, თავისთავადის ასახვა მასალაში, კერძოდ, ბგერებში, რომელსაც ცნება „ნებით“ მოიაზრებს; თუ მუსიკა წარმოადგენს სამყაროს არსებას „ნებას“ ბგერებში, ფილოსოფიაც სხვა არაფერია, თუ არა სამყაროს სწორედ ხსენებული არსების სრულყოფილი და სწორი გამეორება, გამოთქმა, მაგრამ არა ბგერებში, არამედ ზოგად ცნებებში, აქედან გამომდინარეობს მუსიკისა და ფილოსოფიის ნათესაური კავშირი შოპენჰაუერთან, მასთან მუსიკაც და ფილოსოფიაც ერთსა და იმავეს გამოთქვამენ ორ სხვადასხვა ენაზე და ამიტომ როგორ პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს, შოპენჰაუერი ამტკიცებს, რომ მუსიკის სრულყოფილი ახსნის (განმარტების) შემთხვევაში, ანუ იმ შემთხვევაში, თუ ცნებებში გამოიხატება ის, რასაც მუსიკა ბგერებში გამოთქვამს, ჩვენ მყისვე მივიღებთ, ცნებებში გამოთქმულს, თვით სამყაროს დამაკმაყოფილებელ

(საკმარის) განმეორებას და ახსნას (განმარტებას), ანუ ჭეშმარიტ ფილოსოფიას. ამ შემთხვევაში საინტერესოა ლაიბნიცის გამონათქვამი მუსიკაზე: მუსიკა არის არაცნობიერი ვარჯიში ფილოსოფიაში, რომლის დროსაც გონმა არ უწყის, რომ ის ფილოსოფოსობს. (შოპენჰაუერი 2008: 209)

როგორც პლატონი,¹³ ასევე შოპენჰაუერი ცდილობს დააფუძნოს შემოქმედებითი აქტისა და შემოქმედებითი პროცესის ირაციონალურობის შესახებ ტრანსცენდენტური კონცეფცია (რასაკვირველია იგულისხმება მხატვრული შემოქმედება). შესაბამისად, მათთან მუსიკის გააზრება დაკავშირებულია არა რაციონალიზმთან, არამედ ირაციონალურ ფილოსოფიასთან. მუსიკა შოპენჰაუერთან შორსაა ყოველივე რეფლექსიისა და შეგნებული წინასწარგანზრახულობისაგან და მუსიკალური შემოქმედება უკავშირდება ინსპირაციას (შთაგონება). კერძოდ, შოპენჰაუერთან მელოდიის შეთხზვა, მასში ადამიანური ნებისა და განცდის ყველაზე უფრო ფარული საიდუმლოებების გახსნა გენიის საქმეა, რომლის მოქმედება აქ უფრო თვალნათლივია, ვიდრე სადმე სხვაგან. ცნება აქ, ისევე როგორც ყველგან ხელოვნებაში, უნაყოფოა. კომპოზიტორი ააშკარავებს სამყაროს ყველაზე უფრო ფარულ არსებას და გამოთქვამს ყველაზე უფრო ღრმა სიბრძნეს იმ ენაზე, რომელიც მის გონებას არ ესმის, „მსგავსად მაგნიტური მთვარეულისა, რომელიც ცნობებს გვძალევს ისეთ საგნებზე, რომელთა შესახებაც მას ფხიზლად ყოფნისას არაფერი გაეგება“. (შოპენჰაუერი 2008: 203-204)

კომპოზიტორში, უფრო მეტად, ვიდრე რომელიმე სხვა ხელოვანში, ადამიანი ხელოვანისგან მთლად განცალკევებული და განსხვავებულია. მეტიც, ამ საოცარი ხელოვნების თვით ახსნის დროსაც კი ჩვენ ცნების შეზღუდულობის მოწმე ვხვდებით. მუსიკა, რაკი თავისუფალია ცნებებისაგან და შესაბამისად მსჯელობისაგან, რომელიც ჩარჩოში აქცევს ადამიანის გრძნობებს, წარმოადგენს ემოციური თვითგამოხატვის იდეალურ ფორმას, რომელშიც ვერაფერს შევიცნობთ გონებით. მუსიკის აღქმა, მუსიკით ესთეტიკური ტკბობა ხდება მიზეზობრიობის სრული გამორიცხვით და, მაშასადამე, გონების, ინტელექტის სრული

¹³ პლატონი „იონში“, ისევე როგორც „დიდ ჰიპიაში“, „ნადიმსა“ თუ „ფედროსში“, უპირველეს ყოვლისა, ცდილობს გამიჯნოს ესთეტიკური პრინციპი სინამდვილის ყველა სხვა სფეროსაგან, განსაზღვროს ესთეტიკური საგნისა და მის კორელატური ესთეტიკური შემეცნების სპეციფიკა. А. Ф. Лосев История античной эстетики М 1969 стр 168

გამორიცხვითაც. მელოდიაში ადამიანის მისწრაფებების, სურვილების და, მაშასადამე, ნების უღრმესი საიდუმლოებების გახსნა, შოპენჰაუერის აზრით, გენიოსს საჭიროებს, რომლის მოღვაწეობას არაფერი საერთო არ აქვს შეგნებულ, გაცნობიერებულ წინასწარგანზრახულობასა და რეფლექსიასთან. მუსიკის ენაზე გამოხატულ ღრმა სიბრძნეს გონება ვერ წვდება. ამიტომ გენიოსი-კომპოზიტორი, ხსნის რა სამყაროს არსებას, თვითონვე ვერ აცნობიერებს სიბრძნეს, რომელიც მან მუსიკის ენაზე გამოთქვა. ინტელექტი ზედაპირულად ასახავს სამყაროს, მუსიკა სამყაროს არსების, მსოფლიო ნების უშუალო და ღრმა ასახვაა გონებისათვის უცხო ენაზე ე. ი. მუსიკაში ვერაფერს შევიცნობთ გონებით.

ცნობილია თუ რა დიდი გავლენა მოახდინა შოპენჰაუერის ირაციონალისტურმა ფილოსოფიამ, კერძოდ, მუსიკაზე მისმა შეხედულებებმა, რიხარდ ვაგნერის შემოქმედებაზე (განსაკუთრებით მის მეორე პერიოდში), შოპენჰაუერმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ვაგნერის შემოქმედების ევოლუციაში, მისი შემოქმედების მუსიკალურ-დრამატული პრინციპების ჩამოყალიბებაში. მაგალითად, საყოველთაო განწირულობის სულითაა გამსჭვალული ვაგნერის ტეტრალოგიის „ნიბელუნგების ბეჭედის“ ორი უკანასკნელი ნაწილი, რომლებშიც პირველი ორი ნაწილისაგან სავსებით განსხვავებული მსოფლმხედველობრივი პრინციპებია გატარებული. ნაწარმოების ძირითადი ტენდენციის განმახორციელებელს ნაცვლად ზიგფრიდისა, როგორც ეს ვაგნერს თავდაპირველად ჰქონდა განზრახული, აღნიშნულ ნაწილებში წარმოადგენს ღმერთი ვოტანი-სამყაროს არსების მისტიურ ძიებაში ჩაძირული ფილოსოფოსი-პესიმისტი. პესიმისტური მსოფლშეგრძნების მუსიკალური გამოხატულებაა ვაგნერის მუსიკალური დრამაც „ტრისტანი და იზოლდა“. შოპენჰაუერის ფილოსოფიის იდეების გავლენით აიხსნება ის, რომ ვაგნერის მუსიკის სიმძაფრე, დამაბულობა, ე. წ. უსასრულო მელოდიები -მოკლე მელოდიური ფრაზები, რომლებიც ერთიმეორეს შეუწყვეტლივ მისდევენ დასრულებული კონდინციის გარეშე, შოპენჰაუერის ქაოსური, არაცნობიერი, უსასრულო, მძაფრი კოსმიური ნების გენიალურ მუსიკალურ გამოხატვად შეიძლება იქნეს მიჩნეული.

მაგრამ თუ ვაგნერი ხაზს უსვამს მუსიკისა და დრამის ურთიერთკავშირს და აფუძნებს მუსიკალურ დრამას. შოპენჰაუერთან გვაქვს აბსოლუტური მუსიკა. მისი აზრით, მუსიკა დამოუკიდებელია ხელოვნების სხვა დარგებისაგან და არ საჭიროებს სიტყვებს, რადგანაც მუსიკა გაცილებით უფრო მძლავრია, ვიდრე ენა, მას აქვს განუზომლად უფრო კონცენტრირებული და მყისიერი ქმედითუნარიანობა, ვიდრე სიტყვებს. ამიტომ შოპენჰაუერის აზრით, სიტყვების მუსიკასთან გაერთიანებისას ანუ სიმღერის დროს სიტყვები მთლიანად მუსიკის დაქვემდებარებაში უნდა დარჩნენ. თუ სიტყვა მოწადინებულია „შეეპაექროს მუსიკას, ეს იქნება „უგემოვნო“ და „უგვანო“, რასაც ითმენს დღესდღეობით ხელოვნება, რადგან ამ დროს მსმენელის ცნობიერება იხლიჩება. თუ მას სურს სიტყვებს დაუგდოს ყური, მაშინ მისთვის მუსიკა მხოლოდ და მხოლოდ ხელისშემშლელ ხმაურს წარმოადგენს, თუ მას, პირიქით, სურს მთლიანად მიეცეს მუსიკას, მაშინ მისთვის სიტყვები მხოლოდ და მხოლოდ მოურიდებელ შეწყვეტინებას წარმოადგენენ. ვინც ამგვარ რამეში სიამოვნებას პოულობს, მას, უეჭველია, არა აქვს არც მუსიკის გრძნობა, არც პოეზიის გაგება. (შოპენჰაუერი 2008: 208).

ამრიგად, შოპენჰაუერთან გვაქვს აბსოლუტური მუსიკა, რომელიც ნების მსგავსად, რომლისგანაც ყოველივე გამოვლინდება, მაგრამ თვითონ იგი თავის თავის გამოვლინებაში არაფერზე არაა დამოკიდებული, „თავის მიზნებს საკუთარი საშუალებებიდან გამომდინარე აღწევს და, ამდენად ძალზე შორს დგას იმ აზრისაგან, რომ მხოლოდ დამხმარე იყოს პოეზიის, ასეთივე გარკვეულობით ის არ საჭიროებს სიმღერის სიტყვებს ან ოპერის მოქმედებას. ის არასოდეს გამოხატავს „მოვლენას, არამედ მხოლოდ შინაგან არსს, ყველა მოვლენას „თავის თავში“ თავად ნებას“. ნების ყოველი შესაძლო ძვრა, მისწრაფებები, იმპულსები გამოვლინებები, ადამიანის შიგნით მიმდინარე ყველა ის პროცესები, რომელთაც გონება „გრძნობის“ ფართო ნეგატიურ ცნებაში უყრის თავს შეიძლება გამოხატულ იქნენ აურაცხელი შესაძლო მელოდიებით, მაგრამ მარტოოდენ ფორმის შიშველ ზოგადობაში, უმატერიოდ, მარტოოდენ მათი თავისთავადის მხრივ, და არა მოვლენის მხრივ, მარტო, როგორც, თითქოს უიდუმალესი სული ამ სულისძვრებისა, სხეულის გარეშე. ამიტომ ის გამოხატავს არა რაიმესთან დაკავშირებულ ნაღველს ან ტკივილს, შეძრწუნებას ან

აღტაცებას, მხიარულებას ან სულიერ სიმშვიდეს, არამედ, გარკვეული თვალსაზრისით თავად თითოეულ ამ გრძნობას, აბსტრაქტულად და ყოველგვარი დანაწევრების გარეშე: ეს არის მათი მარტოოდენ ფორმა მასალის გარეშე, მსგავსად მარტოოდენ აჩრდილთა სამყაროსი, მატერიის გარეშე. ის ემსგავსება აქ გეომეტრიულ ფიგურებს და რიცხვებს, რომლებიც ცდის ყველა შესაძლო ობიექტებზე და ყველაფერზე, როგორც საყოველთაო ფორმები, აპრიორი გამოსაყენებელია, რადგან მუსიკა, როგორც ითქვა, იმით არის ყველა ხელოვნებითაგან განსხვავებული, რომ ის არა მოვლენათა ანარეკლს, ან, უფრო სწორად, არა ნების ადეკვატურ ობიექტივაციას, არამედ უშუალოდ თავად ნების ანარეკლს წარმოადგენს და, მაშასადამე, ასახავს სამყაროს ყოველგვარი ფიზიკურის მიმართ მეტაფიზიკურს, ყოველგვარ მოვლენათა მიმართ საგანს თავის თავში“. (შოპენჰაუერი 1973: 52)

ამ აზრით, შოპენჰაუერმა აჩვენა ნათესაობა მუსიკასა და ფილოსოფიას შორის. სხვა ხელოვნებებთან შედარებით მუსიკა, რომელიც ყველაზე მეტად გასულიერებულია, სადაც ფორმა და შინაარსი ერთი და იგივეა, ენათესავება ფილოსოფიას.

შოპენჰაუერმა, შემეცნების თვალსაზრისით, მუსიკა არ მოსწყვიტა ინტელექტს, უფრო მეტიც, აღნიშნავს რომ მუსიკის გაგების უნარი ჩვენ თანდაყოლილი გვაქვს, მაგრამ ამავე დროს აუცილებლად მიიჩნევს განათლებას. „ყოველი ხელოვნება მოითხოვს იმას, რომ მისი განცდისა და ათვისების უნარი ადამიანმა განათლებით გაიმყაროს, რადგან ადამიანი თვით ხელოვნების მიზანს, მის განზრახვას მაშინ სწავლობს, როცა ის მის დაუფლებას ესწრაფვის. ასე რომ, მუსიკაც მოითხოვს ძალიან დიდ განათლებას სწორედ იმიტომ, რომ გონი მხოლოდ და მხოლოდ თანდათანობით ვარჯიშით სწავლობს ასე მრავალი და სხვადასხვაგვარი ბგერების ერთდროულად და სწრაფად თანმიყოლებით დაჭერას და კომბინირებას“. (შოპენჰაუერი 2008: 212) ე. ი. შოპენჰაუერი აუცილებლად მიიჩნევს მუსიკის აღქმისთვის ინტელექტს, ამ შემთხვევაში იგი კანტის მოსაზრებას ეყრდნობა, რომ აუცილებელია ინტელექტი, როგორც ვიცით, ესთეტიკური შეფასება კანტთან რთული ინტელექტუალური უნარია, ხელოვნების ნაწარმოებიდან ჩვენ ამოვკრებთ იმდენს რის საშუალებასაც ჩვენ მოგვცემს საკუთარი ინტელექტი.

ასევე არისტოტელეს მსგავსად, შოპენჰაუერი აღნიშნავს, რომ „ვინც მეცნიერებას უძღვნის თავს მან თავისი გონი მთლიანობაში აუცილებლად უნდა გააკეთილშობილოს. ეს გაკეთილშობილება ყველა სფეროში მოქმედებს“. (შოპენჰაუერი 2008: 212) არისტოტელეც როგორც გვახსოვს, მუსიკას ინტელექტუალურ გართობად ანუ გონის თვითშექცევად წარმოადგენდა, რაც გულისხმობს თავისუფალი დროის გატარებას, მოცალებას. შოპენჰაუერიც აღნიშნავს, რომ ეს არის ადამიანის კეთილშობილება, როდესაც თავშექცევის დროს შთაგონებული ადამიანი მხოლოდ და მხოლოდ კეთილშობილურ გართობებს ეძებს და ამით მუშებს განეკუთვნება. მხატვრულ აღქმას თავმიცემული ადამიანი, გათავისუფლებული წარმოსახვით შეიჭრება სამყაროს მეტაფიზიკურ არსში. შოპენჰაუერის მიხედვით, ბოლომდე თავისუფალი ესთეტიკური ჭვრეტა სწორედ მუსიკაში ხორციელდება, რადგან მუსიკალური ჰანგების მოსმენისას ჩვენ არ გვებადება კითხვა მათი მიზეზის შესახებ; მუსიკის აღქმა, მუსიკით ესთეტიკური ტკობა ხდება მიზეზობრიობის სრული გამორიცხვით და, მაშასადამე, გონების, ინტელექტის სრული გამორიცხვითაც, ისევე როგორც სამყაროს მეტაფიზიკური არსის წვდომა ხდება არა გონებით, არამედ ინტუიციით, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ შოპენჰაუერს ინტუიცია ესმის, როგორც არარაციონალური, არაინტელექტუალური უნარი. ნების წვდომა ინტუიციით არის შესაძლებელი, რადგან ნებაში არაფერია გონებისეული, ლოგიკური, შოპენჰაუერისათვის ნება აბსოლუტურად ირაციონალურია, ალოგიკურია, გონიერებას მოკლებულია და თუ მისი მოაზრება გვსურს, ის უნდა წარმოვიდგინოთ როგორც შიშველი ლტოლვა, მისწრაფება, სურვილი. ნება მეტაფიზიკური პრინციპია, ანუ თვით რეალობის შემადგენელი პრინციპი, რეალურის ჭეშმარიტი არსი, თავისი ირაციონალურობითა და დაუოკებლობით. მუსიკა ნების მრავალსახოვან სწრაფვას გამოხატავს, მასში არ არის დაწერილობა, გასაგნება. ის უშუალოდ განცდაა, გრძნობაა, რომელიც მოქმედებს ჩვენს გრძნობებზე. სხვა არც ერთი ხელოვნების დარგი არ გამოხატავს გრძნობებს ასე უშუალოდ, როგორც მუსიკა, ამიტომ ითვლება მუსიკა წმინდა ხელოვნებად, რადგან მუსიკა ფორმას მოკლებულია, ირაციონალურია თავისი ბუნებით და მასში იხსნება სამყაროს მეტაფიზიკური არსი, ნების მეტაფიზიკა.

შოპენჰაუერის მიერ მუსიკის ირაციონალური არსის გააზრებამ დიდი გავლენა მოახდინა ნიცშეზე, ნიცშემ თავისი ცნობილი ნაწარმოები „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ დაწერა შოპენჰაუერისგან შთაგონებულმა და მიუძღვნა რიხარდ ვაგნერს.

3.3. ნიცშეს „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“

თავის წიგნში „ტრაგედიის“¹⁴ დაბადება მუსიკის სულიდან“ ნიცშემ ბერძნულ სიმველეთაგან ორი მთავარი ელინური ღვთაების, დიონისეს¹⁵ და აპოლონის გამოსახულებები აღგვიდგინა. ნიცშე წერს: „ამ სახელებს ვიღებთ ბერძნებისგან, რომელთაც სახვითი ხელოვნების ღრმა საიდუმლო სწავლებანი ცხადად გამოხატეს არა იდეებში, არამედ ღვთაებათა სამყაროს ძლიერ და ნათელ ფორმებში. ხელოვნების ამ ორი ღვთაების -აპოლონის და დიონისოს -მიხედვით შევიმეცნებთ, რომ ელინურ სამყაროში არსებობს დიდი დაპირისპირება, წარმოშობისა და მიზნების მხრივ, აპოლონურ გამომსახველობით ხელოვნებასა და დიონისურ არა-გამომსახველობით სამუსიკო ხელოვნებას შორის“. (ნიცშე 2016: 52) აპოლონი სიმბოლოა სინათლის, ჰარმონიის, წესრიგის, გონიერების და დიონისეს არსებობა- სიმბოლო სიბნელის, ზომის რღვევის, ქაოსურის. ეს ნიმუშები მკაფიოდ გამოხატავს სიცოცხლის ორ, პოლარულად დაპირისპირებულ შეგრძნებას, რომელებიც განუწყვეტლივ ებრძვიან ერთმანეთს. ხელოვნების წარმოშობა „ტრაგედიის დაბადებაში“ გააზრებულია ჰერაკლიტისებურად-როგორც დაპირისპირებულთა ბრძოლა. ეს ორი დაპირისპირებული საწყისი წარმოშობს განსხვავებული სახის ხელოვნების სახეებს. დიონისური საწყისი, რომელიც ნიცშესათვის არის ადამიანსა და ბუნებას შორის- განუსაზღვრელ ძალთა კავშირის განსახიერება წარმოშობს მუსიკას, არაპლასტიკურ ხელოვნებას; ხოლო აპოლონური საწყისი, რომელიც გაიგივებულია ადამიანის

¹⁴ ტრაგედია (ბერძ. tragos-თხა, ode- სიმღერა) რელიგიური სატირული სიმღერები, რომელიც სრულდებოდა თხის მსხვერპლის შეწირვის დროს დიონისესადმი მიძღვნილ დღესასწაულზე წელიწადში 4-ჯერ). დრამატული ჟანრი, გამსჭვალული ტრაგიკულის პათოსით.

¹⁵ დიონისე -ბერძნულ მითოლოგიაში მევენახეობისა და მეღვინეობის მფარველი. მას მუდამ ახლდნენ მხიარული სატირები. დიონისეს კეთილგანწყობაზე იყო დამოკიდებული როგორი იქნებოდა რთველი.

წარმოსახვის უნართან, მის ზმანებასთან, გარდაქმნას განუსაზღვრელობა მრავალფეროვან სახეებად, წარმოშობს პლასტიკურ ხელოვნებას- ეპოსი, ლირიკა.

მიუხედავად იმისა, რომ ბერძნული ხელოვნება აპოლონურია, მისთვის უცხო არ არის დიონისური განცდა, უფრო მეტიც, ნიცშეს მიხედვით, დიონისური ხელოვნება, მუსიკა არის ბერძნული ტრაგედიის წარმოშობის საფუძველი. როგორ წარმოიშობა ტრაგედია მუსიკის სულიდან?

ნიცშე საუბრობს რა ტრაგედიის დაბადებაზე, უპირველეს ყოვლისა აღნიშნავს, რომ სანამ ტრაგედია წარმოიშობა არსებობს მუსიკალური განწყობილება, როგორც შემოქმედებითი აქტის მომამზადებელი, რომელიც წინ უძღვის შემოქმედებას ე. ი. თავდაპირველად მუსიკოსი, მუსიკა პირველერთან არის კავშირში და ის ემსახურება არაპლასტიკურ, დიონისურ ხელოვნებას, მუსიკა სწორედ პირველერთის კარნახით ქმნის სახეების მშვენიერ სამყაროს. ე. ი. დიონისური ჩამოისხმება სახეებში და ასე ერწყმის დიონისური აპოლონურს, მუსიკისა და სახის -დიონისურისა და აპოლონურის უმაღლესი ერთიანობაა ელინური ტრაგედია.

