

უკ

## მუსიკა და რელიგია. ინტონაციური ფორმულის პრობლემა ღვთისშემეცნების შუქზე ი.ს. ბახის ერთ-ერთი ფორმულის მაგალითზე

რუსუდან ხოჯავა

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია  
გრიბოედოვის 8, 0108, თბილისი, საქართველო

### ანოტაცია

მოცემულ ნაშრომში დაფიქსირებული ჩვენს მიერ მოკვლეული ი. ს. ბახის მუსიკალურ-სემანტიკური ფორმულა *b-c-des*, რომელიც, ჩვენი აზრით, დღესაც ინარჩუნებს ასოციაციის ძალას, განიხილება ტრადიციული მუსიკათმცოდნეობის პოზიციებიდან (აკად. ბ. ვ. ასაფიევის მოძღვრება ინტონაციაზე) და, აგრეთვე, ღვთისშემეცნების შუქზე.

ზემოთ აღნიშნული ფორმულა *b moll* ტონალობასთან ერთად გვხვდება ი. ს. ბახის არა მარტო იმ ნაწარმოებებში, რომლებსაც კავშირი აქვთ “ვნებების მუსიკასთან”, არამედ, მისი მუსიკის ყველაზე უფრო ტრაგიკულ მომენტებში – ევანგელისტის სიტყვები “მათეს ვნებებიდან” №15 რეჩიტატივში.

ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ინტონაციური ფორმულა *b-c-des*, რომელიც განასახიერებს ტანჯვის, მოწამეობის და სიკვდილი იდეას, წარმოადგენს ინვარიანტს, რომლის კონკრეტიზაციას ჩვენ ვხვდებით ორ საუკუნეზე მეტი ხნის მანძილზე სხვადასხვა ვარიანტებში (შოპენი, შუმანი, ბრამსი, პროკოფიევი, შოსტაკოვიჩი, ფელიქს ლლონტი).

ჩვენ შევეცადეთ გაგვეხილა ინტონაციური მოდელის პრობლემა ქრისტიანულ მოძღვრებასთან კავშირში (მუსიკალური ხელოვნების პრობლემების ღვთისშემეცნების შუქზე განხილვის მცდელობა ასახულია ჩვენს ნაშრომებში: ჟურნალი “რელიგია” 1992 №9, 1993 №8-9, 1996 №4-5-6, 1999 №10-11-12).

ვფიქრობთ, რომ მოცემული ინტონაციური ფორმულა წარმოადგენს ღვთაებრივი ენერგიების განსხეულებულ, მატერიალურ ფენომენს, უნივერსალური კანონზომიერებების ტრანსფორმაციას იმ ფორმებში, რომლებსაც ჩვენ აღვიქვამთ გონებითა და გრძნობებით.

აგრეთვე გამოვთქვამთ ვარაუდს, რომ განხილული მოტივის, ისევე როგორც სხვა მოტივების საუკუნეების მანძილზე აქტივობის ფენომენი და მთელი რიგი ფილოსოფიური კატეგორიები (ლაიბნიცის “მონადა”, ჰერბარტთან “რეალები”, ჰუსერლის “წმინდა არსები”) ფარავენ ერთმანეთს.

### საკვანძო სიტყვები:

ღმერთი, ღვთაებრივი ენერგიები, ინტონაციური ფორმულა, ი.ს.ბახი, ტრაგიზმი, სემანტიკა, ტექსტგარეთა ინვარიანტი, ვარიანტი.