კერძოდ, ის მუსიკალური ელემენტი, რომლის სულიდანაც იბადება ტრაგედია წარმოდგენილია, როგორც სატირთა ქორო. ქორო ტრაგედიის პირველსახეა, ეს არის დიონისეს თანმხლები, თხისტყავებიანი, სატირის ნიღბიანი მომღერლები, დიონისეს თანმხლები, თხისტყავებიანი, სატირის ნიღბიანი მომღერლები, ეს ზებუნებრივი, მითიური არსებებისაგან შემდგარი ჯგუფი კითარის ან ფლეიტის აკომპანიმენტით სიმღერ-სიმღერითა და ცეკვა-ცეკვით ადიდებდნენ თავიანთ ღვთაებას შმაგი ფრიგიული მუსიკის ხმაზე, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ „სიტყვა „მუსიკა“ μουσική, ბერძნებისათვის გაცილებით მეტს მოიცავდა, ვიდრე ჩვენთვის. მღერისა და ინსტრუმენტული თანხლების გარდა, ის გულისხმობდა არა მხოლოდ ცეკვას, არამედ ხელოვნების ყველა ჟანრსა და უნარს, რასაც აპოლონი და მუზები განაგებდნენ. ამათ ერქვათ „მუსიური“ ხელოვნებანი, პლასტიკურისა და მექანიკურისაგან განსხვავებით, რომლებზეც მუზების ძალა არ ვრცელდებოდა. ყოველივე მუსიური უმჭიდროესად უკავშირდებოდა კულტს, უპირველეს ყოვლისა კი, დღესასწაულებს, რასაც საკუთრივი ფუნქცია ეკისრებოდა“. (ჰაიზინგა 1997: 193) მაგალითად, ბაკქანტები დიონისეს ქურუმი ქალები, დიონისესადმი მიძღვნილი საზეიმო მსვლელობის

მუდმივი მონაწილენი მოუწოდებდნენ ყველას, ყველაფერს, მთელს სამყაროს, უარყონ გონება და გონებისმიერი კრიტიკულ-სკეპტიკური სიბრძნე, შეურთდნენ მათ ფერხულს, რათა დაინთქან ღვთაებრივ ექსტაზში და, ამრიგად, ეზიარონ უზენაეს სიბრძნეს გრძნობებითა და ინსტინქტებით გაცხადებულს. მართლაც, სიმღერისა და ცეკვის მეოხებით ადამიანი თავს მოყვასთან შერწყმულად და შეერთებულად გრძნობს. ეს არის დროზე, სივრცეზე, ინდივიდუალობაზე ამაღლებული ექსტაზის იშვიათი წუთები. რაც დროებით მაინც ამშვიდებს, სიხალისეს გვმატებს, წმენდს სულს ანუ კათარზისს იწვევს. „ალბათ, არსად ისე ნათლად არ არის აღწერილი კულტის, ცეკვის, მუსიკისა და თამაშის კავშირი, როგორც პლატონის „კანონებში“.¹⁶ ღმერთებმა, ნათქვამია ამ ნაწარმოებში, გარჯისათვის შობილ კაცთა მოდგმას თანაგრძნობის გამო საზრუნავისაგან შესასვენებლად საღმრთო დღესასწაულები დაუწესეს, პარტნიორებად მუზები და მათი წინამძღოლები აპოლონი და დიონისე მიუჩინეს, რათა ამ უზენაეს სადღესასწაულო ერთობას კვლავ და კვლავ დაემკვიდრებინა წესრიგი ადამიანთა შორის“. (ჰაიზინგა 1997: 193) ე. ი. ანტიკური ტრაგედია აერთიანებს ადამიანებს, სადაც ყველა თანასწორი, ყველა დიონისეს მსახურია, ადამიანი ჰკარგავს თავის ინდივიდუალურ მე-ს და სხვა ადამიანებთან გაერთიანებით, უბრუნდება საწყისს, სამყაროსთან ერთიანობას, ჰარმონიის განცდას. ამრიგად, ქოროში ადამიანი ივიწყებს თავის სუბიექტურობას, გადალახავს თავისი მოკვდავობის განცდას და პირველერთს უერთდება, მთავრდება ყოველდღიურობა და ადამიანი თანაზიარი ხდება სამყაროს მარადიულობის, რაც ადამიანებში მარადიულობის განცდას იწვევს, იმით რომ ადამიანს აზიარებს სამყაროს არსს, რომელიც მარადიული და უკვდავია. ე. ი. ქორო ანსახიერებს ადამიანის უმჭიდროეს კავშირს ბუნებასთან, ადამიანს ახედებს თავის საწყისებში, სამყაროს ძირში, რომელიც მარადიული და უკვდავია. შესაბამისად, ის გამოკვეთს მეტაფიზიკურ ნუგეშს-აზრს იმის შესახებ, რომ მიუხედავად მოვლენათა ცვალებადობისა, სიცოცხლე უძლეველი და სასიხარულოა. სწორედ, ქოროს სიტყვებში, სიმღერებსა და ცეკვებში ხედავს ნიცშე დიონისიზმის ნიშნებს. მათში ხელოვნების ერთ წარმოსდგება ჩვენს წინაშე სიცოცხლის მღელვარება, დაუსრულებელი ცვალებადობა,

¹⁶ „კანონები“, II, 653

ქაოსურობა. ეს არ არის ჰარმონია, არამედ ისეთივე ქარბუქია, როგორც თვით ყოფიერება უბედურების, ტანჯვის, სიხარულის დინება, ე. ი. ბერძნებისთვის უცხო არ არის დიონისური განცდა, მან იცის ცხოვრების ტრაგიკულობა, დიონისური საწყისი სწორედ შიშზე დაფუძნებული ადრეული ბერძნული ცნობიერებაა, აპოლონური საწყისი კი არის შემოქმედებითი ძალა, რომელიც ადამიანური ყოფის სიმძიმეს მშვენიერების სამყაროდ გარდაქმნის და ასე ტკბება სამყარო თავისი ნამოღვაწარით.

ნიცშე სამყაროს ხსნას, მის გამართლებას ხელოვნებისეულ ესთეტიკურ მოღვაწეობაში ხედავს. „ყოფნა და არ ყოფნა -ნიცშესთან ესთეტიკური ფენომენის სახით მართლდება“. (ვერესაევი 1989: 274) კერძოდ, ნიცშეს კონცეფციაში სამყარო წარმოსდგება, როგორც მოთამაშე, არტისტი, რომელიც თავის თავში ატარებს ხელოვნებისეულ ძალებს, აპოლონურ და დიონისურ ლტოლვებს, მისთვის სამყაროს ფილოსოფიური გაგება „არტისტული მეტაფიზიკაა“. სწორედ ამას აღნიშნავს ის 1886 წელს „ტრაგედიის დაბადებისათვის“ (1872 წ.) დაწერილ წინასიტყვაობაში: „სამყაროს არსებობა შეიძლება გამართლდეს მხოლოდ როგორც ესთეტიკური ფენომენი და არა ეთიკური, არა როგორც სიკეთე, არამედ როგორც ლამაზი ილუზია“. (ბუაჩიძე 1986: 309-310)

ძნელი დასანახი არაა, რომ ნიცშეს ეს შეხედულებები ეყრდნობა შოპენჰაუერის ნების კონცეფციას, მაგრამ ამ კონცეფციის პესიმისტური დასკვნითი დებულებები შეცვლილია მაჟორული ჟღერადობის დებულებით -რომ საგანთა სიღრმისეულ ძირში მარადიული სიცოცხლე და მსოფლიო ნების სისავსეა, ნიცშეს დიონისური სამყარო, რომელიც შეესაბამება შოპენჰაუერის „ბნელ ნებას“ პოულობს შვებას იმით, რომ აგებს მოჩვენების, სიზმრის, აპოლონურ სამყაროს, რომელიც შეესაბამება „წარმოდგენების სამყაროს“. აქ ნიცშე ხაზს უსვამს შემოქმედების ნებით ასპექტს. შემოქმედება არის უპირველესად ნება შემოქმედებისაკენ. რომელიც თავის განსახიერებას პოულობს დიონისურ ხელოვნებაში, ეს არის სპონტანური სიხარულის ხელოვნება, ამ სიცოცხლითა და მოძრაობით სავსე ხელოვნებას განასახიერებს მუსიკა, რომლის სულიდან იზადება ტრაგედია.

ნიცშესთვის უმთავრესი არის მუსიკის უნარი წარმოშვას ტრაგიკული მითი - დიონისური სიბრძნის სიმბოლური გამოხატულება. „მუსიკა ტრაგიკულ მითს ანიჭებს დამაჯერებელ და მგზნებარე მეტაფიზიკურ მნიშვნელობას, რომლის მოპოვებასაც სიტყვა და სურათი ვერასოდეს შეძლებდნენ“. (ნიცშე 2016: 227)

შემთხვევითი როდია, რომ „ზარატუსტრამი“ მკითხველი ხვდება „სიმღერებს“: ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ნიცშე მჭიდროდ აკავშირებს ერთმანეთთან ტრაგედიას, დიონისურს და მუსიკის სულს. სამყაროს დიონისური საწყისი თავისი გამოხატვის ერთ-ერთ ფორმას „სიმღერაში“ პოულობს. ზარატუსტრას მეორე ნაწილში სამი სიმღერაა: „ლამის სიმღერა“. „ცეკვის სიმღერა“ და „სასაფლაოს სიმღერა“. პირველი „მიჯნურთა სიმღერა“. მიჯნური აქ სინათლეა, მარტოდ დარჩენილი ნათელია, მისი სიყვარულის საგანი კი არის ღამე, ბნელის არსებობის წესი ღამის სიმღერაა, დითირამბია მიძღვნილი სიბნელისადმი, როგორც სიცოცხლის აუცილებელი ღირებულებების მქონე ელემენტისადმი.

„ცეკვის სიმღერა“ სიცოცხლეს ეხება: ქალთა ცეკვა, ზარატუსტრას აღტაცებას იწვევს რომ იწვევს, სწორედ სიცოცხლის გამოხატულებაა, როგორც მარად მოძრავისა და მოუხელთებელის გამოხატულებაა თავად ქალიც.

„სასაფლაოს სიმღერა“ ეძღვნება სიყრმის გატაცებებს, იმედებს, იდეალებს, აწ დამსხვრეულთ, მიცვალებულთ, ამ სიმღერის ბოლო ნაწილში სევდას ცვლის ოპტიმისტური განცდა: ზარატუსტრამ იცის, რომ მასში და ყველა ადამიანში არის ისეთი რაიმე რასაც ვერ გაანადგურებს ნება, რომელიც თან ახლავს ადამიანის მთელ ცხოვრებას. ნება განახლების იარაღია. ნიცშესთან ძალაუფლების ნება არ არის მისწრაფება პასიური შეგუებისაკენ. ის აქტიურია, შემოქმედებითია. სამყარო, რომლის საფუძველში ძალაუფლების ნებაა, ადეკვატურად გადმოიცემა იმ ენით, რომელიც ახლოსაა ხელოვანის, პოეტის ენასთან. ხოლო ის, ვინც სამყაროს საფუძველად აზრისეულ საწყისს მიიჩნევს-გავიხსენოთ თუნდაც ჰეგელი,-ცხადია სამყაროს ფილოსოფიური დახასიათების მიზნით მიმართავს ცნებათა სისტემას, მკაცრ დასაბუთებას, რაციოს საშუალებით. ნიცშესთვის სამყაროს ნება ირაციონალურია, სწორედ ეს განსაზღვრავს „ზარატუსტრას“ ფორმას, სტილს, ეს თხზულება შორსაა სისტემურობისაგან, შორსაა თეორიული ბჭობისაგან.

ნიცშე აკრიტიკებს თავის თანამედროვე კულტურას, როგორც აპოლონურ, ცალმხრივად განვითარებულ სამყაროს, რომელიც ქმნის მოწესრიგებულ, ილუზიის სამყაროს, რომელშიც აღარ არის დიონისური, შემოქმედებითი სული, რადგან მისი აზრით, რაციო, გონება, განსჯა შორს არის ხელოვნების შემოქმედებითი სულისაგან, სინამდვილის ის მრავალფეროვნება რაც ხელოვნებაში ჰპოვებს ასახვას ვერ მოექცევა ლოგიკურ ჩარჩოებში, „ფილოსოფიის სახელით ნიცშე ომს უცხადებს პოზიტივ მეცნიერებას, რომელიც მოვლენათა მხოლოდ გარეგნობას აღნიშნავს და ლამობს ცხოვრების კანონებით შებოჭვას“. (ტატიშვილი 1993: 20)

მაშინ როდესაც ნიცშეს თანადროულ მეცნიერების ეპოქაში პოეზიას და საერთოდ, ხელოვნებასაც მეცნიერება იმორჩილებს. მომაკვდავი კულტურის განახლების იმედს ნიცშე ანტიკურობის გავლენაზე ამყარებს. კულტურის აღორძინების ერთადერთ გზას ნიცშე ხედავს დიონისური მუსიკის აღდგენაში, აღდგეს მითი,¹⁷ აღდგეს ტრაგედია.

ნიცშე მუსიკის დიონისური სულის აღმოცენებას ხედავს ვაგნერის შემოქმედებაში, რომელსაც თვლის დიონისურ შემოქმედებად. ნიცშეს აზრით, ვაგნერის შემოქმედებაში დიონისურმა გავლენამ უმაღლეს მწვერვალზე აიყვანა გერმანული მუსიკა და ააღორძინა გერმანული მითი.

ცნობილია, რომ ვაგნერი თავისი ოპერების სიუჟეტებად ირჩევდა მითებს, რადგან მითის ენაც ისევე უნივერსალურია, როგორც მუსიკა; მითიც, ისევე როგორც მუსიკა, გამოხატავს არა ამა თუ იმ ინდივიდის სიყვარულს, ვნებას, თავგანწირვას, შურისგებას, არამედ სიყვარულს, ვნებას შურისგებას, თავგანწირვას საერთოდ, ამიტომ ვაგნერი, როგორც მითის ოსტატი, როგორც მითის აღმომჩენი

¹⁷ ნიცშე არაერთხელ უსვამს ხაზს კულტურაზე მითოლოგიის უდიდეს გავლენას. „მითის გარეშე -წერს ის, -ყოველი კულტურა კარგავს თავისი ბუნებრივი ძალის ჯანსაღ შემოქმედებით ხასიათს“. ФР Ницше Собр Сочинения т 7 1912 с 303 მითი აძლევს მთელ კულტურულ მოძრაობას დასრულებულობას. ძველი მითოლოგია ნიცშესთვის ის საფუძველია, რომელსაც უნდა ეყრდნობოდეს ახალგაზრდა თაობის აღზრდა, ხოლო მითში დაფარული მინიშვნებები ის დაუწერელი კანონებია, რომლებიც გათვალისწინებულ უნდა იქნენ ცალკეული პიროვნებებისა და თვით სახელმწიფოს მიერაც. თანამედროვე კულტურის ინტელექტუალისტურ და რაციონალისტურ ტენდენციებში ნიცშე ტრაგიკული მითის უარყოფას ხედავს და სწორედ ეს ვითარება მიაჩნია მისი დროის კულტურის უდიდეს ნაკლად. უმითოდ ყოველი კულტურა დაიღუპება, მითის გარეშე ყოველი კულტურა კარგავს შემოქმედებით ხასიათს.

ოპერებისათვის, თავის ოპერებში ფართოდ უღებს კარს მითებს, თქმულებებს, ლეგენდებს, რომელთა დამუშავება ავტორისეული „აწყვეტილი მუსიკით“ მის გმირებს მისტიკური სამყაროდან გადმოსულ ღვთაებრივ ადამიანებად წარმოგვიდგენენ. ეს არის მუსიკის, სიტყვის, მხატვრობისა და ჟესტის დრამატული სინთეზი,¹⁸ ვაგნერი ამ სინთეზით გვაჩვენებს, რომ ხელოვნების ცალკეული სახეობანი თავდაპირველი თეატრალური ხელოვნების (ბერძნული ტრაგედიის) დაშლის შედეგად წარმოიქმნენ და ისევ მასში უნდა შერწყმულ-შენივთებულიყვნენ. ამიტომ, ნიცშე აღტაცებული ასხამს ხოტბას ვაგნერის მუსიკალურ დრამას, როგორც ძველბერძნული დიონისური სულის ტრაგედიის აღორძინებას და ვაგნერის მუსიკას თვლის განუმეორებელ მოვლენად კაცობრიობის კულტურის ისტორიაში და თანამედროვე მუსიკაზე დიონისიზმის ცხოველმყოფელი გავლენის განხორციელებად.

ამრიგად, ნიცშე კულტურის აღორძინების იმედს ხედავს დიონისურის, მუსიკალურისა და მითოსურის ურთიერთკავშირში, რომელიც მასთან არსებითად ერთი და იგივეა და ერთიანდება როგორც შემოქმედების ნების უმაღლესი გამოხატულება, როგორც სიცოცხლის ნების, სამყაროს ძალთა გამოვლინება, რომელიც სრული სისავსით განსახიერებას პოულობს მუსიკალურ ხელოვნებაში. ჩვენ უშუალოდ ვიმეცნებთ, ნიცშეს აზრით, მუსიკას, როგორც ნების ენას. მუსიკის სამყარო უხილავი, მაგრამ სიცოცხლითა და მოძრაობით სავსე სულთა სამყაროა. მუსიკის საშუალებით სახე და ცნება იძენს უფრო დიდ მნიშვნელობას, ისინი უფრო ამადლებული და გამოკვეთილნი ხდებიან, რამდენადაც მუსიკა თითქოს საგანთა არსს გვამცნობს. მუსიკას აქვს უნარი წარმოშვას ტრაგიკული მითი - დიონისური სიბრძნის სიმბოლური გამოხატულება.

ნიცშესთვის ტრაგიკული მსოფლმხედველობის, დიონისური ექსტაზის, სამყაროსაგან განრიდების და ინსტიქტების გარეშე, ანუ მუსიკის გარეშე, რომელსაც

¹⁸ თომას მანმა ვაგნერის შემოქმედება დაახასიათა, როგორც „რთული“, „წინასწარ გაანგარიშებული“, „ხელოვნური“ ანუ „Artefakt“. მისი აზრით, იგი არის სხვადასხვა ხელოვნების დრამატული სინთეზი და მხოლოდ როგორც „მთელი“ იძენს ნამდვილ ღირებულებას. მისი დრამები არაფერი იქნებოდა მუსიკის გარეშე. თომას მანი ვაგნერის შემოქმედების კიდევ ერთ ნიშანს გამოყოფს ეს არის „დილეტანტიზმი“. რადგან ხელოვნების სახეობათა გაერთიანების იდეა, თავისთავად, შეიძლება ითქვას რომ დილეტანტურია.

გავყავართ ერთეული საგნებიდან ზოგადისაკენ, არ არსებობს ხელოვნება. „ხელოვნება უმაღლესი მოვალეობა და ცხოვრების ძირითადი მეტაფიზიკური საქმიანობაა“ (ნიცშე 2016: 51) ხელოვნების შემოქმედებით სულს განსაზღვრავს მუსიკა, მთელი სისავსით ხელოვნების ბუნება, არსება სწორედ მუსიკაში მჟღავნდება და ამავე დროს ნიცშესთვის ისევე როგორც შოპენჰაუერისთვის მუსიკა არის მეტაფიზიკური ხელოვნება და გაიაზრება, როგორც სამყაროს მეტაფიზიკური არსის წვდომის საშუალება. ნიცშე ისევე როგორც შოპენჰაუერი იზიარებს იმ თვალსაზრისს, რომ მუსიკა სამყაროს არსების უკუფენა, გამეორება ამიტომ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მუსიკას, როგორც სამყაროს საიდუმლოების ანუ მიღმური, ადამიანის გონებისათვის მიუწვდომელის, ტრანსცენდენტურის წვდომის საშუალებას.

ამრიგად, მუსიკა არის საშუალება ჩვენი თვალსაწიერის მიღმა არსებულის, შეუცნობლის, ტრანსცენდენტურის შესაცნობად. ის საზღვარია, რომელთანაც მთავრდება ადამიანის შემეცნების შესაძლებლობა და იმის იქით არის, კანტის ტერმინით რომ აღვნიშნოთ, „საგანი თავისთავად“, ანუ ის, რისი წვდომა და შეცნობა ადამიანს არ ძალუძს - ჭეშმარიტება, რომლის მხოლოდ „ლანდს“ (პლატონი) ვჭვრეტთ.

როგორც ნიცშესთან ასევე შოპენჰაუერთან მუსიკა ირაციონალურია თავისი ბუნებით და მასში ისახება ადამიანის ბუნების მეტაფიზიკური და დიონისისეური ელემენტები. მაგალითად, „ქართული მუსიკა, განსაკუთრებით ჰსახავს სიცოცხლის ირაციონალურ მხარეს. ბემოლები და დისონანსები არღვევენ კონკრეტული ფორმის ინდივიდუალობას, საზღვარ-დაუდებელი სამეფოსაკენ გიზიდავენ. ხოლო გალობის ბოლოში ხმის მაღლა აყვანით და გალობის უცნაურად, მოულოდნელად უნისონით დაბოლოებით მუსიკალური აზრი თითქმის სასოწარკვეთილებას გამოთქვამს საიდუმლოების წინაშე. „შენ ხარ ვენახი“ -ნამდვილი სიმფონიური ტრაგედიაა. მუსიკა გვიპყრობს და უფრო გასაგები ხდება სახარების ის ადგილი, სადაც მოთხრობილია სულის ტანჯვა და მწუხარება (იოანე, თავ. N 15, 16, 17). „რამეთუ არა სოფლისაგანნი ხართ თქვენ, არამედ მე გამოვიჩინე თქვენ სოფლისაგან, ამისათვის სძულთ თქვენ სოფელსა“. და ეს ღრმა წინააღმდეგობა ხორცისა და სულისა, ოცნებისა

და სინამდვილისა მწუხარებით ავსებს ადამიანის გულს. „რამეთუ ჰსტიროდეთ და ჰგოდებდეთ, არამედ მწუხარება თქვენი სიხარულად გადაიქცეს“. და ჰიმნი თითქოს უგალობს ადამიანს განთავისუფლდეს მწუხარებისგან. „და ჩემი ყოველი შენი არს, და შენი ჩემი არს... და არღარა ვარ მე სოფელსა ამასა და ესენი სოფელსა შინა არიან, და მე შენდა მოვალ, მამაო წმინდა“. დიდებულსა აღმაფრებით ისპობა დუალიზმი ადამიანის ბუნებისა და წინააღმდეგობა სულისა და ხორცისა, მაგრამ ეს სიხარული ხანგრძლივი არ არის. დისონანსი არღვევს ჰარმონიას „ხელმწიფება ყოველთა ხორციელთა“ სუსტდება და ხელმეორედ იწყება ტრაგედია სულისა“. (ჯორჯაძე 1911: 37).

ამიტომ მოულოდნელი არ არის, რომ „მშვენიერების მეტაფიზიკაში“, შოპენჰაუერი საეკლესიო მუსიკაზე ამახვილებს ყურადღებას და აღნიშნავს, რომ სამწუხაროდ, გვაკლია საეკლესიო მუსიკა, რომელიც საუკეთესო საფუძველია მუსიკის არსების ჩასაწვდომად და მუსიკალური განათლების მისაღებად და რომელსაც დიდი წვლილი შეაქვს მუსიკის გაგებაში. იგი წერს: „მე გისურვებდით ყოველგვარი სახის მოსმენასა და დაკვრას ამ კეთილმყოფელ ხელოვნებაში მონაწილეობის მისაღებად“. (შოპენჰაუერი 2008: 212)

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ თუ ქართული საგალობლები შინაგანი სიმშვიდითა და ღვთაებრივი, დაწმენდილი ხმოვანებით ნათელი აპოლონური იმპულსების მატარებელია და ახლოს არის შოპენჰაუერის ფილოსოფიასთან, ხალხური სიმღერები, რომელიც უმთავრესად აღსავსეა დიონისური ენერგიით, უახლოვდება ნიცშეს ფილოსოფიას, როგორც განვიხილეთ, ნიცშესთვის სამყარო თავისუფალია, ამ თავისუფალ სამყაროში ადგილია მუსიკის, „როკვის“, ცეკვის, თამაშის: როგორც ვხედავთ ცეკვა და თამაში ნიცშესთან სამყაროს გარკვეულ მსოფლგაგებას გულისხმობს. სილამაზის იდეები არ უნდა წარმოადგენდეს ცხოვრების ნორმებსა და წესებს. ისინი უნდა იქცნენ ცხოვრების ენერგიებად, ადამიანის შინაგანი შემოქმედების ცეცხლად. მისი აზრით, ხელოვნებაში არ არის კანონზომიერება, წესრიგი, ლოგოსი, რადგან ხელოვნების არსი ირაციონალურია. ნიცშესთვის ხელოვნების არსება არაცნობიერის სფეროშია, სადაც წინასწარგანზრახულობა არ შეიძლება არსებობდეს. მხატვრული შემოქმედება ეს არის ინსტინქტური

მოღვაწეობა, სადაც ლოგიკური კანონებით, მსჯელობით ვერაფერს ახსნი. რაც შეეხება სამყაროს მეტაფიზიკურ არსს, მისთვის ამოსავალი არის ხელოვნების ირაციონალური ბუნება, რომელიც შორს არის ლოგიკური კანონებისგან, შესაბამისად, ნიცშეს მთელი მოძღვრება ეყრდნობა დებულებას გონებასთან სამყაროს უთანაზომობის შესახებ.

ნიცშეს მიხედვით, ცნებით აზროვნებას ყოფიერების გაგება არ შეუძლია, ლოგიკური კანონებით ყოფიერებას ვერ ახსნი, რადგან ყოფიერების ჭკმმარიტი სიღრმისეული ძირი, საწყისი დიონისურია. ლოგიკური მსჯელობა, განსჯა, დასტურისა და უარყოფის არგუმენტები რაციონალიზმის პრინციპებზე აგებული მეცნიერება არის ტრაგიკული მსოფლმხედველობის, დიონისურ-მუსიკალური საწყისის მტერი. ნიცშე ებრძვის მეცნიერების გაფეტიშებას. მეცნიერული სულის მომძლავრებას, რაციონალიზმს, რომელმაც შექმნა დემითოლოგიზაციის წინაპირობა. კერძოდ, ის ტოტალობა, რაც მანამდე ეკლესიას ჰქონდა, იტვირთა სწორედ მეცნიერებამ. ევროპულ ფილოსოფიასა და კულტურაში „ღმერთის სიკვდილის“ შემდეგ გონი თუ გონება (გონების ავტორიტეტი), ღმერთის შემცვლელის როლში მოგვევლინა ნიცშე უარს ამბობს გონების ყოველგვარ რევიზიაზე და რადიკალურად უარყოფს სამყაროს, როგორც იდეალისტურ ისე მატერიალისტურ დიალექტიკას, უარყოფს სამყაროში საერთოდ ყოველგვარ კანონზომიერებას, წესრიგს, ე. ი. გამორიცხავს გონებას, ლოგიკურ კანონზომიერებას, ლოგოსს. მისთვის რაციონალიზმი (რაციო: ზუსტი გამოთვლა, გაზომვა, გამოანგარიშება) ეს არის შედეგზე ორიენტირებული, რომელიც იყენებს გონებას, როგორც ინსტრუმენტს. თეორიული ადამიანი ყველაფერს ზომავს მკაცრი საზომებით. ის აღარ არის შემოქმედი, რადგან ცოდნის, მეცნიერების სული კლავს ტრაგიკულს, დიონისურს, მითოსურს. მუსიკალურს უპირისპირდება ყოვლისმომცველი ცოდნა. შედეგად, მეცნიერების მომძლავრების პერიოდში დგება ხელოვნების დაისი, რადგან მეცნიერების განვითარების შედეგი ცივილიზაცია მუდამ მტრულ განწყობაშია მუსიკასთან, ამიტომ დიონისური მუსიკალური ელემენტი ეჭვის საგნად იქცევა, ხოლო აპოლონური ტრადიცია ლოგიკური სქემატიზმის სახეს იღებს.

თავი IV. მეოცე საუკუნის მუსიკალურ-ფილოსოფიური კონცეფციები

4.1. მუსიკა, როგორც „დაუსრულებელი სიმბოლო“ ს. ლანგერის სემანტიკურ ფილოსოფიაში

კრიზისული ცნობიერება მე-19 საუკუნეშიც არსებობდა, მაგრამ მე-20 საუკუნეში აშკარად დაირღვა წონასწორობა მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის, სასწორი სულ უფრო მეტად იხრება მეცნიერების მხარეს, რაც გავლენას ახდენს ხელოვნებაზე, ამ მხრივ საინტერესოა განვიხილოთ ლანგერის თეორია ხელოვნების შესახებ, რომელშიც ხელოვნება აშკარად გამოხატულ ინტელექტუალურ (კოგნიტურ) ხასიათს იძენს. ინტელექტუალური აქტივობის ამოსავალ პუნქტად ლანგერს სიმბოლოთა ქმნალობა მიაჩნია, მისთვის ადამიანის შინაგან სამყაროს ქმნის სიმბოლო და არა შეგრძნებები, რადგან მენტალური პროცესი ლანგერთან სიმბოლიზაციის პროცესია, ამიტომ ლანგერისათვის ყოველი გონითი ცდა, მთელი ადამიანური მოღვაწეობა სიმბოლური ხასიათისაა.

ლანგერის ამოცანაა, სიმბოლოს, კერძოდ, მხატვრული სიმბოლოს ფუნქციონირების სპეციფიკის კვლევა ხელოვნებაში, რადგან მისი აზრით, ის აზრთა სხვადასხვაობა, ცნებათა არასტაბილურობა, რომელიც ხელოვნების თეორიებში სუფევს, ლოგიკურად გამომდინარეობს იმ ფაქტიდან, რომ მრავალი თეორეტიკოსი გვერდს უვლის ან საერთოდ უარყოფს „მხატვრული სიმბოლოს“ ცნებას. „მხატვრული სიმბოლო“ კი სწორედ ის გენერატიული იდეაა, რომელიც შემოქმედებითი პროცესების ახსნის გასაღებად უნდა იქცეს“. (ზაქარიამე 2009: 57)

ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, რომ იკვლევს რა „მხატვრულ სიმბოლოს“ ლანგერისათვის მუსიკა იქცევა ნიმუშად, რომელსაც ხელოვნების სხვა დარგებმა უნდა მიზამოს, რადგან ლანგერი ყურადღებას ამახვილებს ფორმაზე, ფორმის თვალსაზრისით ყოველგვარი ხელოვნების ნიმუშად თვლის მუსიკას, რომლის ძირითადი ფუნქცია გამომხატველობითია, კერძოდ, ლანგერის მიხედვით, მუსიკა, რომელიც ხელოვნების სხვა დარგებისაგან განსხვავებით, წმინდა ექსპრესიული ფორმით (ექსპრესიულ ლანგერთან თანხვედრა ესთეტიკურ ფორმას) წარმოგვიდგება წარმოადგენს „გამომხატველ ფორმას“ ან სტრუქტურას, რომელიც მუსიკის ტონალური ელემენტების სისტემითა და კომბინაციებით გამოხატავს გრძნობათა

ლოგიკურ სტრუქტურას (აღმავლობა, დაცემა, გადაწყვეტა), ლანგერს ამით იმის თქმა სურს, რომ გრძნობას გააჩნია თავისი ფორმა, სტრუქტურა და მორფოლოგია, ხოლო მხატვრული სიმბოლო თავისი „ლოგიკური“ სტრუქტურით ემსგავსება გრძნობა-ემოციების ნაკადს ანუ ლანგერთან სიმბოლო სტრუქტურულად ჰგავს იმას, რასაც იგი გამოთქვამს, რადგან მხატვრულ სიმბოლოში, ისევე როგორც მუსიკაში, მნიშვნელობა და მისი გამოხატვის ფორმა იმანენტურნი არიან ერთმანეთის მიმართ.

ამრიგად, ლანგერთან სიმბოლოს სტრუქტურის სრულყოფილი დახასიათება გვაქვს, მასთან სიმბოლოს შინაარსი მხოლოდ გონების იდეა კი არ არის, შეიძლება გრძნობა-ემოციაც იყოს. მაგრამ აქ საუბარია არა ერთეული ინდივიდის გრძნობაზე, არამედ გრძნობათა ზოგად ფორმებზე, რომელსაც ლანგერი უწოდებს „გრძნობათა ალგებრას“, ამიტომ ეს გრძნობა-ემოცია ლანგერთან არ არის სუბიექტური და ინდივიდუალური.

ამრიგად, ლანგერი მუსიკას წარმოადგენს, როგორც „გამომხატველ ფორმას“ ან სტრუქტურას, რომელიც გამოხატავს არა ერთეული ინდივიდის გრძნობათა სამყაროს, არამედ მუდმივ, უსასრულო, იდეალურ გრძნობას თავისთავად, გრძნობას როგორც ასეთს, ე. ი. მუსიკა გამოხატავს არა კონკრეტულ ემოციებს, მაგალითად: სიყვარულს, სიძულვილს, სიკეთეს და ა.შ. არამედ, იმ განწყობილებებს, იმ სულიერ მდგომარეობებს, რომლებსაც ეს გრძნობები აღძრავენ. ლანგერის მიხედვით, მუსიკის რეალური ძალა მის უნარშია მოგვცეს გრძნობათა სამყაროს ჭეშმარიტი სურათი.

„მუსიკაში ხდება გრძნობათა ლოგიკური ასახვა, მუსიკა „ლოგიკური სურათია“ გრძნობათა სამყაროსი“. (Langer 1942:180) ლანგერისათვის მნიშვნელოვანია დაამტკიცოს, რომ „გამომსახველობითი ფორმა“, რომელიც გამოხატავს გრძნობათა სტრუქტურას საბოლოო ჯამში, ეს არის სიმბოლური ფორმა. ამით იგი ცდილობს გაამართლოს თავისი ამოსავალი წანამძღვარი იმაზე, რომ ხელოვნებაში გრძნობა პოულობს თავის საკუთარ სიმბოლიზმს და ლოგიკურ გამოხატულებას და თუ ჩავთვლით, რომ ნაწარმოების ფორმასა და გრძნობის სტრუქტურას შორის „ფორმალური ანალოგია“ ან ლოგიკურ სტრუქტურათა დამთხვევა, მაშინ ყველა საფუძველი არსებობს იმისათვის, რომ ხელოვნების და ამ შემთხვევაში ყურადღება

გამახვილებულია მუსიკაზე, სტრუქტურა (ან ფორმა) ჩავთვალოთ სიმბოლურად, თავად მუსიკალური ნაწარმოები - „მხატვრულ სიმბოლოდ“.

ამრიგად, მუსიკაში გრძნობა პოულობს თავის საკუთარ სიმბოლიზმს ლოგიკურ გამოხატულებას. მაგრამ ლანგერის ესთეტიკური თეორია, სემანტიზმისა და სიმბოლიზმის სიმბიოზს წარმოადგენს. რადგან იქ, სადაც ოპერირებს სიმბოლო, მუდამ არის მნიშვნელობა. ამდენად, ლანგერთან სიმბოლიზაციის სფერო ლოგიკის, ლოგიკური ფორმის და ამავე დროს სემანტიკის, მნიშვნელობის სფეროა. სიმბოლოში მნიშვნელობა და მისი მატარებელი გარეგნული არსი განუყრელ ერთიანობას ქმნის. ისევე როგორც მუსიკაში არის ფორმა, რომელსაც გააჩნია თანმხლები მნიშვნელობები. ლანგერი ყურადღებას ამახვილებს რომ მნიშვნელობები გამოირჩევა შინაარსის იმგვარი ამბივალენტობით რაც სიტყვებს არ ახასიათებს. რაც იმას ნიშნავს, რომ მუსიკის განსაზღვრა დეფინიცია არის რთული. ე. ი. მუსიკალური ნაწარმოები შეიძლება იგრძნო, მაგრამ მისი განსაზღვრა, დეფინიცია შეუძლებელია. ლანგერის აზრით, ამის მიზეზი, ის არის, რომ მუსიკის სიცოცხლისუნარიანობა არტიკულაციაშია, ხოლო შინაარსის აქტუალური ფუნქცია მუდმივქმნადობაში, რის გამოც შეიძლება ვისაუბროთ მუსიკაზე, როგორც დაუსრულებელ, დაუბოლოებელ, მუდმივქმნად სიმბოლოზე.

ლანგერი ხაზს უსვამს მუსიკასა და სიმბოლოს შორის არსებულ მსგავსებას სწორედ იმ აზრით, რომ მუსიკის მსგავსად, სიმბოლოები მუდმივი ქმნადობის პროცესშია. მათი შინაარსი, მნიშვნელობა არ არის ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული, ძველი სიმბოლოები მუდმივად ღებულობენ ახალ ღირებულებას და ინტერპრეტაციას. ამდენად სიმბოლოს მნიშვნელობა ცვალებადია, რაც განაპირობებს მის მრავალმნიშვნელობას, პოლისემიას.

აღსანიშნავია, რომ ყოველდღიურობისაგან განსხვავებით სიმბოლიკით დატვირთული მხატვრული ნაწარმოები მეტი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ეს ნიშნავს, რომ მხატვრულ განცდაში თავს იყრის სამყაროს გამაფრებულ განცდათა მრავალფეროვნება. რაც მხატვრული ნაწარმოების ამოუწურავ სიცოცხლისუნარიანობას განაპირობებს. ეს არის ფორმაში ჩაქსოვილი აზრის პოლისემია მრავალმნიშვნელოვნება, საბოლოოდ კი საზრისთა სიმბოლურ კავშირებს

უსასრულობაში მივყავართ, ამიტომ სიმბოლოლოგია მოკლებულია ზუსტი მეცნიერებისათვის დამახასიათებელ სიცხადესა და მკაფიოობას. სიმბოლოს აზრობრივი სტრუქტურის მრავალშრიანობის გამო მისი საზრისის განსაზღვრა არის რთული და იგი აღქმქმელის შინაგან მუშაობაზეა გათვლილი.

საზრისთა დაფარული სიმდიდრით ხასიათდება მუსიკაც, რომლის ცნებების ენაზე გამოთქმა ძნელია, ეს დაფარული საზრისი შემსრულებლისათვის ხდება ინტერპრეტაციის საგანი, ხოლო მსმენელისათვის გაგების, მაგრამ რადგან მუსიკაში მნიშვნელობა საყოველთაოდ და სამუდამოდ ფიქსირებული არ არის, ეს მსმენელის მხრიდან მუსიკის ერთმნიშვნელოვანი გაგების სიძნელეს ქმნის. განსაკუთრებით ეს ეხება ინსტრუმენტულ მუსიკას, როგორც წმინდა ხელოვნების ნიმუშს. ინსტრუმენტულ მუსიკაში, სადაც არ მონაწილეობს სიუჟეტური კომპონენტი, ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის საკითხი მეტად თავისებურად დგას. ის თუ რას გადმოგვცემს მუსიკა სრულიად წარმოუდგენელია იმის გარეშე თუ როგორ გადმოგვცემს. ინსტრუმენტულ მუსიკაში ბგერითი სტრუქტურების თანმიმდევრობათა ინდივიდუალური წესზომიერება ქმნის ამ ნაწარმოების ფორმასაც და შინაარსსაც. აქ იბადება კითხვა, როგორ შეუძლია ბგერით თანმიმდევრობებს გამოხატონ კომპოზიტორის მიერ სამყაროს ამა თუ იმ მოვლენის განცდა?

ამ საკითხზე არსებობს განსხვავებული მოსაზრებები. მაგალითად, მე-19 საუკუნის ავსტრიელ ესთეტიკოსსა და მუსიკისმცოდნეს ედუარდ ჰანსილკს მიაჩნდა, რომ მუსიკა შედგება ბგერათა თანმიმდევრობათაგან, რომელთაც არავითარი შინაარსი არ გააჩნიათ თავისი თავის (ჟღერადობის) გარდა. ე. ი. მუსიკა მხოლოდ ბგერათა თამაშია და რაიმე გრძნობის მუსიკით გამოხატვა შეუძლებელია. არსებობს ამის საწინააღმდეგო მოსაზრებაც, რომ მუსიკას შეუძლია კონკრეტული შინაარსების გადმოცემა. მაგალითად, „კ. ვანსლოვი წერდა, რომ მუსიკალურ სახეში იგულისხმება ადამიანის ტიპური ხასიათის, ბუნების, სურათის, ხალხის, ქვეყნის, ეპოქის კონკრეტული ასახვა. სხვადასხვა მუსიკალური სახეები თავისებურად და ისტორიულად, კონკრეტულად გამოხატავენ სინამდვილის სხვადასხვა მოვლენებს. ეს ორივე თვალსაზრისი ძალიან წინააღმდეგობრივია და მისი მიღება შეუძლებელია“. (სამსონაძე 2012: 71)

ბუნებრივია, მუსიკას, ხელოვნების სხვა დარგებისაგან განსხვავებით, სპეციფიკიდან გამომდინარე, თავისი გამომხატველობითი საშუალებით-მუსიკალური ბგერებით არ შეუძლია გამოხატოს რეალური სამყაროს კონკრეტული საგნები, მაგრამ მუსიკას შეუძლია ბევრად უფრო მრავალმხრივად და ღრმად გადმოგვცეს ადამიანის განცდები, მისი ემოციური მდგომარეობა. მიუხედავად ამისა, ლანგერისათვის მუსიკა არ წარმოადგენს გრძნობების აღმძვრელ მიზეზს. იგი არაა ემოციათა ენა. იდეა, რომელსაც ლანგერი გამოთქვამს ყველა თავის ნაშრომში, მდგომარეობს შემდეგში. ხელოვნებაში „გამომხატველი ფორმა“ ან „მხატვრული ფორმა“ (ლანგერთან ეს ერთი და იგივეა) იქმნება არა იმისათვის, რომ გამოიწვიოს გრძნობა ან მათი განკურნება (კათარზისი!) არამედ იმისათვის რომ გამოხატოს „ავტორის ცოდნა გრძნობებზე“, ხელოვანის იდეები გრძნობებზე, გრძნობის კონცეფცია. საქმე ის არის, რომ მუსიკალური სახის (გამომხატულების) კონსტრუირება კომპოზიტორის მიერ, შეუძლებელია მხოლოდ მუსიკალური ენის საშუალებით, ლოგიკური აზროვნების მონაწილეობის გარეშე. შედარება, ანალიზი, სინთეზი, აბსტრაქცირება -აზროვნების ყველა ეს ოპერაცია მონაწილეობას იღებს მუსიკის შექმნის პროცესში. შეიძლება ითქვას, რომ მუსიკა ირაციონალური ბუნებისაა და იმავდროულად სპეციფიკურ ლოგიკასაც ემორჩილება. მუსიკალური იდეა საზრისთა გამოუთქმელი სიმდიდრითაც გამოირჩევა. ამიტომ ლანგერი ხაზს უსვამს მუსიკის გაგების სიმძნელეს.

ბუნებრივია, რომ ნამდვილი ხელოვნების წვდომისათვის მხატვრული აღქმის განსაკუთრებული ნიჭი, უნარია საჭირო, გავიხსენოთ, კანტი, როდესაც ხელოვნების ცალკეული სახეების შესახებ, თავის „ანთროპოლოგიაში“ წერს, კაზმული ხელოვნების შეფასებისას საჭიროა არა მარტო შეგრძნება, არამედ გონება, რადგან ხელოვნება რაციონალური აზრებითაც ხასიათდება. სწორედ ამის გამოა, რომ ხელოვნება გვიწვევს აზროვნებითი განხილვებისაკენ, ამასთან დაკავშირებით, ჰეგელი დანახებით აღნიშნავს, რომ ხელოვნება სულიერი მოთხოვნილებების იმ დაკმაყოფილებას ვეღარ იძლევა უწინდელი ეპოქა და ხალხი რომ ეძიებდნენ მასში. ბერძნული ხელოვნება და გვიანდელი შუა საუკუნეების ოქროს ხანა წავიდნენ, გაქრნენ, რომ ჩვენ უკვე შორს მივატოვეთ ხელოვნების ნაწარმოებთა თაყვანისცემისა

და გაღმერთების ხანა. აზრმა და რეფლექსიამ კაზმულ ხელოვნებას გაუსწრო. ის, რასაც ხელოვნების ნაწარმოები ჩვენში აღძრავს, გარდა უშუალო ტკბობისა, ჩვენს მსჯელობასაც შეიცავს. ვინაიდან ჩვენ შინაარსს, ხელოვნების ნაწარმოების გამოსახვის საშუალებას და ამ ორივეს შესატყვისობა-შეუსატყვისობას, ჩვენი აზროვნების განხილვის საგნად ვაქცევთ იმისათვის, რომ მეცნიერულად შევიმეცნოთ რა არის ხელოვნება. ლანგერის მიხედვით, ხელოვნებაში გრძნობა წარმოდგენილია არა იმდენად ტკბობისათვის, რამდენადაც გაგებისათვის, ამდენად ლანგერისეული ხელოვნების ფილოსოფია იძენს აშკარად გამოხატულ ინტელექტუალურ (კოგნიტურ) ხასიათს.

ამრიგად, ესთეტიკური გრძნობა რთული ინტელექტუალური უნარია, არ კმარა მხოლოდ გრძნობდეს სილამაზეს უნდა შეგეძლოს მისი ღირსებების შეფასება. რადგან ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოები ასახავს ადამიანის ყოფიერებას და მისი გაგებისათვის მომხმარებლის მიერ გარკვეული გონითი მუშაობის ჩატარებაა საჭირო, განსაკუთრებით მაშინ, როცა საქმე ეხება მუსიკას. თავისი ბუნებით მუსიკა რთული ხელოვნებაა. მისი აღქმა დაკავშირებულია გარკვეულ სიძნელესთან. კიდევ უფრო რთულია, როცა საქმე ინსტრუმენტულ მუსიკას ეხება, რადგან ვოკალური მუსიკისაგან განსხვავებით, ინსტრუმენტულ მუსიკას არ გააჩნია სიუჟეტი, რომელიც სიტყვებით გადმოიცემა. ამიტომ, ინსტრუმენტული მუსიკის მხატვრული სინამდვილის შექმნაში (ვერბალური) ენა თითქოს არ მონაწილეობს. ამდენად ძნელდება მასში რაიმე ცნებითი პროცესის დადასტურება.

ლანგერი, შოპენჰაუერის მსგავსად, ხაზს უსვამს მუსიკის გაგების სიძნელეს და აღნიშნავს, რომ მუსიკალური ნაწარმოები შეიძლება იგრძნო, მაგრამ მისი განსაზღვრა, მისი დეფინიცია შეუძლებელია, შესაბამისად, ის პასუხი, რომელსაც მოითხოვს მუსიკალური ნაწარმოები, მსმენელთა მხრიდან მუდამ პიროვნული, ლოგიკური და ასოციაციურია. გარდა ამისა ლანგერი იზიარებს იმ კომპეტენტური მუსიკოსების თვალსაზრისს, რომლებიც კომპოზიტორის პირადი ცხოვრების, ან მსმენელზე მისი მუსიკის ემოციური ზემოქმედების მხატვრულ მნიშვნელობას უარყოფენ. მუსიკის, როგორც ხელოვნების მნიშვნელობა, მისი აზრით, არ შეიძლება ასეთი შემთხვევითი ფსიქოლოგიური მომენტებით განისაზღვროს. მისი კონცეფციის

თანახმად მუსიკა, როგორც სიმბოლო, ასახავს არა კომპოზიტორის, არამედ ზოგადად, ადამიანის გრძნობათა აღმავლობას, დაცემას და ტალღოვან ურთიერთ ზემოქმედებას. თუმცა ეს გრძნობები უბრალოდ „სიმპტომატურად არ გამოიხატება მუსიკაში. მუსიკა ახდენს გრძნობათა „იდეის“ გრძნობათა ლოგიკური პროექციის ფორმირებას, არტიკულირებას, რამდენადაც მასში გამოიხატება გრძნობათა ზოგადი ფორმები, „გრძნობათა ალგებრა“, ამდენად ხორციელდება აბსტრაქციის პროცესი. სიმბოლოს ფუნქცია აბსტრაქციის იარაღად ყოფნაა. აქ შინაარსის გადმოცემა სიმბოლურ ფორმათა დახმარებით ხდება. მუსიკით გადმოცემული, დრამატული მოქმედება, მოვლენა თუ ვნება ვლინდება იმგვარი ლოგიკური ფორმით, რომელიც თანხვდება სუბიექტური გამოცდილების განსაზღვრულ დინამილურ ფორმებს. შინაგანი პროცესები: ემოციური თუ ინტელექტუალური, გვიჩვენებენ იმ ტიპებს, რომელთაც შეგვიძლია მუსიკალური მოვლენების აღმნიშვნელი სახელები ვუწოდოთ.

გარდა ამისა, სიმბოლური ხელოვნება დისტანცირებული და ამორთულია სინამდვილის კონტექსტიდან, მთლიანად შეთხზული, გათამაშებული და ირეალურია, ამდენად დამოუკიდებელი „სხვა სამყაროს“ უნიკალური ავტონომიური უნივერსუმის სახე აქვს, რადგან სიმბოლო ეს არის უნარი წარმოიდგინოს ობიექტი რეალური არსებობის გარეშე, აპრიორული, რაციონალური ფორმების დახმარებით, საბოლოოდ კი სიმბოლო განზოგადების უნარით გონებას ათავისუფლებს პრაქტიკული მიზანშეწონილობისგან. ლანგერის მიხედვით, „ხელოვნების ნაწარმოები მოკლებული უნდა იყოს ყველა რეალისტურ კავშირს და იყოს თვითკმარი, რომ მისდამი ინტერესი არ გადიოდეს მისი საზღვრების გარეთ“ (Langer 1942: 178)

ლანგერის სემანტიკურ ფილოსოფიაში მუსიკა წარმოადგენს „გამომხატველ ფორმას“ ან სტრუქტურას, რომელიც წარმოაჩენს ან გამოსახავს გრძნობათა ლოგიკურ სტრუქტურას, მაგრამ მუსიკაში ასახული სულიერი სამყაროს, ემოციების კონკრეტულ-ისტორიული, შინაარსობრივი სპეციფიკა და მუსიკალური ხელოვნების სოციალურ-ესთეტიკური ფუნქცია მისი ყურადღების გარეთ რჩება. მისი მთავარი საზრუნავია ფორმალური სტრუქტურის ანდა ზოგადად ხელოვნების ფორმის ადამიანის

გრძნობების რეალიზაციის სტრუქტურითა და ფორმით პრინციპული დასაბუთება, ე. ი. მუსიკის, როგორც სიმბოლურ ფორმათა განსაკუთრებული გვარის ინტერპრეტაცია. ამ ნაკადში განიხილავს იგი ხელოვნების სხვა სახეებსაც. ამის შედეგად ლანგერი მუსიკას, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა სახეებს ართმევს ნიშნურ-ასახვით ფუნქციას, კავშირს საზოგადოებრივ სინამდვილესთან და განიხილავს მას, როგორც სიმბოლურ, ჩაკეტილ, ავტონომიურ სტრუქტურას, რომლის მნიშვნელობა და აზრი თვითკმარია და გამოხატავს საკუთარ თავს.