ვინც საგანთა სამყაროში გრძნობადი საწვდომის მეტს ვერაფერს ხედავს ან საღმრთო წიგნებში ტექსტის, ასოების მიღმა არაფრის დანახვა არ შეუძლია, მისთვის ნამდვილი საზრისი – ლოგოსი მიუწვდომელი დარჩება.  
**მაქსიმე აღმსარებელი.**

სახე არის ხილვა და ჩვენება დაფარულია.  
**იოანე დამასკელი.**

ნუ დაიბნევი გარე სამყაროში, არამედ შედი შენს თავში.  
**ნეტარი ავგუსტინე.**

წინამდებარე ნაშრომში განვიხილავთ ერთ მუსიკალურ-სემანტიკურ ფორმულას, ჩვენი აზრით, დღემდე რომ ინარჩუნებს ასოციაციის ძალას – განვიხილავთ მუსიკათმცოდნეობის პოზიციებიდან გამომდინარე და აგრეთვე კვლევის არასტანდარტული მეთოდის მოშველიებით, ღვთისშემეცნების შუქზე.

ჩემი, პრაქტიკოს-მუსიკოსის, ყურადღება მიიპყრო ი. ს. ბახის b moll პრელუდიის (კარგად ტემპერირებული კლავირი – კტკ, I ტომი) და შოსტაკოვიჩის b moll პრელუდიის (პრელუდია და ფუგა b moll), საწყისი მოტივების იდენტურობამ – მოტივი b-c-des. საგულისხმოა, რომ კ.ტ.კ. II ტომიდან b moll ფუგის თემაც იმავე მოტივით იწყება, ხოლო პრელუდია – ამ მოტივის შებრუნებით des-c-b.

გადმოცემის თანახმად, ბახის პრელუდია b moll (კ.ტ.კ I ტ.) თავისებურ ეპიტაფიას წარმოადგენს – კომპოზიტორმა იგი შვილის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით დაწერა.

ი. ს. ბახის “კარგად ტემპერირებული კლავირის” მკვლევარი ბ. ლ. იავორსკი ამ პრელუდიას ბახის “ვნებების” მუსიკასთან აკავშირებს, ამბობს, რომ იგი მსვლელობას, ზარების რეკვას გადმოცემს. ჰერმან კელერი კი მიუთითებს ბახის პრელუდიის კავშირზე “მათეს ვნებებიდან” № 1 გუნდთან “ვინ? როგორ? სად?”, რომელიც გოლგოთაზე მსვლელობას წარმოადგენს (16, 155).

აღმოჩნდა, რომ ტონალობა b moll და მოტივი b-c-des გვხვდება ბახის არა მხოლოდ იმ პრელუდიებსა და ფუგებში, რომლებიც ღრმა სევდის განწყობილებას გამოხატავენ, არამედ სხვაგანაც – მისი მუსიკის ყველაზე ტრაგიკულ მომენტებში. მაგალითად, “მათეს ვნებების” № 15 რეჩიტატივში, როდესაც მაცხოვარი ამბობს, რომ ერთ-ერთი მოწაფე მას გასცემს, წარმოჩინდება c moll, რომელიც მყისვე გადადის b moll-ში, ამას მოჰყვება მახარებლის სიტყვები, აქ მოტივი b-c-des ორჯერ გამოჩნდება! მაცხოვრის უკანასკნელი წამოძახილიც (№ 71) აგრეთვე b moll-შია!

შოსტაკოვიჩის პრელუდიის საწყისი მოტივი b-c-des რომ უკვე არსებობდა ბახის პრელუდიებსა და ფუგებში და “ვნებების” მუსიკაში, ტონალურ სემანტიკასთან ერთად იმ ინტუიციური აზრის ობიექტური დასაბუთებაა, რომ შოსტაკოვიჩის პრელუდიის სევდიანი, მწუხარე თემა მოწამეობაზე, დაღუპულ პიროვნებასა თუ ადამიანებზე გლოვის სახეს წარმოადგენს. ვფიქრობ, შოსტაკოვიჩის ფუგაც, რომელიც აღნიშნულ პრელუდიასთან ციკლს შეადგენს, იმ ვარაუდის დადასტურებაა, რამეთუ მისი თემა

ვნებების სიმბოლოს, ჯვრის ნახატს შეიცავს – b-as-c-b (ტრანსფორმირებული მოტივი BACH – b-a-c-h).<sup>1</sup>