იდეამ იმის შესახებ, რომ მუსიკა მის უმაღლეს და სპეციფიკურ ფორმებში თავისუფალია გარე, არამუსიკალური შინაარსისაგან, ფართო გავრცელება ჰპოვა მუსიკალურ ესთეტიკაში. გერმანელი ესთეტიკოსი ნ. ჰარტმანი, ლაპარაკობდა რა ხელოვნების არაგამომსახველ სახეებზე – არქიტექტურასა და ორნამენტზე, ამტკიცებდა, რომ „არსებობს კიდევ „წმინდა მუსიკაც“, რომელსაც არ გააჩნია გარე მუსიკალური თემები და არ საჭიროებს მათ“. (Гартман 1958 :168) ასეთ მუსიკას ის განმარტავს, როგორც მუსიკის ფორმებით ესთეტიკური თამაშის პრინციპებზე დაფუძნებულ თავისუფალ ხელოვნებას. ჰარტმანის აზრით, „წმინდა მუსიკაში „თამაშის“ პრინციპი სრულ დამოუკიდებლობას აღწევს, მუსიკა არის ტონებით, ტონების თანმიმდევრობით, ჰარმონიით, ბგერათა ელფერებით, ე.ი. იმ მასალით თამაში, რომელიც უმაღლესი ხარისხით მოცილებულია გარე ესთეტიკურ თემებს, სიუჟეტებს და გარე ესთეტიკურ მიზანს, ამიტომ მუსიკა ყველაზე თავისუფალი ხელოვნებაა ხელოვნების სახეებს შორის და იგი თავისუფალია როგორც არაესთეტიკური თემებისა და სიუჟეტებისაგან, ასევე არაესთეტიკური მიზნებისგანაც. თავად მუსიკალური „თემა“ თავისუფლად იქმნება და წამოადგენს წმინდა მუსიკალური ფანტაზიის პროდუქტს.“ (ჰარტმანი 1958: 170). ეს არის აბსოლუტური მუსიკა, რომლის შესახებაც გერმანელი ფილოსოფოსი და ხელოვნების ისტორიკოსი ჰანს ზედლმარი წიგნში „თანამედროვე ხელოვნების რევოლუცია“ აღნიშნავს: აბსოლუტური მუსიკის იდეა ჯერ კიდევ რომანტიზმის ხანიდან მოდის. მას ვხვდებით ლ. ტიკთან, ვაკენროდენტან, ე.ტ.ა.ჰოპმანთან. იგი იწყება უშუალოდ იმით, რომ წმინდა ინსტრუმენტალური მუსიკა ცხადდება ყველა ხელოვნებაზე უმაღლესად და არქიტექტურა ყველა ხელოვნებაზე უმდაბლესად დეგრადირებს,

რადგან მუსიკა, ერთი მხრივ, „წმინდა“ გრძნობებს, in abstracto ასახავს, მეორე მხრივ კი- წმინდა ფორმათა სამეფოს, რომლებიც აპრიორულ გეომეტრიულ ფორმებთან არიან შესადარებელი. რაც მთავარია, მუსიკა, როგორც წმინდა ხელოვნება, იქცევა ნიმუშად, რომელსაც ყველა სხვა ხელოვნება უნდა გაუსწორდეს. ეს არის არა მხოლოდ in nuce -უტოპიური-პროგრამა ყველა მომავალი „აბსოლუტური“ ხელოვნებისა, არამედ იმ გზების მომასწავებელი, რომელთაც მე-19 და მე-20 საუკუნეების მუსიკა ივლის და რომლის მიზამდვასაც სხვა ხელოვნებები შეეცდებიან. (ზედლმარი 2009: 76-77).

საბოლოოდ კი სიწმინდისაკენ ლტოლვა, რომელიც მასაზრდოებელ ნიადაგს უქმნის მოდერნისტულ ხელოვნებას, დეჰუმანიზაციის ტენდენციაა, ამ ტენდენციას იმ ადამიანური ელემენტების თანდათანობით გამოძევებამდე მივყავართ, რომლებიც ჭარბობდნენ რომანტიკულსა და ნატურალისტურ მხატვრულ პროდუქციაში. საინტერესოა როგორ და რა სახით გამოვლინდა მოდერნისტული მუსიკის დეჰუმანიზაციის ტენდენციები და როგორ აისახა ეს პროცესი მელოსის, რიტმისა და ლოგოსის ურთიერთმიმართებაზე.

4.2. მუსიკის დეჰუმანიზაცია ხოსე ორტეგა ი გასეტის მიხედვით

ცნობილი ესეს-„ხელოვნების დეჰუმანიზაციის“ ავტორმა ორტეგა-ი გასეტმა თავისი ეპოქის ესთეტიკურ მისწრაფებებს „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“ უწოდა ან კიდევ „ადამიანის განდევნა ხელოვნებიდან“. მართალია, გასეტი მსჯელობს ხელოვნებიდან ადამიანის განდევნაზე, მაგრამ მისთვის ეს არ არის ხელოვნების კრიზისის ნიშანი. პირიქით, გასეტს მიაჩნია, რომ ხელოვნება სულ უფრო უნდა დაშორდეს ადამიანს და მის ცხოვრებას, რათა საკუთარი თავი ჰპოვოს. რადგან ვიდრე ხელოვნება უპირატესად ცხოვრებისეულ რეალობათა დემონსტრირებაზე დაიყვანება, ეს რეალობები გარდუვალად გვეხვევიან თავს და თანაგრძნობის პროვოცირებას იწვევენ, რაც ხელს გვიშლის ობიექტური სიწმინდით აღვიქვამდეთ მათ. შეიძლება ითქვას, რომ ასეთ შემთხვევაში ხელოვნების ნაწარმოები მხოლოდ საშუალებაა სიამოვნების გრძნობა გამოიწვიოს. მაგალითად, გასეტი აღნიშნავს: „ბეთჰოვენიდან ვაგნერამდე მუსიკის ძირითადი თემა პირადი გრძნობების

გამოხატვა გახლდათ. ლირიკოსი ცადაზიდულ კომპებს აგებდა იმ მიზნით, რომ ისინი თავისი ცხოვრების აღწერილობით დაესახლებინა. მუსიკა მეტად თუ ნაკლებად აღსარება იყო. ამიტომ ესთეტიკურ გრძნობას დაწმენდილობა აკლდა. ჯერ კიდევ ნიცშე ამბობდა, რომ მუსიკაში ვნებები თავიანთივე თავით ტკბებიან, მთელი მუსიკა ბეთჰოვენიდან ვაგნერამდე წმინდა წყლის მელოდრამაა. (გასეტი 1992: 51, 52)

თუმცა ვაგნერის ქმნილებებში ადამიანის ხმა უკვე აღარ არის ყურადღების ცენტრში და კოსმიურობაში ინთქმება. კოსმიურობის წინწამოწევით უნდა აიხსნას ის, რომ გრანდიოზულ ორკესტრთან შედარებით ადამიანის ხმას და, მაშასადამე, არიებს ვაგნერის მუსიკალურ დრამებში მეორეხარისხოვანი როლი აქვთ მიკუთვნებული და ამდენად, ვაგნერის უაღრესად ექსპრესიული საოპერო მუსიკა არა იმდენად ადამიანური სულის ძახილი, საბედისწერო, განწირული, არაცნობიერი ლტოლვაა.

ეს შეიძლება აიხსნას იმით, რომ მეოცე საუკუნის დასაწყისში, ყოველგვარი ზეგრძნობადი სინამდვილისაგან თავისუფალმა, გრძნობადმა ხელოვნებამ მიაღწია სიმწიფის სტადიას და როგორც გასეტი აღნიშნავს: „ყოველთვის, ფორმა განვითარების უმაღლეს წერტილს რომ მიაღწევს, თავის საპირისპიროში გადადის“. (გასეტი 1992: 58) მისი აზრით, ამ გზაზე გარდაუვალი იყო კიდევ უფრო რადიკალური რეფორმა; მოდერნისტები, რომელთა ხელოვნების სტილი სრულიად თავისუფალია გრძნობადი ხელოვნების სტილისაგან, ღიად გამოვიდნენ გრძნობადი ხელოვნების წინააღმდეგ, მაგალითად, თუ შევადარებთ ძველ ხელოვნებას, მათ ქმნილებებში ყოველთვის მოცემულია ცოცხალი რეალობა, ცხოვრების ასახვა, ინდივიდუალობის პრიზმიდან დანახული ნატურა ადამიანურობის განსახიერება და ა.შ. სწორედ ის გვევლინებოდა ესთეტიკური საგნის სუბსტანციად, მოდერნისტული ხელოვანი ნაცვლად იმისა, რომ მიუახლოვდეს რეალობას, პირიქით, ცდილობს გაათავისუფლოს ხელოვნება ადამიანური რეალებისაგან, მოახდინოს მისი დეჰუმანიზაცია.

ამრიგად, მოდერნისტული ხელოვნების მთავარი დამახასიათებელი ტენდენცია არის დეჰუმანიზაციისკენ სწრაფვა, რაც ხელოვნებიდან ადამიანური ელემენტების თანდათანობით გამოძევებამდე მიგვიყვანს. საინტერესოა როგორ აისახა დეჰუმანიზაციის პროცესი მუსიკაში.

როგორც ცნობილია, რომ გასეტი მუსიკალურ ხელოვნებაში დეჰუმანიზაციის საწყისად განიხილავს ფრანგი კომპოზიტორის დებიუსის შემოქმედებას, დებიუსის ესთეტიკას მართლაც ახასიათებს სიახლე, რომელიც მდგომარეობს ემოციური ტონუსის უჩვეულო თავშეკავებულობაში, ყოველგვარი პოზის, ყვირილის, გადაჭარბებული გრძნობების ან მელოდიური გაზვიადების უარყოფაში. ამიტომ გასეტმა დებიუსის ხელოვნებაში დაინახა მისწრაფება „გამორიცხოს მუსიკიდან პირადი განცდები, განწმინდოს იგი სანიმუშო ობიექტურობამდე“. (მეოცე... 1990: 84) შესაბამისად, მისი აზრით, დებიუსის ღვაწლი იმაშია, რომ მან პირველმა დაამტკიცა მეოცე საუკუნეში „მუსიკის მოსმენის შესაძლებლობა წყნარად, თავშეკავებით, თრობის გარეშე“. (მეოცე... 1990: 84).

მსგავს აზრს იცავს ჰოლანდიელი კომპოზიტორი ტონ დე ლეუვი მოხსენებაში იუნესკოს საერთაშორისო მუსიკალური საბჭოს მეშვიდე კონგრესზე მოსკოვში (1971 წ.). იგი ამტკიცებს აგრეთვე, რომ დებიუსის მუსიკაში გამოიყვანდა „ნაკლებად ანთროპოცენტრული ურთიერთობა“ ბუნებასთან, ვიდრე რომანტიკოსებთან და რომ მისი ენის სიახლეები უკიდურესად რადიკალურია და წინ უსწრებს ავანგარდისტთა მრავალ კონცეფციას 1950 წლის შემდეგ. მაგრამ განცხადება, რომ მისგან იწყება მუსიკის დეჰუმანიზაცია გაზვიადებულია, უფრო გამართლებულია აზრი დებიუსის მუსიკაში ორი თანასწორუფლებიანი, მისი ინდივიდუალობისათვის ერთნაირად მახლობელი ტენდენციის შერწყმის შესახებ: საგნობრივი გრძნობადობა და ბგერადი ასახვის ფერადოვანი სიმშვენიერე მასთან ყოველთვის შეზავებულია ფსიქოლოგიური ქვეტექსტის ფაქიზ გადმოცემასთან. დებიუსის „ზღვის“, „სირინოზების“, „ნაწვიმარი ბაღების“ კაშკაშა ფერწერულობის საფარქვეშ მუდამ შეიგრძნობა ადამიანის გულისცემა.

მუსიკის დეჰუმანიზაცია რეალურად განხორციელდა იმ რაციონალისტური ტენდენციების მეშვეობით, რომელთა გავლენა განსაკუთრებით გაძლიერდა მეოცე საუკუნის მუსიკაში. მაგალითად, ვენის ახალი სკოლის მამამთავარმა შონბერგმა თავისი დოდეკაფონური სისტემით, მუსიკალური ხელოვნება ტოტალურ რაციონალიზმამდე მიიყვანა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ყველა მუსიკალურ-სტრუქტურული პარამეტრი მკაცრ გონისმიერ ოპერაციებს ექვემდებარება. კერძოდ,

1922 წელს შონბერგმა შეიმუშავა კომპოზიტორის 12 ტონიანი კონსტრუქციული სისტემა, რაც გულისხმობს თორმეტი ბერის ერთმანეთთან გათანასწორებას და მათი სერიის სახით ჩამოყალიბებას. 12 ბერიანი სერია ეს არის სერიული ტექსტი, საკომპოზიციო მეთოდი, სადაც სერიულად ორგანიზდება არა მხოლოდ ბერის სიმაღლე, არამედ რიტმი, ტემბრი, არტიკულაცია არჩეული სერიის უწყვეტი განმეორება. სწორედ სერია (12 განუყოფელი ბერა) წარმოადგენს იმ ერთადერთ სტრუქტურულად გამაერთიანებელ ელემენტს, რომელიც კრავს სერიულ ნაწარმოებს, ცვლის ტონალობას (კილო) და ერთდროულად განვითარების წყაროც არის (თემატიზმი).

ზოგადად, დოდეკაფონიაში ლოგიკურ-სტრუქტურულმა ელემენტმა დაძლია ხელოვნების ინტონაციური მხარე, რომელთა ჰარმონიაც აუცილებელია სრულფასოვან მუსიკალურ სახეთა შესაქმნელად. შესაბამისად, განსხვავებით პროგრამული მუსიკისაგან, მკაცრი დოდეკაფონიის მეთოდით შექმნილი ნაწარმოებები ძალიან რთულია აღსაქმელად, რადგან მათში არ არის აშკარად შესაგრძნობი თემა, მელოდია და მუსიკის სხვა ჩვეული ელემენტები. მაგალითად, ლოგიკურ – მათემატიკური მოდელი, რომელიც ასეთი მუსიკის საფუძველში დევს აქ არ ექვემდებარება აღქმას (მაგ., სერიულ გარდაქმნათა სისტემა მატრიცების საფუძველზე ბულეზის „სტრუქტურების“) ან თუ აღიქმება, არა როგორც მუსიკალური სახე, დაფუძნებული სინამდვილის საცნობ ინტონაციებზე, არამედ, როგორც ლოგიკური მოდელი, დაფუძნებული რიცხობრივ თანაფარდობაზე. შესაბამისად, მუსიკალური ხელოვნება რომლის საფუძველია რაციონალური სტრუქტურალიზმი თანდათან უარყოფს ტრადიციული მუსიკის ელემენტებს, რომანტიკულობას, ტონალურობას, ჰარმონიულობას და თორმეტტონიანი მუსიკის ტექნიკის წყალობით ქმნის ისეთ მუსიკალურ ნაწარმოებებს, რომლებიც აღარ პასუხობენ ხელოვნების ჰუმანისტურ მოთხოვნებს, ეს ნიშნავს, რომ „რაციონალურ სტრუქტურალიზმში საქმე გვაქვს „სუბიექტისაგან მიტოვებულ ნაწარმოებთან“, მუსიკასთან, რომელიც „იხსნის თავიდან პასუხისმგებლობას და აკისრებს მას კონსტრუქციის ავტომატიზმს“. (წურწუმი 2005: 21)

აღსანიშნავია, რომ ტოტალური მათემატიზაცია შეეხო მუსიკის თეორიასაც, კერძოდ, თუ წინა სისტემებში მათემატიკა იყო ობერტონულ-აკუსტიკური განწყობის საფუძველი, რომელიც დაფარულ როლს ასრულებდა სისტემის კონფიგურაციის ჩამოყალიბებაში და შემოქმედებით ლოგიკაში არ ვლინდებოდა, ახლა მათემატიკა აფართოებს თავის მოქმედების არეალს და უკვე შემოქმედებით სფეროებში იჭრება. რაც იმაში გამოიხატება, რომ კომპოზიტორები მუსიკის შექმნისას სულ უფრო მეტად მიმართავენ მათემატიკურ მეთოდებს, ამ მხრივ საინტერესოა მეოცე საუკუნის კომპოზიტორის იანის ქსენაკისის შემოქმედება. ქსენაკისი ამბობს, რომ მუსიკა ხელოვნება არ არის, ის მეცნიერებაა, მეცნიერება ლოგიკისა და ზუსტი მათემატიკური გათვლების. ამიტომ მუსიკალური ნაწარმოებების შექმნისას სულ უფრო მეტად მიმართავდა სამეცნიერო განმარტებებს ფორმულებს, ცხრილებს, გამოთვლებს.

ჩვენ ვხედავთ, რომ მოდერნისტული კლასიკური მუსიკა თავის ძირითად სამყაროს ხედავს ცნობიერების მდგრადობაში, თვითანალიტიკურ და თვითრეფლექსურ ასპექტებში. რაც ნიშნავს მუსიკაში „ლოგოსის“ გაძლიერებას, რომელიც მოდერნიზმში ახალ, შეიძლება ითქვას, რომ მანქანურ, ცივ „რაციოდ“, გამომთვლელ გონებად არის გადაგვარებული. ახალი დროის რაციონალური სულით არის გამსჭვალული ამ ეპოქის მუსიკალური ხელოვნება, მუსიკაში რაციონალური იდეების განხორციელება მის დეროდანტიზაციას იწვევს, რაც იმას ნიშნავს, რომ უარყოფილია მუსიკის სუბსტანციური არსი გამოხატოს გრძნობები. მაგალითად, კომპოზიტორი იგორ სტრავინსკი „ჩემი ცხოვრების ქრონიკაში“ (1935 წ.) წერს, რომ მუსიკას არაფრის გამოხატვა არ შეუძლია, არც ურთიერთობის, არც ფსიქოლოგიური მდგომარეობის, ესე იგი სტრავინსკი უარყოფს იმას, რომ მუსიკის აზრი დაინახოს სუბიექტურ აღსარებაში და ცდილობს ობიექტურობა შეიტანოს მუსიკაში, რაც გამოხატულებას პოულობს იმაში, რომ ხელოვნება აუცილებლად უნდა ემორჩილებოდეს გონების მიერ მკაცრ რეგლამენტაციას, ნაწარმოების ენა უნდა გამოირჩეოდეს რაციონალურობით, კომპოზიცია უნდა იგებოდეს წესების მკაცრი დაცვით, რადგან ხელოვნების მთავარი ამოცანაა დაგვარწმუნოს აზრის, ლოგიკის ძალით. შესაბამისად, მას მოეთხოვება სიზუსტე, სიცხადე, რაციონალურობა და უბრალოება.

მუსიკის გაძლიერებული რაციონალიზება იწვევს მელოსის, მუსიკის სუბიექტური საწყისის უგულვებელყოფას, რომელიც ერნესტ ანსერმეს აზრით, მუსიკის მასაზრდოებელი წყარო იყო ყოველთვის, როგორც ადამიანის გულის ფარული ემოციური მოღვაწეობა“, ამ გამონათქვამში „ემოციური მოღვაწეობა“ ძვეს მუსიკის „ეთიკური არსი“, რაც კომპოზიტორ იგორ სტრავინსკთან უარყოფილია. რადგან მისი აზრით, მუსიკის ფენომენი არაფერია, გარდა იმ ფენომენისა, რომელსაც განაპირობებს თვით გონების მუშაობა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე მუსიკალური აზროვნების ეტაპი ჭეშმარიტად ადამიანის გონების მონაპოვარია, რისი შედეგიც არის, ის რომ მე-20 საუკუნის დასაწყისის მუსიკა ინტელექტუალურად უფრო რთული გახდა და გამდიდრდა ჰარმონიის, პოლიფონიის, ორკესტრობის სფეროში, მელოსი კი უბრალოებასა და გულღიაობას, ემოციური გამოხატვის უშუალოებასა და „გულუბრყვილობას“ კარგავს.

შემოქმედების რაციონალური მეთოდი სტრუქტურული აზროვნების პრინციპი ხდება, რაც განაპირობებს თანამედროვე საკომპოზიციო აზროვნების ტექნოლოგიას. მუსიკა სულ უფრო მეტად ხდება სფერო რეალობის ლოგიკური დაუფლებისათვის, ყოფიერების რაციონალური საფუძვლების ასახვისათვის, სამყაროს გონივრული წესრიგის წარმოსახვისათვის. ასეთ აზროვნებას შესწევს უნარი გახდეს საკომპოზიციო ტექნოლოგიის პრინციპი, როგორც ობიექტური ჭეშმარიტების დამკვიდრებით, ასევე ესთეტიკური კატეგორიის გამოცხადებით და რაც უფრო სრულყოფილად გათავისუფლდება შემოქმედებითი პროცესი სუბიექტურისაგან, მით მეტად უახლოვდება ცენტრალურს, უნივერსალურს, სადაც მეცნიერებასა და ხელოვნებას საერთო კანონები განაგებს. აქ დიდი და გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ადამიანის აზროვნების განვითარებას და მეცნიერულ პროგრესს. კერძოდ, მეოცე საუკუნეში მატერიალურ-ტექნიკური პროგრესი, სულ უფრო აფართოებს არეალს და იჭრება ხელოვნების სფეროში, შესაბამისად, სულ უფრო მეტად განმტკიცდა აზრი იმის შესახებ, რომ ხელოვნება პრაქტიკულ-ტექნიკური გარდაქმნაა და რაც უნდა ნატიფი იყოს იგი მაინც არ არსებობს ტექნიკის გარეშე. ხელოვნება, შემოქმედება სულ უფრო მეტად ხდება ტექნიკური პროცესი. ტექნიკის ძირითადი პრინციპი- სრულყოფილებაა, შესაბამისად, ხელოვნების ძირითადი მიზანი გახდა

სრულყოფილის მიღწევა ტექნიკის მეშვეობით. მაგალითად, ფრანკასტელი თავის ნაშრომში „ტექნიკა და ესთეტიკა“ აღნიშნავს, რომ ხელოვნების ყველა სახე ჩაისახა ადამიანის პრაქტიკული საქმიანობის შედეგად და შეიქმნა შრომის პროცესში. ამიტომ მთავარი აქცენტი ადამიანური იდეებიდან გადატანილია მანქანურ იდეებზე;

ტექნიკური საშუალებების განვითარება გავლენას ახდენს მუსიკაზე, რაც იმაში გამოიხატება, რომ მუსიკის შექმნისას სულ უფრო მეტად მიმართავენ ტექნიკური მეთოდების გამოყენებას. შესაბამისად, იქმნება ტექნიკური მუსიკის სახეები ელექტრონული, კონკრეტული, მაგნიტოფონური. მუსიკის შექმნისას ტექნიკური მეთოდების გამოყენებას კომპოზიტორი ავანგარდისტები ხსნიან იმით, რომ „მანქანების, ტექნიკისა და ელექტრობის ახალ საუკუნეს უნდა შეესაბამებოდეს ახალი ინსტრუმენტებიც, რომელთაგანაც გარკვეული საშუალებებით შეიძლება მივიღოთ ტიპური სწორედ მოცემული ეპოქისათვის, და არა ტრადიციული, სრულიად ახალი ტონები და ნებისმიერი შეფერილობის ბგერები“. (კოგოუტევი 1976: 198)

ბუნებრივია, ტექნიკურ სიახლეთა გამოყენება მნიშვნელოვნად ცვლის მუსიკალური ქსოვილის ხასიათს, სტრუქტურას და განაპირობებს მისი ჟღერადობის არაადამიანურს ხასიათს. მუსიკალური სახე ხდება არა ადამიანის შინაგანი სამყაროს გამოხატულება, არამედ გარე სამყაროს „ინტონაცია“, ტექნიკური შემოქმედებისა და აზროვნების პრინციპების გამოხატულება. ასეთ შემთხვევაში, მუსიკა, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა სახეები, თანდათან კარგავს ნიშნურობას, ე.ი. ის აღარ არის ადამიანის შინაგანი და გარე სამყაროს საგნობრივ ფორმაში აღნიშვნის საშუალება, ხდება თვითკმარი ბგერითი სტრუქტურა, განსაკუთრებული რეალობა, სადაც აღარ არის პიროვნება ემოციებით, შესაბამისად თავს იჩენს ადამიანური ფაქტორის განკერძოება, რადგან მუსიკით მოცული, გახმოვანებული ხდება არა ადამიანის ემოციური სფერო, არამედ მოვლენათა ნაკადი, რაც განაპირობა იმ ფაქტმა, რომ ეპოქის შესაბამისად მუსიკაშიც შემოიჭრა რკინის საუკუნე, მანქანური ტექნიკის უსაზღვრო შესაძლებლობებით.