გრაფიკული სიმბოლიკის, მოტივური კავშირების გარდა, შოსტაკოვიჩის b moll პრელუდიასა და ფუგაში ბაროკოს სტილისტური ნიშნების (რომლებმაც ყველაზე სრულყოფილი გამოვლინება ი. ს. ბახის მუსიკაში პოვეს) არსებობაზე ისიც მეტყველებს, რომ პრელუდია პასაკალიას, Basso ostinato-ზე აგებულ პოლიფონიური ყაიდის ვარიაციებს წარმოადგენს (შოსტაკოვიჩი კვლავ გვევლინება პასაკალიის დიდ ოსტატად).

b moll-სა და მოტივის b-c-des სემანტიკური მნიშვნელობის დასაბუთების საშუალებას შოსტაკოვიჩის მე-13 სიმფონია ("Ба́ньи́й Я́р") გვაძლევს. სიმფონიის პირველი ნაწილი ("Ба́ньи́й Я́р". Adagio) იწყება მოტივით b-c-des, რომელიც ბანშია მოთავსებული. ეს საორკესტრო თემა ფაშისტების მიერ განაწამებ და დახოცილ ადამიანთა განზოგადებული სახეა, ხოლო მოტივი b-c-des ამ თემის უმნიშვნელოვანესი ნაწილია, ნაწილი იმ მთელი "მოტივურ-ინტონაციური კომპლექსისა", სიმფონიის სხვა თემებს რომ ედება საფუძვლად (4, 42).

მოტივი b-c-des საფუძვლად ედება აგრეთვე "Ба́ньи́й Я́р"-ის საგუნდო ნაწილებსაც, კერძოდ საფუძველია Ба́ньи́й Я́რ-ის ვოკალური თემის: "Над Ба́ньи́м Я́ром па́мятნი́ков нет, крүто́й обры́в как гру́бое надгробие".

აღსანიშნავია რიტმონტონაციური კავშირი ბახის პრელუდიის და საგუნდო ეპიზოდისა – "Над Ба́ньи́м Я́ром шелест ди́ких трав".

მოტივი b-c-des გამოჩნდება სიმფონიის მესამე ნაწილშიც "В магазине". ეს ეპიზოდი წარმოადგენს საერთო ვოკალურ-საორკესტრო კულმინაციას b moll-ში, სიტყვებზე "Их о́бсчитыва́ть по́стыдно, их о́бманыва́ть грешно", რომლის შინაარსი გაცილებით უფრო ღრმა და მრავლისმომცველია, ვიდრე თითქოსდა საყოფაცხოვრებო ტექსტი.

ამგვარად, ბახთან და შოსტაკოვიჩთან ტონალობა b moll და მოტივი b-c-des იმ მომენტებში წარმოჩინდება ხოლმე, სადაც ტანჯვის, მოწამეობის, სიკვდილის განზოგადებული იდეაა გამოხატული.

მართალია, ჩვენ არ გაგვაჩნია მტკიცებები (გამონათქვამები, წერილები და სხვ.), რომლებიც ამ კავშირზე მიუთითებენ, მაგრამ იქმნება შთაბეჭდილება, რომ b moll პრელუდიისა და მე-13 სიმფონიის შექმნისას შოსტაკოვიჩის სმენით მეხსიერებაში ცნობიერად თუ არაცნობიერად ამოტივტივდებოდა ბახის სევდიანი პრელუდიის ხატი.

თუ ამას დავუშვებთ, მაშინ უნდა ვთქვათ, რომ შოსტაკოვიჩი ახდენს "სემანტიკური მასალის" პროეცირებას საკუთარი მუსიკალური სტილისტიკის, საკუთარი დრამატურგიული შინაარსის შესატყვისად.