არსებითი ცვლილება განიცადა თანამედროვე ჰარმონიის დარგმაც, რომელშიც აღმოჩენილ იქნა ახალი უმდიდრესი გამომსახველი საშუალებანი. დესტრუქციულ ტენდენციებთან ერთად, რომლებმაც ასახეს ხელოვანთა მსოფლშეგრძნების

ქაოსურობა, ადგილი აქვს ტონალური სისტემის გაფართოების, კილო-ჰარმონიული აზროვნების გამდიდრებისა და დახვეწის კანონზომიერ პროცესებს. რასაკვირველია, ახალმა მხატვრულმა პრაქტიკამ აჩვენა, რომ იმ კრიტერიუმებს, რომლითაც ფასდება კლასიკური ხელოვნება, ვერ მიუყენებენ და არ გამოდგება მეოცე საუკუნის მხატვრული შემოქმედებისათვის. კერძოდ, მეოცე საუკუნის დასაწყისში სციენტისტური და ტექნიცისტური ორიენტაციის გაძლიერებამ ხელოვნება დააშორა გარე სამყაროსთან ურთიერთობის კლასიკურ ფორმებს, რის გამოც თავის დროზე შემუშავებული მხატვრული ხერხები, ხელოვნების განვითარების ბოლო სტადიაზე, თითქმის ავტომატიზმამდეა დაყვანილი. საბოლოოდ, სულიერი საწყისი უარყოფილ იქნა და მთლიანად ყველაფერი მატერიალურ სამყაროს დაემორჩილა, ნ. ბერდიაევის სიტყვებით: „თანამედროვე ხელოვნებაში სული თითქოსდა მცირდება, ხოლო ხორცი დემატერიალიზდება“. (ბერდიაევი 1999:190) რაც გამოწვეულია ტექნიცისტური და ნატურალისტური ორიენტაციით, კერძოდ, ტექნიკა რომელიც ამ დროის ყველა რეალობას შორის ყველაზე უხეში შეუცვლელი რეალობაა ფართო ნაბიჯებით იჭრება ადამიანის ყოველდღიურ ცხოვრებაში და ცვლის გარემოს, გემოვნებას, იმდენად რომ წარმოშვა ფორმალისტური ხელოვნება -დადაიზმი, აბსტრაქციონიზმი, პრიმიტივიზმი, პუნტილიზმი, პოზიტივიზმი და ყველა იზმის სუბსტრატი ღრმა კრიზისია. მუსიკაში კი სულ უფრო იშვიათობა გახდა ის მელოდისტები, რომელთაც უნარი შესწევთ შექმნან ყველასათვის მისაწვდომი, ნათელი და მიმზიდველი ფართო სუნთქვის მელოდიები.

კატეგორიული კრიტიკული განცხადებების საფუძველზე ზოგმა კრიტიკოსმა მიიჩნია, რომ მუსიკა უკვე მოკვდა, რომ ახალი, ავანგარდისტულ კომპოზიტორთა პლეადა წმინდა ფორმალისტები არიან (განსაკუთრებით, ეს განმარტება ეხება საბჭოთა რეჟიმისა და სახალხო დემოკრატიის ქვეყნებში იდეოლოგიური დიქტატის პერიოდს), ვინაიდან მათ შემოქმედებას არ გააჩნია მკვეთრად გამოჩვენებული მელოდიური, ჰარმონიული და პოლიფონიური თვისებები.

სწორედ ამ ცვლილებებმა ეპოქის მუსიკალურ სტილისტიკაში-ჰარმონიის გართულებამ და მელოდიის დაქუცმაცებამ, ზოგჯერ კი სრულმა ატროფიამ-განაპირობეს ტრაგიკული განხეთქილების დასაწყისი უახლეს მუსიკასა და დიდ

აუდიტორიას შორის. ხოლო ტონალური სისტემის რღვევისა და მსხვილი მუსიკალური ფორმების დაშლის ნიშნებმა, რომლებიც უკვე აშკარად გამოძახებულა 900-იანი წლების დასასრულს, პირდაპირი საშიშროება შეუქმნეს ისეთი მონუმენტური ჟანრების შემდგომ განვითარებას, როგორცაა ოპერა, ორატორია, სიმფონია. ეს დესტრუქციული ტენდენციები მოასწავებდა სტილისტურ უკიდურესობას, რომელიც განმტკიცდა მე-20 საუკუნის შუა წლების ავანგარდისტულ მიმართულებებში.

ასეთ შემთხვევაში ჩვენს წინაშეა უაღრესად რთული და ბუნდოვანი ძირითადი იდეა, რომელიც ვითარდება ბგერათა ტოპოლოგიის შორეული ასოციაციებით, სადაც აშკარად იგრძნობა უპიროვნო, დეჰუმანიზირებული ბგერათა ლანდშაფტი. სწორედ ამიტომ მეოცე საუკუნის მოდერნისტული მუსიკის რთული მოვლენების მიუღებლობა ხშირად დაკავშირებულია მისი ლოგიკის, მისი ფორმის გაუგებრობასთან, სათანადო სმენითი გამოცდილების უქონლობასთან, ხან კი მხატვრული აზროვნების ახალ წყობაში აქტიურად წვდომის უუნარობასთან. სწორედ ამაში მდგომარეობს მოდერნისტულ მუსიკასა და მსმენელს შორის ხშირად არსებული „შეუთავსებლობის“ მთავარი მიზეზი. საზოგადოების დიდი ნაწილი ძნელად გადადის ახალი ეპოქის ახალ აზროვნებაზე და ახალი მუსიკისაგან ტრადიციად ქცეულ ემოციურ დატვირთვას მოითხოვს.

ფართო საზოგადოება ვერ ეგუება შეცვლილ პერსპექტივას, კლასიკური ნიმუშებით ნაზიარები ეძებს საზოგადოდ მიღებულ, გასაგებ ადამიანის დრამას, ახალი ხელოვნება კი მოწმობს, რომ მისი ზემოქმედების ხასიათი კულტურასა და ადამიანთა ცხოვრებაზე ბუნდოვანია. მაგალითად, 1953-65 წლებში ახალი ტიპის კომპოზიციები დიდი რაოდენობით შესრულდა დარმშტატსა და ვარშავის ფესტივალებზე. ამ კომპოზიციებმა გამოაგნებელი შთაბეჭდილება დატოვა მსმენელზე და გარკვეულწილად დააბნია კიდევ არა მარტო საშუალო მსმენელი, არამედ სპეციალისტებიც. მუსიკალურმა კრიტიკამ აიძულა კომპოზიტორები განემარტათ თავად, მსმენელისათვის უჩვეულო და გაუგებარი კომპოზიციები. ამასთან დაკავშირებით პ. ბულეზმა და კ. შტოკჰაუზენმა გამოაქვეყნეს არაერთი წერილი და განმარტება.

ამდენად, შემთხვევითი არ არის, რომ მეოცე საუკუნის კომპოზიტორების ნაწარმოებები არც თუ იშვიათად დაუმთავრებელი დარჩა, დიდებული დასაწყისის შემდეგ დაკარგულივით, მაღალი საზრისისა და მხატვრული აზროვნების გამოვლენის გარეშე თავგზააბნეულივით გამოიყურება. პრობლემა მდგომარეობს იმაში, რომ ნაწარმოები საინტერესო უნდა იყოს, მსმენელისათვის და განსაკუთრებით მისთვის, ვინც სულიერად ჩამოყალიბდა ან იმყოფება სულიერი ცხოვრების ძიების პროცესში. მამიებელთა რიცხვს ისიც განეკუთვნება, ვინც უგებს კომპოზიტორს და იდენტურად იგივე სულიერი იდეებით არის გატაცებული.

გასეტი, რომელიც მოდერნიზმის თეორეტიკოსად გვევლინება ამოსავალ წერტილად „ახალი ხელოვნების“ წარუმატებლობის ფაქტს ირჩევს. ორტეგას აზრით, რომანტიზმისგან განსხვავებით, რომელიც დემოკრატიის პირმშოა და განსაკუთრებით საყვარელი იყო მასებისთვის ახალი ხელოვნება უპირისპირდება მასებს იგი თავისი ბუნებით განწირულია წარუმატებლობისთვის; რადგან „ახალი ხელოვნება“ არ არის განკუთვნილი ყველასათვის. იგი თავიდანვე მიმართავს რჩეულ უმცირესობას, საქმე იმაშია, რომ უმრავლესობას არ მოსწონს ახალი ხელოვნება, მასებს ის არ ესმის. ამრიგად, სოციოლოგიური თვალსაზრისით იგი ხასიათდება იმით, რომ ყოფს ადამიანებს იმად, ვისაც ის ესმის და იმად, ვისაც ის არ ესმის.

გასეტის აზრით, თუ ახალი ხელოვნება ყველასათვის გასაგები არ არის, ეს იმიტომ, რომ მისი საშუალებანი ზოგადად ადამიანურნი არ არიან. უფრო მეტიც იგი ანტიხალხურია. ეს არის წმინდა ხელოვნების შედეგი, ისევე როგორც „წმინდა პოეზია“ ისწრაფვის იმისაკენ, რომ „შექმნას პოეზია, რომელიც არაფერს შეიცავს, გარდა წმინდა პოეზიისა, პოეზია, რომელსაც ყოველგვარი ადამიანური შინაარსისაგან თავისუფლად ძალუმს არსებობა; ასევე ისწრაფვის აბსოლუტური მუსიკა, თავისუფალი ადამიანური მთლიანობიდან და მისი სინამდვილიდან იზოლირებულ მკვეთრ ობიექტურობაში დაიმკვიდროს ადგილი. მუსიკისგან ადამიანური ელემენტის გარიყვის მიდრეკილებამ თავი იჩინა ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც რომანტიკოსებმა (ტიკი) ინსტრუმენტული მუსიკა მარტოოდენ „წმინდა“ მუსიკად მიიჩნიეს და ვოკალური მუსიკის, როგორც „განპირობებულის“, დეგრადირება მოახდინეს“. (ზედლმარი 2009: 80).

აბსოლუტურობისადმი ლტოლვა აღნიშნავს ადამიანის მთლიანობისაგან „განთავისუფლებული“ ხელოვნების მოთხოვნილებას. მოდერნისტული მუსიკალური შემოქმედება აღარ აკმაყოფილებს ჰუმანისტური ხელოვნების მოთხოვნებს-ადამიანი ესთეტიკური გზით „დიდ განსულიერებამდე“ მიიყვანოს. როგორც გასეტი აღნიშნავს ადამიანური პათეტიკისაგან გათავისუფლებული ხელოვნება ყოველგვარი ტრანსცენდენტურისაგან განიძარცვა და დარჩა მხოლოდ ხელოვნებად ყოველგვარი სხვა პრეტენზიის გარეშე. (გასეტი 1992: 100)

ამრიგად, მეოცე საუკუნის მუსიკამ უარყო რომანტიკულ გრძნობათა სითბო ტექნიკური, „გამოანგარიშებული“ დახვეწილობის გამო. ამ პრინციპით შესაძლებელია მუსიკის მხოლოდ „კეთება“ და არა შექმნა. იგი არაბუნებრივი, უგრძნობი და ცივია. მუსიკის ეს სიცივე არის კეთილშობილური ჰუმანისტური იდეების უარყოფა, რაც საყოველთაო კულტურული კრიზისული ვითარების პარადიგმაა. მუსიკა, რომელშიც გადამწყვეტი როლი ენიჭება დისონანსს, ხელოვნების რომანტიკული და ჰარმონიული სფერო აღარ არის, თანდათან შორდება რომანტიკულს, ჰუმანურს და ანტიჰუმანური ხდება, რაც მხოლოდ ნგრევის, აღსასრულის შეგრძნებას გვიტოვებს. მაშინ როცა რომანტიკული მუსიკა თავის თავში ჰარმონიულისა და მთლიანობისაკენ სწრაფვას აერთიანებს, მოდერნისტული მუსიკალური შემოქმედებითი გზა სკეფსისითა და ნიჰილიზმით იჟღინთება და ასახავს მეოცე საუკუნის ხელოვანის სულისა და მისი სამყაროს დისჰარმონიულობას. მუსიკა იყენებს თავისუფალი ატონალობის პრინციპს, რომელსაც თან მოაქვს სამყაროს დაფლეთილობის, დეფორმირების, საბოლოო განადგურებისა და არსებულის ნგრევის შეგრძნება. ამიტომ შემთხვევითი არ არის რომ ცნობილი გერმანელი ფილოსოფოსი, ფრანკფურტის სკოლის წარმომადგენელი თეოდორ ადორნო (1903-1969), რომელსაც მრავალი ნაშრომი აქვს მუსიკის ფილოსოფიის საკითხებზე, სვამს საკითხს მუსიკაში „დამკვიდრებისა“ და „უარყოფის“ ახლებური დიალექტიკის შესახებ.

4.3. მუსიკა და ადორნოს „ნეგატიური დიალექტიკა“

ადორნო შრომებში „ჰეგელის კვლევა“ (1963 წ.) და „უარყოფითი დიალექტიკა“, (1966 წ.) იცავს დიალექტიკის პირველად ფუნქციას, როგორც რეალურის გაგების საშუალებას. თუმცა დიალექტიკა, რომლისკენაც ადორნოს სურს მობრუნება არ არის „სისტემური“ ჰეგელის დიალექტიკა, ანუ „სინთეზისა“ და „შერიგების“ დიალექტიკა, ეს ნეგატიური დიალექტიკაა.

როგორც ცნობილია, ადორნო თავისი ფილოსოფიის ცენტრში სწორედ ნეგატიურობას აყენებს, ამუშავებს თავის „ნეგატიურ დიალექტიკას“. ეს დიალექტიკა ორტაქტიანია გამოიხატება ფორმულით „დამკვიდრება+უარყოფა“ მხატვრულ ნაწარმოებში ეს ორი ლოგიკური დონე წარმოდგენილია, როგორც ორი ერთდროულად არსებული და ამავე დროს შეურწყმელი მომენტი. ასეთ ნაწარმოებში იდეალი, რომელიც ნაწარმოების საზრისს წარმოადგენს, როგორც სუბიექტური მზაობა უკეთესისთვის, გადაჭრით უარყოფა, როგორც უტოპია. ე. ი. ადორნოსთან დიალექტიკა დაყვანილია უარყოფაზე და ამის საზრისი ის არის, რომ უარყოფის მომენტი იმ ძალადაა წარმოჩენილი, რომელიც მოძრაობას ნეგაციებად აქცევს და ყოველ დადებითად წარმოჩენილი აღმოჩნდება უარყოფითობის შემცველი.

უარყოფა, როგორც ტრადიციულად გაგებული დიალექტიკის მომენტი, ადორნოსთან უნივერსალური მნიშვნელობითაა გააზრებული. ფილოსოფიური აზროვნება, ხელოვნება, კულტურა, სოციალურის ყოველგვარი პოზიტიურობა, შეფასებულია „მოჩვენებით დადებითად“, რომლის ნეგაცია აუცილებელი ხდება. ადორნოს მიხედვით, ფილოსოფიამ, თუკი მას მართლაც დროის ფეხდაფეხ სურს სიარული, საკუთარ წარსულთან კავშირი უნდა გაწყვიტოს იმისათვის რომ გამოაშკაროს სამყაროს დისჰარმონიული და შეუთანხმებელი წინააღმდეგობები. ფილოსოფოსები კი ადორნოს მიხედვით, უმეტესწილად რეალობის გაკრიტიკების ნაცვლად იძულებულნი არიან, ირაციონალური გაარაციონალურონ, განსხვავებულის უნიფიკაცია და არაჰარმონიულის ჰარმონიზაცია მოახდინონ, მათი ეს ქმედება აშკარა მისტიფიკაციაა. ადორნო ხაზს უსვამს არაიდენტურს, წინააღმდეგობრივს, არაჰარმონიულსა და ირაციონალურს და უარს ამბობს „დამშვიდებულ ტოტალურობაზე“.

საინტერესოა აღორნოს დიალექტიკის მკვლევარის, გერმანელი ფილოსოფოსის, ალბრეხტ ველმერის შეფასება აღორნოს უაყოფითი დიალექტიკის გნოსეოლოგიური და მეთოდოლოგიური ასპექტების თვალსაზრისით. ველმერის აზრით, უარყოფით დიალექტიკას ამ გაგებით ყოველ პოზიტიურში „ყალბი ჭეშმარიტების“ აღმოჩენის როლი ეკისრება“. ასე იძენს ნეგატიური დიალექტიკა წამყვან, უნივერსალურ და მეთოდოლოგიურ მნიშვნელობას, წიგნში „ნეგატიური დიალექტიკა“ „სიტყვას „ნეგატიური“ აქვს ლოგიკური, ეთიკური, უტილიტარული, პოლიტიკური, სოციო-ეკონომიური მნიშვნელობა (აღორნო 2004:10) ნეგატიური დიალექტიკის გაგებით, სინამდვილის მოვლინება განიხილება არა მყარ მოცემულობებად, დასრულებულ სისტემებად, მთლიანობებად, არამედ ნეგაციის დესტრუქციულის შემცველებად. ველმერის დახასიათებით აღორნოს „უარყოფითი დიალექტიკა“ ფილოსოფიურ აზროვნებაში შემოიჭრა ყოველივე ძველის, კლასიკურის, სისტემურის, სრული პოზიტიურობის უარყოფად.

განსაკუთრებული ყურადღება არის გამახვილებული ხელოვნებაში აბსურდის შეჭრის მომენტზე, კერძოდ, კლასიკურ მუსიკაში ნეგაციის განწყობილების დანერგვაზე. მისი აზრით, როცა მუსიკა პირველად დაეჭვდა არსებულის პოზიტიურობაში, იგი ახალი მუსიკა გახდა. „ახალი მუსიკის“ ცნებასთან შეუთავსებელია პოზიტიური ტონი - არსებულის დამკვიდრება თავის მოცემულობაში, ამიტომ აღორნო ახალს უწოდებს უარყოფელ მუსიკას, სვამს საკითხს მუსიკაში „დამკვიდრებისა“ და „უარყოფის“ ახლებური დიალექტიკის შესახებ. მაგალითად, ავანგარდულ მუსიკაში განხორციელებული ძვრები მკვეთრი გარდატეხა ტონალური აზროვნებიდან ატონალიზმსა და სტრუქტურების აბსტრაქტული თამაშისაკენ ააშკარავენ სამყაროს დისჰარმონიასა და შეუთანხმებელ წინააღმდეგობებს. აღორნოსათვის დამკვიდრება ძველი მუსიკის პრეროგატივაა, როცა მუსიკა ჰარმონიის, რწმენის, მარადიული ღირებულებების წარუვალობის იდეით საზრდოობს და ამდენად, ადამიანის უტოპიური ილუზიებით დამშვიდების ფუნქციას იღებს თავის თავზე.

ატონალური მუსიკის ძირითადი განმასხვავებელი თვისება არის დისონანსის თავისუფალი გამოყენება, მისი კონსონანსთან გათანაბრება და ტონალური ცენტრის

უარყოფა. მაგალითად, შონბერგის მუსიკა გამოირჩევა დისონანსური ჟღერადობით, რომლისთვისაც დამახასიათებელია მელოდიური ხაზის ტეხილი და მკვეთრი მოძრაობები, არითმულობა, რიტმული ცვალებადობა. ამით შონბერგი არღვევს კლასიკურ ტონალურ-ჰარმონიულ სისტემას და, ნაცვლად ამისა, მუსიკის სამყაროს სთავაზობს საწინააღმდეგო მოვლენას, სადაც ნიველირებულია ტონალური, ჰარმონიული საყრდენები და ფუნქციები. შონბერგის ატონალური მინიატურები თხზ. 11, 16, 19, მისი საშინელი ზმანებებით აღსავსე „ყვირილის დრამა“, „მოლოდინი“ და, განსაკუთრებით, ვოკალური ციკლი „ლამის პიერო“ (1912 წ.) იწყებენ მუსიკალური ექსპრესიონიზმის ეპოქას. „შონბერგი შეგნებულად მისწრაფოდა უარყო ყოველგვარი „ძველი სილამაზე“, იქნებოდა ეს ამაღლებული პათოსი თუ იმპრესიონისტული ტკბობა კოლორიტით. რომანტიკული სილამაზის იდეალი მისთვის აღარ არსებობს“. (მეოცე ... 1990: 98) ამრიგად, შონბერგმა და მისმა მოწაფეებმა უარყვეს მანამდე არსებული მუსიკალური კანონები, მათი ატონალური მუსიკის ძირითადი პრინციპი სწორედ ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების უარყოფაში გამოიხატა.

ექსპრესიონისტული მიმართულების კომპოზიტორები უარყოფდნენ რა მე-19 საუკუნის ესთეტიკურ ნორმატივებს, ოფიციალურად აცხადებენ, რომ არ ეთანხმებიან მუსიკალური ხელოვნების ჩვეულებრივ სახეობრივ-ასოციაციურ გაგებას, შეგნებულად უარყოფენ მის იდეოლოგიურ და მორალურ-მქადაგებლურ ფუნქციას. არსებითად ეს იყო პირველი გამოვლინება მუსიკის ფაქტიური „დეიდოლოგიზაციისა“, რომელიც ტიპური გახდა თანამედროვე ავანგარდიზმისათვის.

მუსიკის ეთიკურ-აღმზრდელობითი ფუნქციის შესუსტება, მუზიციერების მასობრივი ფორმებისაგან დაშორება, სოციალურ-პოლიტიკური ინდიფერენტულობა, ანტირომანტიკული აჯანყება ესთეტიკური და ეთიკური ნორმების წინააღმდეგ თვითმიზნური ფორმათშემოქმედება გადაიზარდა მომდევნო დროის ავანგარდისტულ უკიდურესობაში, აუტანელ უსულგულო ბგერით აბსტრაქციასა და ფორმის დესტრუქციაში.

ადორნოს მიხედვით, ეს არის ის ახალი მუსიკა, რომელთანაც შეუთავსებელია პოზიტიური ტონი-არსებულის დამკვიდრება თავის მოცემულობაში, ახალი მუსიკა ადორნოს მიხედვით შოკს, შიშს იწვევს. მაგალითად, ადორნო ვებერნის ოპ.5 საკვარტეტო პიესის დისონირებულ ჟღერადობაში „რაც თავზარდამცემს უჩვეულოდ საშინელს გრძნობს“. 50-იან წლებში თავად ახალი მუსიკის ადეპტებიც ვებერნის შემოქმედებას აღიქვამდნენ „შიშისა და ძრწოლის“ გამოხატულებად (ადორნო), ხოლო 60-იანი წლების მუსიკისმცოდნეობა ყოველგვარ „ბუნებრივ გამომსახველობას, მუსიკალურობის ნიშნებს“ მოკლებულად აცხადებს. ადორნო თანამედროვე მუსიკას ასე ახასიათებს: „მასში თითქმის არ დარჩა ადგილი სუბიექტისა და მისი ტანჯვისათვის“, ხოლო ის კომპოზიციები „რომლებიც მიატოვა სუბიექტმა, სირცხვილისაგან იწვია“. (ანჩელი 1979:131) ადორნოს აზრით: „შოკი, რომელსაც ეს მუსიკა ახდენს, არ არის სუბიექტური შთაბეჭდილება, ხოლო მუსიკაში გამოხატული შიში, არ არის კომპოზიტორული სუბიექტის მიერ სამყაროს სუბიექტური განცდა, კომპოზიტორი ამ ობიექტური აზრობრივი მოცემულობის გამტარია ანუ მედიუმია, რომელიც ჩადებულია თავად ხელოვნების რაციონალურად გაშუალებულ, ისტორიულად განსაზღვრულ და ტექნოლოგიურად გამოხატულ მასალაში“. (წურწუმია 2005: 20-21)

„ახალი მუსიკის“ ფილოსოფიური ინტერპრეტაციითა და „ნეგატიური დიალექტიკის“ განვითარებით ადორნო ღრმად ჩაწვდა თავისი დროის უარყოფით თავისებურებებს „ახალ მუსიკაში“ ადორნოს აზრით, უარყოფითმა თავისებურებებმა ძირს დასცა და რეგრესის გზით წარმართა „მუსიკალური შემოქმედება“ და მუსიკის მოსმენის კულტურა დაიყვანა დიალექტიკის აბსოლუტიზაციის და ყველგან აზროვნებაში და სოციალურ ყოფაშიც უარყოფის, ნეგაციის წარმმართველი როლი დაეფიქსირებინა.

„ადორნოს „ნეგატიური დიალექტიკის“ ამოსავალს მუსიკის სოციალური ბუნების აღიარება და მანკიერი საზოგადოებრივი არსებობის ფორმების მუსიკალური ანალოგია წარმოადგენდა. ადორნოს ნეგატიური დიალექტიკა არის „უარყოფის აბსოლუტის“ ძიება, რომელიც არსებულის პოზიტიურ აღქმას უნდა დაპირისპირებოდა და ნეგატიურად აესახა საზოგადოებრივი ანტაგონიზმი“.

(წურწუშია 2005:21) ცხადია, ადორნოს მხედველობაში, უპირველეს ყოვლისა, ის კაპიტალისტური სინამდვილე აქვს, რომელშიც იგი ცხოვრობდა. იგი აკრიტიკებს მკაცრად განვითარებულ კაპიტალიზმის საზოგადოებას, მის მომხმარებლურ დამოკიდებულებას ყველაფრისა და, მათ შორის, მუსიკისადმი და ამდენად, აკრიტიკებს სისტემას. „ყალბი იდეოლოგიის კრიტიკა იგივეა, რაც მუსიკალური „პოზიტიურობის კრიტიკა“. (წურწუშია 2005:22)

ამრიგად, ადორნოსათვის დიალექტიკა, ნეგატიური დიალექტიკის სახით არის კრიტიკა ყოველგვარი სისტემის, გონების, განათლების, ძველი ტრადიციულ ფორმათა ბატონობის შესახებ. ადორნო უარყოფით დიალექტიკას ამოცანად უსახავს იმას, რომ აზროვნებამ თვითკრიტიკის, ცნებითი აზროვნების დახმარებით, საკუთარი ნაკლი და შეზღუდულობა უნდა გამოავლინოს. ამით უნდა გაარღვიოს ცნებითი სისტემების საზღვრები და მოძველებული აზროვნება, თვითუარყოფის გზით გავიდეს თავის გარეთ.

ადორნოს „სისტემურობა და განსაზღვრულობა ფილოსოფიაში აზრის შემოქმედებითი ძალის პარალიზებად“ მიაჩნია და სისტემის წინააღმდეგ ბრძოლით ფაქტობრივად რაციონალიზმს უცხადებს ბრძოლას“. (თევზაძე 2002:608) მისი ნეგატიური დიალექტიკა მიმართულია რაციონალიზმის, როგორც „იდენტიფიცირების აზროვნების“ წინააღმდეგ, საერთოდ ევროპული ფილოსოფიის ძველი, დიდი ტრადიციების წინააღმდეგ. თუ რაციონალიზმი მისდევდა ფილოსოფიურ პოსტულატს: ცნებიდან ცნებაზე გადასვლათა და ცნებების მეშვეობით ყოველივე გადაელახა და ყოველივე წვდომილი ყოფილიყო. ადორნოსთვის მისაღებია ნიცშესეული „ღმერთი მოკვდას“ ანალოგი „ირაციონალური მოკვდა;“ მაგრამ იგი უფრო ღრმად შეიჭრა სოციალურ პროცესებში. მისი აზრით, არ არის საკმარისი რაციონალიტეტი, აუცილებელია რეალური ინდივიდუალური პროცესების კვლევა მათ ნეგატიურობაში, იქ სადაც მოქმედების ასპარეზი დათმობილი აქვს ნეგაციას და ამდენად, რასაკვირველია, უარყოფით დიალექტიკასაც.

ადორნოსთან სიახლეს წარმოადგენს საკითხისადმი მეთოდოლოგიური მიდგომა. მისი ნეგატიური დიალექტიკა რაიმე კანონზომიერებას, ან სინამდვილისა

და აზროვნების კანონების ერთობლიობას კი არ წარმოადგენს, არამედ ეს არის კრიტიკული განწყობილება, რომელიც მისი აზრით, უნდა განხორციელებულიყო ადამიანური ყოფიერების აქტებში, რომელიც წმინდა ლოგიკურის, რაციონალიზებული ცნობიერების ფარგლებს მუდმივად გაარღვევდა, რადგან უარყოფითი დიალექტიკა უნდა მომსახურებოდა ადამიანთა განწყობის ამოქმედებას, რომელიც მუდამ ახალს ითხოვს.

დიალექტიკური მეთოდის შემეცნებით, ასახვის მეთოდოლოგიურ მნიშვნელობაზე მიუთითებდა ფიზიკოსი პ. კაპიცა, რომელიც დიალექტიკას ბუნებთმეცნიერებისათვის თეორიული განზოგადების მეთოდად მიიჩნევდა და მოითხოვდა ექსპერიმენტული ფაქტების განსაკუთრებულ ღრმა ცოდნას. ამის გარეშე დიალექტიკა თითქოს სტრადივარიუსის ვიოლონოა, ყველაზე სრულყოფილი ვიოლინოთა შორის, რომელზე დასაკრავადაც საჭიროა მუსიკოსობა და მუსიკის კარგი ცოდნა, წინააღმდეგ შემთხვევაში ისეთსავე შეცდომებს დაუშვებს, როგორსაც ჩვეულებრივი ვიოლინო.

ამგვარად, ნეგატიური დიალექტიკა არ აუქმებს წინააღმდეგობებს. ეს მისი არსებითი ნიშანია, რომელიც ვლინდება ან აზროვნების, ან ცნობიერების თავის თავთან წინააღმდეგობის სახით მისი შინაგანი გაორების გზით, ან რეალურში, საზოგადოებრივი ურთიერთობების, რაციონალურის და ირაციონალურის დაპირისპირებათა სახით და მისი მოხსნა ნიშნავს ერთი ფორმიდან მეორეზე, ახალ ფორმაში გადასვლას, ერთი მოდელიდან მეორე მოდელში წარმოადგენას ე.ი. საბოლოოდ უარყოფა მამოძრავებელი ძალა, ძველის დამანგრეველი, მაგრამ ამავე დროს ახალ ფორმათა განმსაზღვრელია. რადგან როცა მსჯელობა ეხება ნეგატიური დიალექტიკის მეთოდოლოგიურ მნიშვნელობას, აუცილებელია დიალექტიკის მოქმედების შემოსაზღვრა იმ ფარგლებით, სადაც აქტივობა, ქმედითობა, მოძრაობაა და სადაც თავს იჩენს ძველის დაგმობით და ახლის დადგენით წინსვლითი დინამიური ინტენციები. ნეგატიური დიალექტიკის სფერო შემეცნებისა და სოციალურ ქმედებათა, აქტივობათა ასპარეზია. აქ მთელი ძალით ჩანს უარყოფითობის მასტიმულირებელი ძალა.

ნეგატიური დიალექტიკა არის არა მხოლოდ დადებითი დიალექტიკის მომენტი, არამედ ძირითადად წამყვანია, სადაც აღარ დგება დაპირისპირებულთა აუცილებელი ერთიანობის საკითხი და არც უარყოფის უარყოფის კანონის ფორმალური სქემა რჩება ძალაში. ამ მხრივ ადორნოს მიხედვით, მოდერნისტულ მუსიკას მნიშვნელოვანი სოციალური და კულტურული ფუნქცია აკისრია, ხელოვნება, რომელიც აღარ ისახავს მიზნად ქაოსის მოწესრიგებულ გადმოცემას, არამედ ცდილობს გადმოცეს თავად ეს ქაოსი, ახერხებს გამოხატოს ის რასაც იდეოლოგია მალავს. ყოველივე ამის გამო ხელოვნება მკვიდრდება, როგორც ადამიანის საზომით შექმნილი სამყაროს სურვილი და უტოპიური წინასწარი განჭვრეტა, როგორც „სამყაროს არაჰარმონიული ნეგატიურობის მხილება“. ჰარმონიის, სრულყოფილებისა და დასრულებულობის კლასიკური ხელოვნების კანონების დამსხვრევის შემდეგ მუსიკა მკვიდრდება, როგორც სამყაროს დისჰარმონიისა და ფრაგმენტულობის დოკუმენტი და მხილება, ამას ცხადად ადასტურებს მოდერნისტული მუსიკა, რომელშიც გადამწყვეტი როლი ენიჭება დისონანსს, რომელიც კეთილხმოვნებას სპობს. მუსიკა, სადაც უპირატესობა ენიჭება დისონანსს აღიქმება, როგორც შეუკავებელი ქაოსის გამოხატულება, ბგერების უწყესრიგო მოზღვავება. მუსიკის ეს უკიდურესობანი ემსახურებიან განსაკუთრებულ ესთეტიკას, რომელიც მიმართულია წინანდელი მუსიკის სილამაზეთა ყველა საფუძვლის გადაჭრით უარყოფისაკენ. ხდება „მოძველებული“ ეროვნულ-ქანრული წყაროების უარყოფა; მელოსის შეგნებული დეფორმაცია, მისი დაყვანა ნერვულ გამახვილებულ ნახტომებამდე ან ატომისებურად დანაწევრებულ სტრუქტურებამდე; ტონალური კავშირების უარყოფა, ხოლო ტრადიციული ჰარმონია, შეიცვალა გართულებულად მკვეთრი და მრავალხმოვანი დისონანტური კომპლექსებით. ასევე ხდება დეფორმაცია საკრავთა ტემბრების, დეფორმაციას განიცდის ვოკალური ხელოვნებაც, ყველგან ემოციების ნეგატიურობა განაპირობებს მუსიკალურ გამომსახველობითი ხერხების ნეგატიურ, შეგნებულ დესტრუქციულ გაგებას.

ამრიგად, შვების მომნიჭებელი რომანტიკული ტრადიციული მუსიკისაგან განსხვავებით მოდერნისტული მუსიკალური ხელოვნება უარყოფს რომანტიკულ გრძნობათა სითბოს არსებობას, რასაც ჯერ მხატვრული ფორმის გამოფიტვა და

კვდომა, ხოლო საბოლოოდ მუსიკის, როგორც მელოსის, ლოგოსისა და რიტმის ერთიანი, -როგორც იდეურ-მხატვრული ფენომენის,-რღვევა და დასასრული მოსდევს. მუსიკის სუბსტანციური არსი მელოსი და რიტმი, რომელიც ღრმად იჭრებოდა ადამიანის სულში და იწვევდა გრძნობათა კათარზისს, ხელოვნების ეს ძველადველი მისია გამოიწვიოს ადამიანთა სულში კათარზისი უარყოფილია. მუსიკა აღარ აერთიანებს სიკეთეს, მშვენიერებას და ჭეშმარიტებას იმ ჰარმონიაში, როგორც ეს იყო წარმოდგენილი ანტიკურობაში, მოდერნისტი ხელოვანი ცდილობს ხელოვნება ყოველგვარი ეთიკური და რელიგიური შეხედულებების გაუთვალისწინებლად აკეთოს. რაც ნიშნავს იმას, რომ ხელოვნების ქმნილებებში სულ უფრო ნაკლები ადგილი ეთმობა სულიერ ღირებულებებს. მოდერნიზმი ხასიათდება პირველ რიგში ინტერესის დაკარგვით პიროვნებაზე და საერთოდ ადამიანებზე. რაც განაპირობებს ხელოვნების დეჰუმანიზაციას. თანამედროვე თეორიების უპირობო მოთხოვნაა ხელოვანი სავსებით განიძარცვოს ადამიანურისგან, მოდერნისტული და შემდეგ ავანგარდული დეჰუმანიზაციისა და დეესთეტიზაციისკენ მიმართული მუსიკა გადაულახავი კრიზისის მარწყუხეში ექცევა, დეჰუმანიზებული ხელოვნება, რომელშიც სულიერი საწყისი აღარ არის შესაბამისად, არ არის მასში შემოქმედებითობა და სიცოცხლე, ამიტომ ეს ხელოვნების როგორც სულიერი შემოქმედების სიკვდილია, სადაც უსულო მექანიზაციას აქვს ადგილი, მოდერნიზმის ბევრი ნაწარმოები განპირობებულია სამეცნიერო ტექნიკური საუკუნის ფეტიშთან, რომელიც ფორმალიზმს მრავალი კუთხით უღებს კარს. ეს არის კონსტრუქცია, რომლის კეთება შეიძლება და არა შექმნა, ხელოვნება დარჩა საგნის გარეშე, ფორმა შინაარსის გარეშე, რომელიც უწინარეს ყოვლისა, თავს იჩენს მხატვრული მასალის გამოლევაში, თემებისა და მოტივების, სიუჟეტებისა და სახეების გაცვეთა -ნაკლებობაში. ავანგარდი კიდევ უფრო შორს მიდის, მუსიკაში ხდება გადასვლა ატონალურობიდან ხმაურზე და ბოლოს-აბსოლუტურ სიჩუმეზე.

მაგრამ დგება დრო, როცა ავანგარდი უფრო შორს ვეღარ წავა, მეოცე საუკუნის 70-იანი წლებიდან დგება პოსტმოდერნის ეპოქა. პოსტმოდერნში საბოლოოდ ფორმირებულია, ადამიანთა ტექნიციზირებისაკენ სწრაფვა, სულიერი კულტურის აბსოლუტური დეგრადირება, ღირებულებათა ევოლუციური ტრანსფორმაცია და ა.

შ. ანუ ყველა ის მიდრეკილება, რომელიც კაცობრიობას ჩანასახშივე ახასიათებს პოსტმოდერნში კულმინაციას აღწევს, რაც საერთო კულტურულ-ისტორიული, მსოფლმხედველობრივი ცვლილებების სავსებით ლოგიკური შედეგია.

4.4. მუსიკალური ხელოვნების პოსტმოდერნული საზრისი

როგორც ცნობილია, პოსტმოდერნს საფუძველი ჩაუყარა ცნებათა და ღირებულებათა, სტილის, ჭეშმარიტების, რეალობის, საზრისის და ა. შ. დეკონსტრუქციამ, რაც მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში ადამიანის თვითრეფლექსიის მძლავრ ნაკადად გვევლინება და 70-80-იანი წლების პოსტრუქტურალისტური აზრის ორბიტაში, სახელდობრ, პოსტმოდერნიზმის კონტექსტში ახალ საზრისს იძენს.

პოსტმოდერნულ ეპოქაში პოსტმოდერნიზაციის გარდაუვალმა პროცესმა ადამიანის შემოქმედებითი საქმიანობა საკუთარი ესთეტიკურ-ინტელექტუალური მიმართულების პარალელურად წარმართა, რომელიც გაურბის ყოველგვარ მონიჭმს, უნიფიკაციას, ტოტალურობის ყველა ფორმას, შედეგად წარმოიქმნა ეგრეთწოდებული „ახალი ხელოვნება“, რომელსაც არ გააჩნია აბსოლუტი, ზუსტი განსაზღვრებები ან საფუძვლები, მიმართულია ღია, თამაშებრივ (ღია, როგორც დროში, ისე სივრცულ სტრუქტურებში) დაუკავშირებელ და ინდეტერმინირებულ ფორმებზე, ირონიისა და ფრაგმენტების დისკურსზე, ახასიათებს ფრაგმენტულობა, პლურალიზმი, არეული, დაულაგებელი არქიტექტონიკა, ჟანრების შერევა. იშლება ძველი, ტრადიციული სტილი და ყალიბდება ახალი; ანდა პირიქით, ერთმანეთთან სინთეზით ისინი სრულ ტრანსფორმაციას განიცდიან, საბოლოოდ, ჟანრების ცვალებადობა, შეთავსება, შერწყმაც კი ერთგვარ ქაოტურ ფონს ქმნის. კოლაჟს ამგვარი ფორმით მოდერნიზმიც იყენებს, მაგრამ განსხვავება ის არის, რომ ამ უკანასკნელში იგი გამოყენებულია რეალობის სირთულის აღსაქმელად, პოსტმოდერნიზმში კი კონტრასტისა და დისტანციის ეფექტის მისაღწევად,

ყოველივე ეს მუსიკალურ ხელოვნებაში აისახა მრავალფეროვანი, თავისი არსით ამბივალენტური გამომსახველობითი საშუალებებისა და ხერხების შექმნით.

უპირველეს ყოვლისა, პოსტმოდერნის მუსიკალური ესთეტიკა ენათა და ხედვათა პლურალიზმს გულისხმობს და „ტექსტის“ ინტერპრეტაციათა უსასრულობას აღიარებს. თავისუფალი ინტერპრეტაციის პირობებში პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები ხდება მხატვრული არჩევანისადმი სრულიად თავისუფალი, ნონსელექციონისტური, ლიბერალური სივრცეა, სადაც არ არსებობს სწორი და მცდარი, სასურველი და არასასურველი პოზიციები.

პოსტმოდერნისტი ავტორი სრულიად თავისუფალია ყოველგვარი ნორმისა და ნიშნებისაგან, მას შეუძლია დაეყრდნოს მხოლოდ საკუთარ სურვილებსა და ქმედებებს. ამ მხრივ პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი უპირველესი ნიშანია თამაშის პრინციპი, რომელიც განუსაზღვრელ თავისუფლებას ანიჭებს ავტორს. თამაშის გასაბმელად ავტორისათვის მეტად მოსახერხებელია ინტერტექსტუალიზმისა და ინტერპრეტაციის პრინციპების გამოყენება.

დავიწყოთ ინტერტექსტუალობით, როგორც ვიცით, ინტერტექსტუალობა ნიშნავს ერთი ტექსტის ჩართვას მეორეში, ფართო გაგებით კი, ტექსტის საზღვრების მოშლას, რის შედეგადაც ტექსტი კარგავს დასრულებულ, დახურულ ხასიათს და ხდება არაერთგვაროვანი, შეიძლება ითქვას, რომ ინტერტექსტუალობა არის გაუთავებელი ტექსტთაშორისი დიალოგის სტრატეგია, რომელიც პრინციპულად გამორიცხავს რაიმე ფინალური შეთანხმების პერსპექტივას. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ინტერტექსტი უფრო მეტია, ვიდრე უბრალო ტექსტების ჯამი, ეს არის კულტურულ-ისტორიული კოდი, როგორც ვერბალური, ისე არავერბალური ტექსტების აღქმისა და გადაცემის ხერხი. ინტერტექსტუალობასთან დაკავშირებით რ. ბარტი აღნიშნავს, რომ ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ინტერტექსტს; ურთიერთგანსხვავებულ დონეზე მასში მონაწილეობენ სხვა, მეტ-ნაკლებად საცნაური ტექსტები, რომლებიც წინამორბედი და გარემომცველი კულტურის კუთვნილებაა. თითოეული ტექსტი წარმოადგენს ძველი ციტატებისაგან ნაქსოვ ახალ ქსოვილს, კულტურული კოდების, ფორმულებისა და რიტმული სტრუქტურების ნაწყვეტებს, სოციალური იდიომების ფრაგმენტებს და ა. შ. - ყოველივე ეს შესრუტულია ტექსტის მიერ და ახელილია

მასში, ვინაიდან ტექსტამდე და მის გარშემო ყოველთვის არსებობს ენა. ინტერტექსტუალობა ნებისმიერი ენის აუცილებელი წინასწარი პირობაა.

მაგალითად, ცნობილი კომპოზიტორის „ყანჩელის შემოქმედების კონცეპტუალური ხასიათი ლექსიკურ და კორპუსულ ინტერტექსტუალობას ემყარება, რომელიც მთელ რიგ შემთხვევებში არა მარტო კონკრეტული საკომპოზიციო ხერხების, არამედ ტრადიციასთან უხილავი კავშირების დონეზეც იჩენს თავს. მისი ლექსიკური ინტერტექსტუალობა რიგ შემთხვევებში ტრადიციული მუსიკის იმ სფეროსაც უკავშირდება, რომელიც ამაღლებულის, ღვთაებრივ-რელიგიურის მარადიულ განცდასთან არის დაკავშირებული და პირველქმნილი ჟანრული იერ-სახით და ემოციური ტონით პარალელური მონტაჟის პრინციპით ფუნქციონირებს ავტორისეულ ტექსტში და მასთან ერთიანობაში ქმნის მხატვრულ მთელს (მაგ. მაგნიტურ ფირზე ჩაწერილი საგალობელი magnum-ignatum-ში“. (ქავთარაძე 2006:57) ხოლო ის წინააღმდეგობა, რომელიც სხვადასხვა სტილურ ნორმატივებს შორის წარმოიშობა პოსტმოდერნული მხატვრული ფორმის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ხდება. დაპირისპირებული მხატვრული სახეების შექმნისას სხვადასხვა წარმოშობის ინტონაციური და ვერბალური ტექსტის გამოყენება პოლისტილისტიკა, ჟანრული პოლიგენურობა ფორმადქმნადობის და განვითარების მონტაჟური პრინციპია.

ჯონათან კრამერის აზრით პოსტმოდერნის მუსიკა შლის საზღვარს მაღალ და დაბალ სტილს შორის. მისი აზრით, „პოსტმოდერნული მუსიკისათვის დამახასიათებელია პლურალიზმი და ეკლექტიზმი“. (კრამერი 2002:16) კერძოდ, სხვადასხვა სტილურ განზომილებაში იქმნება სტილური ალუზია, ქრება „მაღალი“ და „დაბალი“ ჟანრების იერარქია, ჟანრების შერევა ქმნის პოსტმოდერნული მუსიკისათვის დამახასიათებელ ეკლექტურობას.

ამრიგად, ეკლექტიკა, რომელიც ხელოვნებაში ყოველთვის ნეგატიურ, პლაგიატობის ტოლფას მოვლენად ითვლება, პოსტმოდერნისტულ სიტუაციაში ახალი ტექნიკურ-სტილური ელემენტების შეკავშირების ხერხს წარმოადგენს და ასახავს თანამედროვე მხატვრული აზროვნების თავისებურებებს. პოსტმოდერნული მუსიკა, რომელიც ხასიათდება სხვადასხვა სტილისა და ჟანრის შერწყმით, შეიძლება

დავახასიათოთ, როგორც ეკლექტური, მაგრამ რამდენადაც ეკლექტურ ხელოვნებაში არ გვაქვს ერთიანი სტილი, იქმნება საშიშროება რომ ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული სტილის, ფორმის, იდეისა და თემის შერწყმა იყოს მექანიკური და მივიღოთ ფსევდო ხელოვნება, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ფრაგმენტულობა, პოსტმოდერნული ხელოვნების ერთ-ერთი ნიშანი არის კიდევ ფრაგმენტულობა.