ფიქრობ, ასევე მრავლისმეტყველია პროკოფიევის მეექვსე სონატის სკერცოს შუა ნაწილის (meno mosso) დასაწყისში b moll-ის გამოჩენა, – მელოდია იწყება მოტივით b-c-des და ეს მოტივი ამ სახით თუ ტრანსფორმირებული რამდენჯერმე ჟღერს.

ტრაგიკულ განცდებთან დაკავშირებული ტონალობა b moll უყვარდათ რომანტიკოსებს – შოპენსა და ბრამსს. ეს შეიძლება იმით ავხსნათ, რომ შოპენისა და ბრამსის მსოფლშეგრძნების ერთ-ერთი მხარეა ტრაგიზმი, გამმაფრებული სუბიექტივიზმი, ჩაძირვა საკუთარი სულის სიღრმეში. (საგანგებო საუბრის თემაა

<sup>1</sup> ცნობილია, რომ ბახი გაოცებული იყო იმით, რომ მისი გვარი BACH მუსიკალური ბგერებისაგან შედგება (b-a-c-h) და თანაც ჯვრის თემას წარმოადგენს (უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჯვრის თემა ბახამდელი წარმოშობისაა).

ბრამსის ტრაგიზმისათვის დამახასიათებელი საოცრად გასხვივსნებული ასკეტიზმი, არა უიმედობა, რისი ფესვებიც ბრამსის ქრისტიანულ რწმენაში უნდა მოვიძიოთ, და სასოწარკვეთილების განცდა, არარაობის კონცეფცია შოპენის უდიდეს ქმნილებაში, b moll სონატის ფინალში).

გავიხსენოთ შოპენის სკერცო b moll, პრელუდია b moll, მაზურკა თხზ. 24, №4 b moll (იწყება მოტივით b-c-des); სონატა b moll I ნაწილის მთავარი პარტია შეიცავს ამ მოტივს, ასევე, სამგლოვიარო მარშიც (Marche funebre) ამ მოტივის შებრუნებას – des-c-b.

ბრამსი b moll-ში წერს მეორე ინტერმეცოს თხზ. 117. აქაც მოცემულია b-c-des მოტივის შებრუნება (სამ ინტერმეცოს თხზ.117 ბრამსი უწოდებს “ჩემი სევდის ნანები”).

b moll-შია დაწერილი ბრამსის გრანდიოზული ქმნილების, საფორტეპიანო სონატის თხზ.5, f moll მეოთხე ნაწილი “Rückblick”, რომელიც სამგლოვიარო მარშს წარმოადგენს. ბრამსის მეორე უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოების “ვარიაციები და ფუგა ჰენდელის თემაზე” მეხუთე, მეექვსე, მეცამეტე ვარიაციებში ვხვდებით b moll-ს, ხოლო მეცამეტე ვარიაცია სამგლოვიარო მარშის ხასიათს ატარებს და აქაც გვხვდება მოტივი b-c-des.

მოტივი b-c-des შუმანთანაც გვხვდება, შუმანის ფუგის (თხზ. 73 №3 f moll) თემა იწყება ამ მოტივით.

ბახის მუსიკასთან ამ ფუგის მსგავსებაზე მიგვითითებს აგრეთვე ბაროკოს რიტორიკული ხერხების – სიმბოლოების არსებობა. ესენია: ქრომატიულად შევსებული კვარტა – დადმავალი ქრომატიული სვლა სოპრანოსა და ტენორში კანონიკურად (ტტ. 50-51) და სიკვდილის სიმბოლო-პაუზა ყველა ხმაში ერთდროულად (ტ.45).

საოცარია შუმანის ოთხი ფუგისაგან შემდგარი ამ ციკლის თხზ. 72 კავშირი ბახის მუსიკასთან, კერძოდ ისევ “კარგად ტემპერირებული კლავირის” I ტომიდან b moll პრელუდიასა და ფუგასთან – თუ მესამე ფუგა პრელუდიის საწყისი მოტივით (b-c-des) იწყება, მეორე ფუგის თემა ბახის ფუგის თემის ტრანსპონირებას წარმოადგენს b moll-დან d moll-ში. ხოლო პირველი ფუგა, ისიც d moll-ში, ბახის “ფუგის ხელოვნების” კონტრაპუნქტებთან იწვევს ასოციაციას, და არა მხოლოდ ტონალობით.