საბოლოოდ, ფრაგმენტულობა და პრინციპი თვითნებური მონტაჟის, შეთავსება შეუთავსებლის, ნიშნების არადანიშნულებისამებრ გამოყენება, პროპორციის დარღვევა, დეკონსტრუქციული პრინციპის აღზევება ქმნის ქაოსს, რომლის გამოც პოსტმოდერნული მუსიკა სულ უფრო ნაკლებად მიისწარფის ისეთი სინთეზისაკენ, რომელიც კლასიკური ჰარმონიითა და მთლიანობით (მელოსის, ლოგოსისა და რიტმის ჰარმონია) იქნება აღჭურვილი.

აქედან გამომდინარე პოსტმოდერნული მუსიკა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც თვისობრივად ახალი მოვლენა, რომლისთვისაც დამახასიათებელია პლურალისტური ესთეტიკური პარადიგმა, არასისტემურობა, მუსიკალურ სტილთა ყოვლად უცნაური აღრევა, რაც ქმნის კონტრასტს ეს ანარქიული ნაწარმოებია, რაც, უპირველეს ყოვლისა, მისი გაგების სიძნელეში გამოიხატება, მართლაც, როგორ უნდა გავიგოთ ტექსტი, რომელსაც არ გააჩნია დასაწყისი, კულმინაცია ან ფინალი. ეს ერთდროულად არის ცენტრულობის უარყოფა; მრავალი აზრის არსებობა, სადაც არ არის მთავარი და მეორეხარისხოვანი,-ის ყველაფერი რაც ასახულია ტექსტში მნიშვნელოვანია და ერთნაირად ემსახურება ყურადღებას. შეიძლება ითქვას, რომ პოსტმოდერნულ მუსიკაში, რომელიც თავისი არსით პლურალურია არის არა ერთი არამედ რამდენიმე ლოგოსი, მაგრამ არა იმ მნიშვნელობით რაც ჰქონდა ანტიკურ ეპოქაში, როცა ლოგოსი აერთიანებდა ჭეშმარიტებას, მშვენიერებას და სიკეთეს.

აღსანიშნავია ასევე ისიც, რომ მოდერნში დაწყებული კრიზისი, რაც გამოიხატა მხატვრული მასალის გამოლევაში, თემების, მოტივების, სიუჟეტებისა და სახეების გაცვეთა-ნაკლებობაში გრძელდება პოსტმოდერნში, იმ განსხვავებით, რომ პოსტმოდერნი ახდენს ძველი მასალის განახლებას, თუმცა ამ განახლებას სიახლის მოტანა არ შეუძლია, ძველის გამეორებას თუნდაც განახლების მიზნით, ბუნებრივია, რომ ვერაფერი მოჰყვება ისე ახალი, რაც არსებითად შთამბეჭდავი იქნება, ამგვარი

განახლების გზით შექმნილ თხზულებებს ნამდვილი თვითარსობა აკლია, არ ძალუბთ შემოქმედებას ნამდვილი ქმედითობა და სიწმინდე შესძინონ. ისინი უფრო ერუდიციის ნაყოფს წარმოადგენენ, ვიდრე ცოცხალი შემოქმედების. პოსტმოდერნიზმში გამქრალია ის რევოლუციური განწყობა, რომელიც მოდერნისტულ მიმდინარეობებში იჩენდა თავს. პოსტმოდერნული მუსიკა ხასიათდება განსხვავებული მხატვრული შრეებისა და სტრუქტურის სინთეზით. ეს არის სტილების, ჟანრებისა და მიმდინარეობების კომბინაცია (ინგლ. remix), რის გამოც ყველა პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებისთვის საერთო თავისებურებების დადგენა შეუძლებელია.

პოსტმოდერნული მუსიკა იმ მახასიათებლებით, რომლითაც ის ხასიათდება ეხმიანება პოსტმოდერნის ფილოსოფიას. პირველი რიგში აღსანიშნავია პლურალურობა, რომელიც გამორიცხავს მთლიანობას. „პოსტმოდერნული აზროვნების საწყისები და მისი მორალური პათოსი პრინციპულად ანტიტოტალურია, რადგან სადაც არ არსებობენ უნივერსალიები, არც საბოლოო განსაზღვრულობა არსებობს, როგორც ბოლო/ტელოსი. პოსტმოდერნი მიმართულია ყოველგვარი აბსოლუტიზაციის წინააღმდეგ, რაც გამოიხატა „ერთიანობის დაშლის დიაგნოზსა (როგორც პოსტმოდერნის საწყისი სიტუაცია) და მრავლობითობის წახალისებაში (როგორც პოსტმოდერნის მომავალზე გათვლილი ამოცანა)“.

(პოსტმოდერნი... 1999: 25)

პლურალიზმი პოსტმოდერნული ეპოქის მსოფლმხედველობის ფუნდამენტალური პრინციპია. ხელოვნება კი საცდელი სფეროა პლურალურობისთვის, რადგან ხელოვნება სპეციფიკურად, საკუთარი შესაძლებლობის ფარგლებში, ისეთივე წარმატებით წარმოაჩენს პლურალობის სტრუქტურას, როგორც პლურალობის ერთიანი სურათი და შესაძლებელს ხდის მისი მრავალსაწყისიანი აგებულების საფუძველში ჩადებულ სტანდარტთა რიგის ნათლად გარჩევას და გამოკვლევას.

ჰეგელის საპირისპიროდ, რომელიც ამტკიცებდა, რომ ხელოვნება წარსულის კუთვნილებაა, პოსტმოდერნში ხელოვნება ახალ მნიშვნელობას იძენს და გამოცდის პლურალურობას უფრო საფუძვლიანად, ვიდრე ნებისმიერი სხვა საშუალება.

ხელოვნებამ შინაგანად მიიღო პლურალურობის სტრუქტურა და მისი მოთხოვნები, ეს არ არის უბრალოდ ინტელექტუალური მოდის ნაყოფი, ეს ნორმატიული, გაპირობებული წყობაა რეალობის, რომელიც პლურალური გახდა. ეს ნიშნავს, რომ სამყაროს ძველი მეცნიერული სურათის მსხვრევასთან ერთად ადამიანი მიხვდა რომ არ არსებობს არავითარი აბსოლუტური ცოდნა სამყაროზე, ე. ი. სამყარო აღარ დაიყვანება არანაირ ერთიან საწყისზე, ამის გამო იქმნება „ჭეშმარიტების“ სიმრავლე თუმცა „პლურალიზმი“ არ ნიშნავს იმას, რომ ყველა ჭეშმარიტება თანაბარდირებულია -ისინი თანაბარდირებული არიან მხოლოდ იმაში, რომ მათ არც ერთს არ შეუძლია იყოს ტოტალური. შესაბამისად, პოსტმოდერნულ ხელოვნება უარყოფს ხელოვნების ნაწარმოების ერთმნიშვნელოვან საზრისს. ამ ეპოქაში აღარ არსებობს აბსოლუტური ჭეშმარიტების, უნივერსალური იდეის ან ერთიანი სისტემის გაგება და მათდამი ერთგულების აუცილებლობა, რადგან ამ ეპოქაში არც ერთი ესთეტიკური სისტემა აღარ არის ავტორიტარული. ტრადიციული ესთეტიკა, ისევე როგორც კლასიკურად მიჩნეული ხელოვნების მემკვიდრეობა, პოსტმოდერნის პოზიციიდან აღარ უკავშირდება ტრადიციის, ნორმის, ნიმუშის ეტალონის იდეებს. ასეთმა მიდგომებმა გამოიწვია ძირითადი ესთეტიკური კატეგორიების მოდიფიკაცია. „მშვენიერების კლასიკური გაგება, რომელიც დაფუძნებული იყო ინტელექტზე, თავის თავში ატარებდა ჭეშმარიტებას და სიკეთეს, პოსტმოდერნულ ესთეტიკის მიერ უსაფუძვლოდ ცხადდება. ახლა ყურადღება ექცევა ასიმეტრიასა და ასონანსების მშვენიერებას, მის დისჰარმონიულ მთლიანობას და სხვა. (ყულიჯანიშვილი 2009:302) ტრადიციული მსოფლმხედველობისაგან განსხვავებით, რომელიც იერარქიულ სტრუქტურებს ქმნიდა, პოსტმოდერნის სამყარო გვთავაზობს ქაოტურ მოდელს, სადაც არ არსებობს მთავარი და მეორეხარისხოვანი.

ამრიგად, პოსტმოდერნში ერთბაშად და შეუქცევადად დაიმსხვრა სამყაროს ხედვის ძველი პრინციპები, ტოტალურობა, როგორც ასეთი, მოძველდა, დადგა ნაწილთა გათავისუფლების ჟამი. პოსტმოდერნი რადიკალურად პლურალურია, არა ზედაპირული მიდგომის ან განურჩევლობის მიზეზით, არამედ იმ უვადო ფასეულობათა გაცნობიერებით, რომელთაც განსხვავებული კონცეფციები და პროექტები შეიცავენ. ყველაფერი იქცა ზედაპირულ ცოდნად, რაც იმას ნიშნავს, რომ

ადამიანი აღარ კონტაქტობს ჭეშმარიტებასთან, რეალობასთან, იგი აღარ ეძებს იმ „არხეს“-ძირს პირველ მიზეზს, ამ ცოდნის აღმოცენების რეალობას. ამ ეპოქაში ადამიანს აქვს ნიშნები ამ რეალობისგან დარჩენილი, თუმცა ეს ნიშნები ვერ უზრუნველყოფს მის სრულ კავშირს რეალობასთან.

პოსტმოდერნში საბოლოოდ ხდება მოდერნში დაწყებული თეოცენტრისტული, ანთროპოცენტრისტული, ლოგოცენტრისტული ცნობიერების დესტრუირება და მათ ნაცვლად „სიმულაკრული ღირებულებების და ცნობიერების“ დამკვიდრება. ასეთ დროს პოსტმოდერნისტი ქმნის ისეთ რეალობას, რომელიც უფრო ჰგავს ნამდვილს, ვიდრე ნამდვილი თავის თავს. ამგვარად ის, რაც მეორადია, პირველადის ადგილს იჭერს. პოსტმოდერნიზმი ყურადღებას ამახვილებს სინამდვილის, რეალობის მოდელირებაზე, ხელოვნური რეალობის შექმნაზე. განხორციელებული ძვრები თავს იჩენს მუსიკალური სტილისა და შინაარსის დონეზე, რეალობის განდევნამ, ობიექტური სინამდვილის დავიწყებამ გამოიწვია მუსიკალური ხელოვნების სოციალური ფუნქციის ტრანსფორმაცია, რის გამოც მუსიკა კარგავს თავის ჩვეულ ორიენტირებს და მსმენელს აქცევს მისი „ნიშნების გამშიფრავად“, რაც არ გამორიცხავს კომპოზიტორის მიერ ერთი და იმავე მხატვრული კოდის განსხვავებულ გააზრებას. კერძოდ, ერთხელ მიგნებული ინტონაციური კომპლექსი კომპოზიტორისათვის, ჟანრის განურჩევლად, შემდგომ გამოყენებაშიც რჩება საინტერესო და ახალ მხატვრულ სინამდვილეში ახალ სემანტიკას ავლენს. ამ მოსაზრების დადასტურებას გვაძლევს კომპოზიტორის გამონათქვამებიც: „ჩემი მუსიკალური ენა ნიშანთა ენაა. მე ვფიქრობ, რომ ეს ძალზედ მნიშვნელოვანია; მე ისეთი სმენითი აღქმის და აზროვნების პროდუქტი ვარ, რომელიც ყველაფრიდან ყველაფერს იღებს და თავისებურ ადაპტაციას ახდენს . . . ამაში თეატრის ელემენტი ძევს. მე ვთამაშობ... ამ თამაშის ცენტრში – ჩემი მუსიკალური იდეაა... .“ (ი. ბარდანაშვილი). (ქავთარაძე 2012:101)

მაგრამ მსგავს ხელოვნურ ქმნილებებს შინაგანი სუსტმალოვნების დადი აზის, თუ კლასიკური ხელოვნება მიმართავდა სინამდვილეს და მოვლენაში ეძებდა არსებას. პოსტმოდერნი აღარ მიმართავს სინამდვილეს, პოსტმოდერნულ ხელოვნებას ერთადერთი საწყისი აქვს ეს არის ხელოვნება, კერძოდ, მიმართავს

წარსულ ხელოვნებას, ამ თხზულებებს თითქოსდა ის გარემოება ანიჭებს ერთგვარ სიახლეს, რომ აქ ძველი თემები და სახეები „პირდაპირ“ და „სერიოზულად“ კი არ მეორდება, არამედ ირონიულ-პაროდიულ პლანშია ხოლმე გამოყენებული. პოსტმოდერნისტული მუსიკალური ესთეტიკა მიმართულია არა მარტო ძველი ნორმების რღვევისა და გადაფასებისკენ, არამედ მათი გახსენებისა და შენარჩუნებისკენ. თუმცა ძველის გახსენება ხორციელდება არა მიამიტურად, არამედ მსუბუქი და ოდნავ ნოსტალგიური ირონიით.

მიუხედავად ამისა, პოსტმოდერნიზმი შეგვიძლია განვხილოთ, როგორც ეპოქათა, სამყაროთა შორის გაწყვეტილი კავშირის აღდგენის სიმბოლო, რომელიც თავს იჩენს მუსიკაშიც, სადაც ათასწლეულის მუსიკალური სტილების, ენების საშუალებით წარიმართება დიალოგი წარსულსა და თანამედროვეობას, დასავლეთსა და აღმოსავლეთს, სხვადასხვა ეროვნულ საწყისებს, რელიგიურ-ფილოსოფიურსა და ყოფითს, ზეციურსა და მიწიერს შორის.

ფართო კონტექსტში პოსტმოდერნიზმში იგულისხმება ცივილიზაციის გლობალური მდგომარეობა უკანასკნელ ათწლეულებში, კულტურული ზედნაშენისა და ფილოსოფიურ ტენდენციათა მთელი ჯგამი, რომელიც ასე თუ ისე გადალახავს მეტაფიზიკას და ეძებს ფილოსოფიური აზროვნების ახალ გზებს. პოსტმოდერნული მუსიკალური ხელოვნება, რომელშიც ასახვა ჰპოვა პოსტმოდერნული ეპოქისათვის დამახასიათებელმა ნიშან-თვისებებმა ახალი ფორმების ძიების პროცესშია, მუსიკა ხომ დაუსრულებელი ქმნადობის პროცესშია, სწორედ მუსიკალური ხელოვნების არსშია ჩადებული იმის უნარი რომ ყოველ წამს თავიდან დაიწყოს, არაფრიდან, რადგან მუსიკა მხოლოდ მაშინ არსებობს, როდესაც ჟღერს და მისი ყოველი აჟღერება მელოსის განახლება და გადასხვაფერებაა, ამიტომ მუსიკას შეუძლია მის მიერ საუკუნეთა მანძილზე მოპოვებული კულტურის უცოდინრად თავისი და თავი ხელახლა აღმოაჩინოს და არა მარტო ადამიანის სულიერი და ემოციური სამყაროს გამოვლენას ემსახუროს, არამედ თავის საუკეთესო შინაარსში ეძებოს კიდევ უმაღლესი მეტაფიზიკური დონე ან ფენა -რელიგიური ან ფილოსოფიური, როგორც ეს იყო ანტიკურ და შუა საუკუნეების მუსიკაში, ასახოს ყოფიერების უმაღლესი ფორმები (სიკეთე, მშვენიერება, ჭეშმარიტება). მუსიკას, როგორც „დაუსრულებელ

სიმბოლოს“ შესწევს უნარი დაძლიოს კრიზისი იმით რომ მიჰყვება ადამიანთა მოთხოვნილებებს, ეძებოს ახალი ფორმები, ჩასწვდეს სიღრმისეულ რეალობას და გამოხატოს მუსიკალურ ფორმებში, რაც მელოსის, ლოგოსისა და რიტმის ჰარმონიული სინთეზით არის შესაძლებელი.

ნაშრომის ძირითადი დასკვნები:

1. მითოსური ეპოქის მუსიკა, რომელიც საკუთარი გამომსახველობითი საშუალებებით (განმეორებადობა, ოსტინატურობა, ერთგვაროვანი მუსიკალური ფაქტურა, უცვლელი ტონალობა და ა. შ.) ასახავს სამყაროს უცვლელ, განმეორებად კვდომა-აღდგენას საკუთარ თავში წესრიგის მატარებელია, რაც განსაზღვრავს მუსიკის არსს და ამავე დროს მის დანიშნულებას იყოს წესრიგის საფუძველი მითოსურ ეპოქაში.

ანტიკურ ეპოქაში მითოსიდან ფილოსოფიურ აზროვნებაზე გადასვლამ საფუძველი ჩაუყარა მუსიკის, როგორც ესთეტიკურ-ფილოსოფიური ფენომენის გააზრებას, გამოიკვეთა მუსიკის კვლევის ონტოლოგიური, გნოსეოლოგიური და აქსიოლოგიური ასპექტები.

ა) ონტოლოგიური ასპექტი: მუსიკა აერთიანებს მაღალსა და დაბალს, გრძელსა და მოკლე ბგერებს სხვადასხვა ხმაში. ამ დაპირისპირებულ ბგერათა ერთიანობა, ქმნის მუსიკას, როგორც „უმშვენიერეს ჰარმონიას“.

ბ) გნოსეოლოგიური ასპექტი: მუსიკა არის არა მხოლოდ „უმშვენიერესი ჰარმონია“, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, არამედ მუსიკაში არის ის კანონზომიერება, წესრიგი, ლოგოსი, რაც არა მარტო სამყაროში არსებული წესრიგის შემეცნების, არამედ ადამიანის თვითშემეცნების, სულიერი ჩამოყალიბების პროცესში არსებით როლს ასრულებს.

დ) აქსიოლოგიური ასპექტი: საფუძველი ჩაეყარა მუსიკის შეფასებით სისტემას, მუსიკა და მისი შემადგენელი ნაწილები: მელოდია, რიტმი, ტემბრი, კილოები და ჟანრები შეფასებულია, როგორც ადამიანის სულიერ სამყაროზე ძლიერი ზეგავლენის უნარის მქონე, განასხვავებენ მუსიკალურ კილოებს იმის მიხედვით თუ რა ზეგავლენას ახდენს ადამიანის სულზე და აუცილებლად მიიჩნევენ დაწესდეს მუსიკაზე მკაცრი სულიერი კონტროლი.

2. შუა საუკუნეებში, განსაკუთრებით ადრეულ შუა საუკუნეებში, ირღვევა ანტიკურობისათვის დამახასიათებელი ჰარმონია და ყალიბდება მკვეთრი

დუალიზმი ამქვეყნიურ რეალობასა და ღვთის სასუფეველს შორის. შესაბამისად, მუსიკა იყოფა ორ ანტაგონისტად ერთი სულის (სასულიერო), მეორე ხორცის (საერო) გამოხატულებად.

ა) საერო და სასულიერო მუსიკალურ ხელოვნებას შორის მკაფიო ზღვარს განაპირობებს ის რომ მუსიკალური გამომსახველობა თავისთავად -ტემბრი, ხმათა შეწყობა, მელოდიური ნახაზი -ძლიერი ვნებათა წყაროა. რაც ეწინააღმდეგება ქრისტიანული ხელოვნების მიზნებს, განწმინდოს ადამიანი ვნებებისგან, იხსნას ცოდვებისგან, განხორციელდეს უმაღლესი მიზანი თეოზისი, ანუ განმდრთობა. ამიტომ შუა საუკუნეებში გაბატონებული ახალი მორალის, ასკეტიზმის შესაბამისად ცდილობენ მუსიკის მიწიერ ვნებათაგან დაშორებას.

ბ) სასულიერო მუსიკა, გალობა არის მელოსისა და ლოგოსის, როგორც ღვთის სიტყვის ერთიანობა. ქრისტიანულ ლიტურგიაში მუსიკალური ელემენტის დანიშნულება განისაზღვრა იმით, რომ მუსიკა ხელს უნდა უწყობდეს სიტყვის შინაარსის, მისი მნიშვნელობის შეთვისებას, იმისათვის რომ შექმნას ლოცვითი განწყობა.

გ) ეკლესიის მამათა შეხედულებების საფუძველზე ირკვევა, რომ შუა საუკუნეებში მუსიკა შეთავსებულია ლოცვით განწყობებში, ისევე როგორც ლოცვაში სასულიერო მუსიკაში უმთავრესი არის ლოცვის სიტყვა, ლოგოსი, ხოლო მელოსს, როგორც ესთეტიკური ხასიათის მატარებელს არ აქვს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა. კვლევის შედეგად დადგინდა, რომ მელოსი არა მხოლოდ ემოციურ ხასიათს ანიჭებს ლოგოსის კონკრეტულ, ლოგიკურ შინაარსს, არამედ ღვთაებრივი ჭეშმარიტების გამოვლენისა და შემეცნების საშუალებასაც წარმოადგენს, რადგან მელოსი ლოგოსის, ღმერთის სიტყვის მელოდიური რხევაა, ჰარმონიული ჟღერაა, ამიტომ გალობის მოსმენისას მრევლი მელოდიას და სიტყვას ერთდროულად იმეცნებს, ლოცვასთან ერთად უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს, როგორც ტრანსცენდენტურთან ზიარების საშუალება.

დ) მონოფონიური (ერთხმიანი, გრიგორიანული ქორალი) და პოლიფონიური (პეტრიწის სამხმიანი ქართული გალობა) მუსიკის შეპირისპირების მაგალითზე გაირკვა, რომ მონოფონიისაგან განსხვავებით, რომლის დოგმატური საფუძველია

„ქორალი ერთხმიანი უნდა იყოს, რადგან ჭეშმარიტება ერთია“ იგულისხმება მხოლოდ ღვთაებრივი ჭეშმარიტება, მრავალხმიანობით იზრდება ქსოვილის პოლიფონიზება -გამშვენება ესე იგი მუსიკის ესთეტიკური ღირებულება და ამავე დროს პოლიფონიური მუსიკა არ კარგავს თეოლოგიურ ასპექტს, რადგან სამხმიანობა პეტრიწთან სამების არსის დამადასტურებელი ფენომენია. გალობა ერთხმიანია თუ მრავალხმიანი ქრისტიანული სიმბოლიკის შემადგენელი ნაწილია, რომლის უპირველესი მიზანია აზიაროს ადამიანი ღვთაებრივ ჭეშმარიტებას, მონოფონიისგან განსხვავებით პოლიფონიას აქვს არა მხოლოდ თეოლოგიური, არამედ ესთეტიკური ღირებულება. სამი ხმის ერთობლივი ჟღერადობა ქმნის მხატვრულ ჰარმონიას, შესაბამისად, იქმნება საფუძველი ადამიანური და ღვთაებრივი მუსიკის იმ ჰარმონიის აღდგენის, რაც იყო ანტიკურ პერიოდში.

3. ახალ დროში მუსიკა ავითარებს არა ღვთაებრივი ღირებულებების, არამედ ცხოვრების ასახვისა და საზოგადოების იდეალების გამოხატვის საკუთარ შესაძლებლობებს განსაკუთრებით ისეთ ახალ ფორმებში, როგორცაა ოპერა, სიმფონია და ინსტრუმენტული მუსიკის კამერული ჟანრები. სეკულარიზაციამ მუსიკას საშუალება მისცა გაემდიდრებინა თავისი ჟანრები მისთვის დამახასიათებელი ხერხებით. რაც მთავარია, დღის წესრიგში დგება მუსიკის, როგორც დამოუკიდებელი ხელოვნების დარგის თვითღირებულების საკითხი.

მუსიკის სტრუქტურისა და დიალექტიკური არსის, მისი სახეობის ახსნა-განმარტებაში დიდი წვლილი შეიტანეს გერმანელმა ფილოსოფოსებმა. მუსიკალური ხელოვნების შესახებ გამოიკვეთა ორი ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული ერთი მხრივ რაციონალური, მეორე მხრივ ირაციონალური კონცეფციები. როგორც ვიცით, ახალ დროში განმანათლებლობა, როგორც მსოფლმხედველობა, კლასიციზმის იდეოლოგიაა ამიტომაც მკაცრ, დოგმატურ ნორმირებულ მიმდინარეობად ჩამოყალიბდა. ეს პრინციპები ხელოვნების ნაწარმოებისგან მოითხოვენ სიცხადეს, ლოგიკურობას, მკაცრ მოწესრიგებულობას და ჰარმონიულობას. სწორედ ბგერათა მოწესრიგებული ერთიანობა ქმნის მუსიკალურ ჰარმონიულობას ანტიკურ ფილოსოფიაში. ახალ დროში კი რაციონალისტური

პრინციპების განვითარებას მუსიკა მიჰყავს მუსიკალურად კანონზომიერი ბგერითი შენობის წმინდა კონსტრუქციამდე მასში სულიერი შინაარსის გათვალისწინების გარეშე. შესაბამისად, იქმნება მუსიკა, სადაც უპირატესობა ენიჭება არა შინაარსს, არამედ ბგერების გარკვეული წესით მოწესრიგებულ ფორმას. ხოლო თუ მუსიკა მხოლოდ შინაგან ცხოვრებას „გრძნობათა სტიქიას“ გამოხატავს, მაშინ მუსიკა კავშირს წყვეტს ობიექტურ შინაარსთან და თავის სტიქიად აქცევს უსასრულო სულიერ სუბიექტურობას. ეს არის მუსიკაში ორი უკიდურესობა, რომლებიც ადვილად ხდება დამოუკიდებელი ერთმანეთთან მიმართებაში.

ამ მხრივ საინტერესოა კანტისა და ჰეგელის განსხვავებული პოზიციები. კანტმა მუსიკალური ხელოვნების შიგნით გამოყო მხოლოდ სასიამოვნო, გრძნობადი ტკობა, რომელიც შორს არის ყოველგვარი შემეცნებითი პროცესისგან და მხოლოდ შეგრძნებებით გვანიჭებს სიამოვნებას, რის გამოც მუსიკა სულ უფრო მეტად იზღუდება გრძნობადობის ჩარჩოებით. კანტისაგან განსხვავებით ჰეგელის მიხედვით მუსიკაში არის არა მხოლოდ გრძნობადი შინაარსი, არამედ უმკაცრესი გონივრულობაც, ჰეგელმა მუსიკა წარმოადგინა, როგორც აბსოლუტური გონის, ჭეშმარიტების გრძნობადი გამოვლენა. ამით ხაზი გაუსვა მუსიკაში რაციონალიზმისა და ემოციონალიზმის სინთეზის აუცილებლობას. კანტისა და ჰეგელის განსხვავებულმა კონცეფციებმა დააყენა მუსიკაში შინაარსისა და ფორმის მიმართების საკითხი.

შოპენჰაუერისა და ნიცშეს ირაციონალურმა ფილოსოფიამ განსხვავებულად განსაზღვრა მუსიკის არსისა და დანიშნულების საკითხი. შოპენჰაუერი არ უარყოფს, რომ მუსიკაში არის გარკვეული კანონზომიერება რიცხვთა თანაფარდობის სახით, მაგრამ აღნიშნავს, რომ მუსიკაში არის ღრმად დაფარული მნიშვნელობა, რომელსაც ვერ შევიცნობთ გონებით. რადგან მუსიკა გამოხატავს არა იდეებს არამედ სამყაროს არსს, ნებას. შოპენჰაუერისათვის ნება აბსოლუტურად ირაციონალურია, ალოგიკურია, გონიერებას მოკლებულია, მასში არაფერია გონისეული, ამიტომ ნების წვდომა ინტუიციით არის შესაძლებელი. მუსიკა, რომელიც ასახავს ნებას ვერ ვწვდებით გონებით, ამიტომ მუსიკის არსი განისაზღვრა, როგორც ირაციონალური. შოპენჰაუერის მსგავსად ნიცშე უპირატესობას ანიჭებს მუსიკის ირაციონალურ

ბუნებას, შემოქმედებით სულს, რომელშიც ვლინდება სამყაროს შემოქმედებითი ნება, სამყაროს არსი, რომელიც დიონისურია, მითოსურია და შორს არის ლოგიკური აზროვნებისგან, მსჯელობისგან. შოპენჰაუერთან, ისევე როგორც ნიცშესთან მუსიკას აქვს არა მხოლოდ თავისთავადი ღირებულება, როგორც უმშვენიერეს ხელოვნებას, არამედ მუსიკა ათავისუფლებს ადამიანს სუბიექტური ნების ბატონობისგან, მუსიკის მოსმენით ვაღწევთ მსოფლიო არსთან უშუალო შეხებას, რის გამოც მუსიკა წარმოდგენილია, როგორც სამყაროს გონებისათვის მიუწვდომელი, ტრანსცენდენტური სამყაროს მეტაფიზიკური არსის წვდომის საშუალება. ამით მუსიკამ დაიბრუნა ის ფუნქცია რაც ჰქონდა ანტიკურ ეპოქაში, სწორედ ანტიკური დიონისური მუსიკის აღორძინებაში ხედავს ნიცშე კულტურის კრიზისის დაძლევის გზას.

4. მეოცე საუკუნეში მეცნიერების მომძლავრების პერიოდში მუსიკაში ძლიერდება რაციონალისტური ტენდენციები. შესაბამისად ახლებურად დგება მუსიკის ონტოლოგიური, გნოსეოლოგიური და აქსიოლოგიური ასპექტების ძიების საკითხი.

ა) ლანგერი საუბრობს მუსიკაზე, როგორც დაუსრულებელ, დაუბოლოებელ, მუდმივქმნად სიმბოლოზე იმ აზრით, რომ მუსიკის სიცოცხლისუნარიანობა არტიკულაციაშია და ხოლო შინაარსის აქტუალური ფუნქცია მუდმივქმნადობაში, რაც მუსიკის ერთნიშვნელოვანი გაგების სიძნელეს ქმნის. ლანგერთან მუსიკა ერთი მხრივ ირაციონალური ბუნებისაა ხასიათდება საზრისთა დაფარული სიმდიდრით, რომლის ცნებების ენაზე გამოთქმა ძნელია, მეორე მხრივ მუსიკა სპეციფიკურ ლოგიკასაც ემორჩილება, რადგან მუსიკალური სახის (გამოხატულების) კონსტრუირება კომპოზიტორის მიერ, შეუძლებელია მხოლოდ მუსიკალური ენის საშუალებით, ლოგიკური აზროვნების მონაწილეობის გარეშე. შედარება, ანალიზი, სინთეზი, აბსტრაქცირება -აზროვნების ყველა ეს ოპერაცია მონაწილეობას იღებს მუსიკის შექმნის პროცესში. საბოლოოდ, ლანგერთან მუსიკა არის არა ემოციათა ენა, არამედ გრძნობათა სამყაროს ლოგიკური სურათი, გამოხატოს „ავტორის ცოდნა გრძნობებზე“, ხელოვანის იდეები გრძნობებზე, გრძნობის კონცეფცია. შესაბამისად, ლანგერს ყურადღების მიღმა რჩება მუსიკაში ასახული სულიერი სამყაროს,

ემოციების კონკრეტულ-ისტორიული, შინაარსობრივი სპეციფიკა და მუსიკალური ხელოვნების სოციალურ-ესთეტიკური ფუნქცია. ამით, არსებითად, ის მუსიკალურ ხელოვნებას მის სახოვან სპეციფიკასა და საზოგადოებრივ მნიშვნელობას ართმევს. რაც საბოლოოდ, მუსიკის დეჰუმანიზაციის ტენდენციას გამოხატავს.

ბ) მუსიკის დეჰუმანიზაცია განაპირობა რაციონალისტურმა და ტექნიცისტურმა ტენდენციებმა. კერძოდ, მუსიკალური ხელოვნება, რომლის საფუძველია რაციონალური სტრუქტურალიზმი თანდათან უარყოფს ტრადიციული მუსიკის ელემენტებს, რომანტიკულობას, ტონალურობას, ჰარმონიულობას, რასაც ჯერ მხატვრული ფორმის გამოფიტვა და კვდომა, ხოლო საბოლოოდ, მუსიკის, როგორც მელოსის, ლოგოსისა და რიტმის ერთიანი, როგორც იდეურ-მხატვრული ფენომენის, რღვევა და დასასრული მოსდევს. მუსიკის სუბსტანციური არსი მელოსი და რიტმი, რომელიც ღრმად იჭრებოდა ადამიანის სულში და იწვევდა გრძნობათა კათარზის უარყოფილია. მუსიკა აღარ აერთიანებს სიკეთეს, მშვენიერებას და ჭეშმარიტებას იმ ჰარმონიაში, როგორც ეს იყო წარმოდგენილი ანტიკურობაში, რაც შეეხება ტექნიცისტურ ტენდენციებს, ბუნებრივია, ტექნიკურ სიახლეთა გამოყენება მნიშვნელოვნად ცვლის მუსიკალური ქსოვილის ხასიათს და სტრუქტურას, რაც განაპირობებს მისი ჟღერადობის არაადამიანურ ხასიათს. იგი არაბუნებრივი, უგრძნობი და ცივია. მუსიკის ეს სიცივე არის კეთილშობილური ჰუმანისტური იდეების უარყოფა, რაც საყოველთაო კულტურული კრიზისული ვითარების პარადიგმაა.

გ) მსჯელობს რა ახალი მუსიკის ფილოსოფიის საკითხებზე, აღორნო სვამს საკითხს მუსიკაში „დამკვიდრებისა“ და „უარყოფის“ ახლებური დიალექტიკის შესახებ. აღორნოსათვის დამკვიდრება დამახასიათებელია იმ მუსიკისთვის, რომელიც ჰარმონიის, რწმენის, მარადიული ღირებულებების მატარებელია, ხოლო ახალს უწოდებს უარყოფელ მუსიკას. მისი აზრით, „ახალი მუსიკის“ ცნებასთან შეუთავსებელია პოზიტიური ტონი - არსებულის დამკვიდრება თავის მოცემულობაში. ახალი მუსიკა, სადაც უპირატესობა ენიჭება დისონანსს, აღიქმება ბგერების უწესრიგო მოზღვავებად, როგორც შეუკავებელი ქაოსის გამოხატულება, ამით ახალი მუსიკა გამოხატავს თანამედროვე სამყაროს დისჰარმონიულობასა და

ფრაგმენტულობას. აღორნო მიიჩნევს რომ მუსიკის მსგავსად ფილოსოფიამ, თუკი მას მართლაც დროის ფეხდაფეხ სურს სიარული, საკუთარ წარსულთან კავშირი უნდა გაწყვიტოს იმისათვის რომ გამოააშკაროს სამყაროს დისჰარმონიული და შეუთანხმებელი წინააღმდეგობები.

დ) ტრადიციული მსოფლმხედველობისაგან განსხვავებით, რომელიც იერარქიულ სტრუქტურებს ქმნიდა, პოსტმოდერნის სამყარო გვთავაზობს ქაოტურ მოდელს, სადაც არ არსებობს მთავარი და მეორეხარისხოვანი. პოსტმოდერნული მუსიკა, რომელშიც ასახვა ჰპოვა პოსტმოდერნული ეპოქისათვის დამახასიათებელმა ნიშან-თვისებებმა ხასაითდება ანარქიულობით, რომელსაც არ გააჩნია დასაწყისი, კულმინაცია ან ფინალი, რაც მუსიკის გაგების სიძნელეს ქმნის.

ამრიგად, თუ შევაჯამებთ ზემოთქმულს შეიძლება დავასკვნათ, რომ მუსიკა სამყაროსთან ურთიერთობის ფორმაა და განიცდის ცვლილებებს სამყაროში მიმდინარე ცვლილებებთან ერთად, შესაბამისად იცვლება მუსიკის აღქმისა და შეფასების სისტემები. თუ ანტიკურ ეპოქაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სამყაროს წესრიგს და მუსიკალური ჰარმონია განიხილება სწორედ ამ წესრიგის საფუძველი, პოსტმოდერნულ ეპოქაში მუსიკა მიზნად აღარ ისახავს ქაოსის გადაქცევას წესრიგად, არამედ გამოხატავს პოსტმოდერნული სამყაროსთვის დამახასიათებელ ანარქიას. ასეთ პირობებში მუსიკის ფილოსოფიური ასპექტების კვლევას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, რადგან მუსიკის ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ კონცეფციას საფუძვლად უდევს სამყაროს წინააღმდეგობათა ონტოლოგიური გადალახვა-სამყაროს ჰარმონიის აღქმა, რომელიც მუსიკალურ პრინციპებს ეფუძნება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ადორნო 2004: Adorno Th. W. "Negative Dialectics". London and New York. Published in the Taylor and Francis e-Library, 2004
2. ავგუსტინე 1995: ავგუსტინე ა. „აღსარებანი“ თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი“, 1995 წ.
3. ანჩელი 1979: Анчел Е. Мифы потрясённого сознания М. 1979 г
4. არაყიშვილი 1925: არაყიშვილი დ. ქართული მუსიკა. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“ 1925 წ.
5. არისტოტელე 1964: არისტოტელე მეტაფიზიკა. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭ. საქართველო“ 1964 წ.
6. არისტოტელე 1995: არისტოტელე პოლიტიკა. თბილისი: გამომცემლობა „სამშობლო“ 1995 წ.
7. არისტოტელე 1981: არისტოტელე რიტორიკა. თბილისი: გამომცემლობა „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“ 1981 წ.
8. არისტოტელე 1979: არისტოტელე პოეტიკა პროფ. ს. დანელიას თარგმანი, თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“ 1979 წ.
9. არქიმანდრიტი რაფაელი (კარელინი) 1994: არქიმანდრიტი რაფაელი (კარელინი), „საუბრები მართმადიდებლობაზე“, ნაწ. 1. თბილისი: გამომცემლობა „კიდევაც დაიზრდებიან“, 1994.
10. არქიმანდრიტი რაფაელი (კარელინი) 1997 -არქიმანდრიტი რაფაელი (კარელინი). „წერილები, სტატიები“, თბილისი 1997 წ.
11. ასაფიევი 1982: Асафьев Б. В. – Речевая интонация – М. Л – Музыка 1982 г.
12. ასმუსი 1938: Асмус В.Ф Античные мыслители об искусстве, М.: „Искусство“ Москва 1938

13. **ბალაშვილი 2005:** ბალაშვილი გ. „ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ესთეტიკის სათავეებთან“. სადოქტორო დისერტაცია, თბილისი: თბ. სახელმწ. კონსერვატორია, 2005 წ.
14. **ბახტაძე 1986:** ბახტაძე ი. ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან (XIX საუკუნის მეორე ნახევარი) თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1986 წ.
15. **ბახტაძე 1985:** ბახტაძე ი. საერო ტენდენციების პრობლემისათვის ძველ ქართულ მუსიკალურ-ესთეტიკურ კულტურაში“ ქართული მუსიკის სტილისა და დრამატურგიის საკითხები თბილისი: „სამეცნიერო შრომების კრებული“ 1985 წ.
16. **ბორევი 1986:** ბორევი ი. ესთეტიკა თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“ 1986 წ.
17. **ბერდიაევი 1999:** ბერდიაევი ნ. „ხელოვნების კრიზისი“ თბილისი 1999 წ.
18. **ბრეგვაძე 2006:** ბრეგვაძე ბ. თხზულებები და თარგმანები: 2 ტომად, თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი“ 2006 წ.
19. **ბუაჩიძე 1986:** ბუაჩიძე თ. თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფიის სათავეებთან თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“ 1986 წ.
20. **გათრი 1983:** გათრი უ. ბერძენი ფილოსოფოსები:თალესიდან არისტოტელემდე თბილისი: გამომცემლობა „საბჭ. საქართველო“ 1983 წ.
21. **გასეტი 1992:** გასეტი ხ. - ხელოვნების დეჰუმანიზაცია თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“ 1992წ.
22. **გერცმანი 1986:** Герцман Е. В. – Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986.
23. **გიორგი მერჩულე 1987:** გიორგი მერჩულე - გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება// ქართული მწერლობა, ტ. I თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“ 1987 წ.
24. **გრეჰემი 2010:** Graham D. W. „The texts of Early Greek Philosophy“ The Complete Fragments and Selected Testimonies of the Major Presocratics , Part I , Cambridge University Press 2010

25. გულიგა 1986: გულიგა ა. კანტი თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“ 1986 წ.
26. დიონისე არეოპაგელი 1987: დიონისე არეოპაგელი ციური იერარქიების შესახებ (თარგმანი ე. ჭელიძისა) // თბილისი. „საღვთისმეტყველო კრებული“ №3, 1987წ.
27. ვერესაევი 1989: ვერესაევი ვ. „აპოლონი და დიონისე“ თბილისი: „საუნჯე“ N 5 1989 წ.
28. ვოლოდინა 1998: Володина О. „Музыкальная культура Византии“ „Стеренский монастырь“ „Новая книга“ 1998.
29. ზაქარიაძე 2009: ზაქარიაძე ა. „მხატვრული სიმბოლოს ბუნებისათვის“ თბილისი: „უნივერსიტეტის გამომცემლობა“ 2009 წ.
30. ზაქარიაძე 1999: ზაქარიაძე ა. „მითოსური მსოფლმხედველობა“ სადოქტორო დისერტაცია, თბილისი, თსუ. 1999 წ
31. ზედლმაირი 2009: ზედლმაირი ჰ. თანამედროვე ხელოვნების რევოლუცია თბილისი 2009წ.
32. თევზაძე 2002: თევზაძე გ. XX საუკუნის ფილოსოფიის ისტორია. თბილისი: „უნივერსიტეტის გამომცემლობა“ 2002 წ.
33. იამბლიხი 1993: Ямблих. Собрания Пифагореиских учении. 10 книг. Жизнь Пифагора. 1 книга. Москва. 1993
34. იოანე ბატონიშვილი 1990: იოანე ბატონიშვილი „ხუმარსწავლა“: კალმასობა ტომი 2 თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“ 1990 წ.
35. კრამერი 2002: Kramer Jonathan D. “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”, in Postmodern Music/ Postmodern Thought. New York: Routledge 2002
36. ლანგერი 1942: Langer S. “Philosophy in a New Key” Cambridge (Mass) 1942
37. ლეპახინი 2002: Лепяхин В.- Икона и иконичность, изд. 2-е, Санкт-Петербург переработанное и дополненное, 2002
38. ლოსევი 1975: Лосев А.Ф. – История античной эстетики. М. : Искусство 1975г

39. მეოცე ... 1990: მეოცე საუკუნის მუსიკა, ნაწილი პირველი 1890-1917, თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“ 1990 წ.
40. ნიცშე 2016: ნიცშე ფ. ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან, გერმანულიდან თარგმნა გიორგი მესხმა, თბილისი: გამომცემლობა „ჩვენი მწერლობა“ 2016 წ.
- 41.ნადარეიშვილი 1997: ნადარეიშვილი მ. „ოსტინატოს ფორმები ევროპულ პროფესიულ მუსიკაში“. სადოქტორო დისერტაცია თბილისი: თბ. სახელმწ. კონსერვატორია, მუსიკის თეორიის კათედრა. 1997 წ.
42. ოსმონდ-სმიტი1981: Osmond-Smith D, "From Myth to Music: Lévi-Strauss's "Mythologiques" and Berio's "Sinfonia"" in Musical Quarterly vol. 67, 1981
43. სულხან-საბა ორბელიანი 1991: სულხან-საბა ორბელიანი ლექსიკონი ქართული, ტ. I, თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1991 წ.
44. იოანე პეტრიწი 1937: იოანე პეტრიწი - შრომები. ტომი II. განმარტებად პროკლესთვს დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათვს. თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა 1937 წ.
45. პლატონი 2003: პლატონი სახელმწიფო თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი“2003 წ.
46. პოსტმოდერნი... 1999: პოსტმოდერნი, როგორც ასეთი „პოსტმოდერნი ფილოსოფიაში ჟან ფრანსუა ლიოტარი“ /ავტორთა ჯგუფი; მთარგმნ.: მათა გოგოლაძე/. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“,1999
47. რატინი 2003: რატინი ნ. დუმილის ფენომენი ბერძნულენოვან ლიტერატურაში: (ჰომეროსიდან ისიხაზმამდე) თბილისი: გამომცემლობა: „ლოგოსი“, 2003 წ.
48. სამსონაძე 2012: სამსონაძე ლ. მუსიკის ფსიქოლოგია თბილისი 2012 წ.
49. სორგნერი 2010: Sorgner S. L. Furbeth O. Music in German Philosophy: An Introduction by Stefan Lorenz Sorgner, Oliver Furbeth, Chicago and London :The university of Chicago press, 2010
50. სუხიაშვილი 2006: გალობის კანონონიკის ძირითადი ასპექტები ძველ ქართულ სასულიერო მუსიკაში. სადოქტორო დისერტაცია. თბილისი: თბ. სახელმწ. კონსერვატორია, მუსიკის თეორიის კათედრა. 2006 წ.

51. ტატიშვილი 1993: ტატიშვილი ე. „ეკლიანი გზით ვარსკვლავებისკენ“ თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“ 1993 წ.

52. ფირცხალა 2004: ფირცხალავა ნ. „იოანე პეტრიწის მნიშვნელობის შესახებ ქართული ჰიმნოგრაფიის ისტორიაში“. თბილისი: ტრადიციული მრავალხმაინობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები. 2004

53. ქავთარაძე 2012: ქავთარაძე მ. მრავალენობრიობა, როგორც სტილური კატეგორია და მხატვრული ხერხი XX საუკუნის მუსიკალურ ხელოვნებაში „მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია“ 2012 1(8)

[file:///C:/Users/USER/Downloads/2076%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/USER/Downloads/2076%20(2).pdf)

54. ქავთარაძე 2006: ქავთარაძე მ. ახალი ქართული მუსიკის პოსტმოდერნული რეფლექსიები. „მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია“ 1(2). 2006.

[file:///C:/Users/USER/Downloads/1258%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/USER/Downloads/1258%20(1).pdf)

55. ყულიჯანიშვილი 2009: ყულიჯანიშვილი ა. კულტურის თეორია. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“ 2009.

56. შტაინერი 1994: შტაინერი რ. „ქრისტიანობა, როგორც მისტიური ფაქტი და უძველესი მისტერიები“ თბილისი: გამომცემლობა „პითაგორა“ 1994 წ.

57. შოპენჰაუერი 2008: შოპენჰაუერი ა. „მშვენიერების მეტაფიზიკა“. თბ., 2008

58. ცანავა 2001: ცანავა რ. „მითის, რიტუალისა და მაგიის ურთიერთმიმართებისათვის „ენა და კულტურა“ N2, თბილისის ილია ჭავჭავაძის სახელობის ენისა და კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, დასავლური აზროვნების კვლევის ინსტიტუტი, 2001წ.

59. წმ. სვიმეონ ახალი ღვთისმეტყველი 1991: წმ. სვიმეონ ახალი ღვთისმეტყველი სამგვარი ლოცვის შესახებ, „სიტყვა მართლისა სარწმუნოებისა“ ძველი ბერძნულიდან თარგმნა მაია ინდუაშვილმა. ტ. III. 1991 წ.

http://library.church.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=308%3A2011-04-03-11-23-29&catid=39%3A2009-12-29-11-32-35&Itemid=54&lang=ka

60. წურწუმია 2005: წურწუმია რ. მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა: თვითმყოფადობა და ღირებულებითი ორიენტაციები თბილისი: „თბილ. სახ. კონსერვატორია“ 2005.

61.ჯავახიშვილი 1938: ჯავახიშვილი ი. „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“ 1938 წ.

62. ჯორჯაძე 1911: ჯორჯაძე ა. „თხზულება არჩილ ჯორჯაძისა წ. 3 ნააზრევი: ხელოვნება, ფილოსოფია, რელიგია ტბილისი 1911

63. ჰაიზინგა1997: კაცი მოთამაშე (Homo Ludens) კულტურის თამაშში წარმოშობის შესახებ თბილისი: გამომცემლობა CIPDD 1997 წ.

64. ჰაიზინგა 1990: Johan Huizinga The waning of the middle ages *London*: Penguin Books, 1990

65. ჰარტმანი 1958: Гартман Н. – Эстетика Пер с нем – М. Иностран литература 1958г

66. ჰეგელი 1973: ჰეგელი გ. ვ. ფ. ესთეტიკა. პირველი ტომი თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“ 1973 წ.

67. ჰეგელი 1971: Гегель В.Ф. – Эстетика. В четырех томах.Т 3 – М 5 „Искусство“ Москва 1971г

68. ჰოპინი 1978: Hoppin, Richard H. Medieval Music, New York, NY: W. W. Norton 1978