მოტივი b-c-des თანამედროვე ქართულ მუსიკაშიც მოიძებნა, ფელიქს ლლონტის სიმფონიაში №10 Pax Humana თვით კომპოზიტორმა მიგვითითა ამ მოტივის არსებობაზე.

ნიშანდობლივია, რომ მოტივი b-c-des სიმფონიის ბოლო ნაწილში, რექვიემში გვხვდება. თავდაპირველად იგი ნახევარი ტონით ზემოთ ტრანსპონირებული სახით გვევლინება – Campana tubolare პირველ ტრომბონთან და პირველ ვალტორნასთან ერთად ძალზე დაჟინებით, ფორტისიმოზე წარმოთქვამს მოტივს h-cis-d, მის შებრუნებასა და ისევ მოტივს (ტტ. 394-396). თვით ავტორი მოცემულ კონტექსტში ამ მოტივს შემდეგნაირად განმარტავს: “ტრაგიზმის პერსონიფიცირება, დროის ტრაგიზმი; დრო როგორც ტრაგიკული ფენომენი, ტრაგიკული რეფლექსია”.

შემდგომში (ტ. 416) სიმებიანი ჯგუფი უნისონში უკრავს მოტივს b-c-des. 434-ე ტაქტში პირველი და მეორე ვიოლინოები უკრავენ მოტივს b-c-des და მის შებრუნებას – c-ს მაგიერ აქ ces-ა, “ჩნდება ალტერაცია, ახალი კორელაცია ტრაგიზმისა” – ამბობს ავტორი. აქ იგი მიგვითითებს ვალტორნის კონტრაპუნქტზე, რომელიც წარმოადგენს ტრაგიკული თემის საწინააღმდეგო სვლას. საწინააღმდეგო სვლის აზრობრივი დატვირთვაა მარადიულობის ამაღლებული ჰიმნი, რამაც ავტორში შეუცნობლად ქართული მრავალჟამიერის ასოციაცია გამოიწვია.

ფელიქს ღლონტის აზრით, ეპილოგში-რექვიემში უდიდესი ნოსტალგიაა აღბეჭდილი. ბახთან, ამბობს კომპოზიტორი, ტრაგიზმი არ არის პერსონიფიცირებული, ხოლო დღეს იგივე მოტივი b-c-des ეს არის ჯვარზე გაკრული სულიერება, დრო და სივრცე ტრაგიკულ კატეგორიებადაა ქცეული. ტრაგიზმი პირადი ეგზისტენციის სუბსტანციაა, ტრაგიზმის აღქმა საკუთარი ეგზისტენციის მეშვეობით ხდება – “როგორც ჩვენი საკუთარი ბედისწერა ჩვენში მუდმივად არსებობს და მუდმივად უხილავიცაა”.

ამრიგად, ყოველივე ზემოთქმული საბაზს გვამღევს ვივარაუდოთ, რომ ინტონაცია b-c-des არ წარმოადგენს წამიერებას, მხოლოდ და მხოლოდ “საშენ აგურს”, არამედ აზრობრივ-გამომსახველი მოცემულობაა, რომელიც საუკუნეების მანძილზე “მოგზაურობს” და ტრაგიზმის მიმანიშნებელია.

მაგრამ რაოდენ სხვადასხვაგვარია ტრაგიზმის განცდა! ინტონაციაში ხომ ასახულია ინდივიდის, ხალხების, ეპოქის სულისკვეთება, მსოფლშეგრძნება.

ბახის ინტონაციაში გვესმის სიდიადე, სინანული, ნუგეში; კაცობრიობის კოლექტიური “ჩვენ” და პირადული “მე” შერწყმულია. პირად ტრაგიზმზე ამაღლებული სულის სიმშვიდე მაცხოვრის ტანჯვის თანაგანცდის კათარზისული შედეგია. აქედანაა ბახის მუსიკის საოცარი სულის მკურნავი ძალა.

\* \* \*

შენიშნული მუსიკალური მოვლენების გააზრებაში გვეხმარება აკად. ბ. ასაფიევის მოძღვრება ინტონაციის შესახებ და, ამდენად, ვემყარებით ასაფიევის ცნებებს: “ინტონაციური ლექსიკონი”, “ინტონაციური ფონდი”, “ინტონაციური მარაგი”, “მუსიკის სიტყვები”, “გადაინტონირება”. ის, რასაც ეს ცნებები გამოხატავენ, ურთიერთშეხებაშია ინტონაციური ფორმულის – ინტონაციური მოდელის პრობლემასთან, რომელიც დღეს მუშავდება მუსიკათმცოდნეების მიერ. ე. რუჩიევსკაია ანალიზის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მეთოდად მიიჩნევს ტიპური ინტონაციური ფორმულების მიკვლევასა და მათი საზრისის გახსნას როგორც სინქრონულ, ასევე დიაქრონულ (ისტორიულ, გენეტიკურ) ასპექტში; როგორც ცალკეული კომპოზიტორების სტილის, ასევე ერთი მხატვრული ნაწარმოების ჩარჩოებში (8, 132), რამდენადაც “ინტონაციურ სათავეთა და მხატვრულ ნაწარმოებში მათი სინთეზისა და გარდაქმნათა ანალიზი საშუალებას გვამღევს მივუახლოვდეთ სტილის კანონზომიერებათა ობიექტურ შემეცნებას, მუსიკის როგორც მხატვრული მოვლენის არგუმენტირებულ შეფასებას; მეორე მხრივ, ის საშუალებას გვამღევს ვიმსჯელოთ მასში გამოხატული ემოციურ მდგომარეობათა, აზრების, იდეების ობიექტივაციის ხარისხზე” (9, 15).

როგორც ირკვევა, მოტივი b-c-des ი. ს. ბახის ინტონაციური ლექსიკონის ერთ-ერთი ინტონაციური ფორმულაა. თავისთავად ეს მოტივი, კონკრეტული მუსიკალური ნაწარმოების გარეშე, წარმოადგენს ინტონაციურ მოდელს, მრავალი მუსიკალური ტექსტის ინვარიანტს. ბ. ასაფიევი ასე განმარტავს მუსიკის ამ უმნიშვნელოვანეს კანონზომიერებას: “ბახი, მოცარტი, ბეთჰოვენი, ჩაიკოვსკი – როგორც ეს ჩანს მათი ინტონაციური ლექსიკონის შემადგენლობის ახლოდან განხილვისას – მუშაობდნენ გარემომცველი სამყაროს ძირითად გამომსახველ ინტონაციათა შედარებით მოკრძალებულ სფეროში. მაგრამ ეს იდეები თითოეულ მათგანში დამოუკიდებელ მხატვრულ ხელწერად იქცეოდა და, ამდენად, ჩვეული მოსმენილიდან ახალი შესაძლებლობებით უმდიდრეს განზოგადებებს ქმნიდა” (1, 359).

ასაფიევის ინტონაციური თეორია ნათელს ფენს არა მარტო მუსიკალური ხელოვნების განვითარების კანონზომიერებებს, არამედ მუსიკის აღქმასთან დაკავშირებულ პრობლემებსაც. საქმე იმაშია, რომ განმეორებადი ინტონაციური ერთეულები გარკვეულ ასოციაციებს უკავშირდება, რაც მსმენელს მუსიკალური შინაარსის აღქმაში ეხმარება.<sup>2</sup>

მეტად საინტერესოა ასაფიევის ცნება “გადანტონირება”.

აქ წამოყენებულია მუსიკალური მემკვიდრეობითობის მეტად აქტუალური პრობლემა. “მუსიკა როგორც ხელოვნება ვერ იარსებებდა მუსიკალური მემკვიდრეობითობის, ტრადიციის გარეშე, ვინაიდან ასეთ შემთხვევაში იგი დაკარგავდა თავის სპეციფიკას, თავის პირობით კოდს, განზოგადების უნარს” (9, 15).

“გადანტონირება” მემკვიდრეობის ერთ-ერთი მხარეა მუსიკალურ შემოქმედებაში. გარკვეული ინტონაციური ერთეულები, რომლებიც თავის დროზე ამა თუ იმ აზრით იყვნენ დატვირთულნი, შეცვლილი სახით იწყებენ ახალ მუსიკალურ მთლიანობაში შესვლას. ინტონაციურ ერთეულებზე მსჯელობისას, მოცემულ შემთხვევაში, ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ისეთი ფიქსირებული ფორმები<sup>3</sup>, რომელთა მობილიზაციით კომპოზიტორი სრულიად ახალ თვისებას ქმნის. სწორედ ეს ახალი, ანუ ჩანაფიქრის სპეციფიკური შინაარსი, რომელიც უნდა განვითარდეს შემოქმედებით ახალში, განაპირობებს შესაბამისი მონაცემების მობილიზაციას წარსულის გამოცდილებიდან, მთელი გამოცდილებიდან იწვევს იმ ერთეულებს, რომლებიც მას ესაჭიროება როგორც ასეთს.

ამრიგად, ყოველ ახალ მუსიკალურ ნაწარმოებში ანალიზის მეშვეობით შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ წარსულ ეპოქაში უკვე ფიქსირებული ფორმა, რომელიც ახალ გარემოცვაში ახალი მხრიდან გვიჩვენებს თავს.

ასაფიევი კომპოზიტორის სმენითი გამოცდილების დაგროვებაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ბავშვობის მუსიკალურ შთაბეჭდილებებს:

“. . . ბავშვის გულუბრყვილო მეხსიერებით დაფიქსირებულ მუსიკალურ შთაბეჭდილებათა ფრაგმენტებისაგან ჩამოყალიბებას იწყებენ თვითმყოფი “ტონ-უჯრედები”, რომელთაც სმენით მტკიცედ ითვისებს ცნობიერება”. ისინი, ყველაზე ხშირად მოკლე ჰანგები თუ მოტივები, “საკუთარი ხდება. მათ უკვე თან სდევს თვითგამოსახვის მაძიებელი აზრი. . .” (2, 76).

მუსიკალური შემოქმედების ამ ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კანონზომიერებაზე (არაცნობიერ დონეზე კომპოზიტორის დამოკიდებულება წინამავალ მუსიკალურ გამოცდილებაზე) წერს პაულ ჰინდემიტი სტატიაში “კომპოზიტორის სამყარო”.

“. . . როცა კომპოზიტორის შემოქმედებით წარმოსახვაზე ვლაპარაკობთ, მაშინ ყველაზე უკეთ ჩვენს სათქმელს გამოხატავს გერმანული სიტყვა Einfall წარმოებული ზმნისაგან “einfallen” (ჩარჩენა, ჩავარდნა, აღბეჭდვა), იგი მშვენივრად ხსნის იმ თავისებურ სტიქიურობას, რომელიც იწვევს ასოციაციას პირველადი მხატვრული

<sup>2</sup> მუსიკალური შემოქმედება, შესრულება, აღქმა, მუსიკის ანალიზი არ არიან იზოლირებულები, ისინი ერთიან სურათს შეადგენენ, აქედან გამომდინარე, ინტონაციური კავშირების, ინტონაციური ფორმულის, გენეზისის საკითხებში გარკვევა შემსრულებელს მუსიკალურ ნაწარმოებზე მუშაობისას ეხმარება.

მე მქონია საშუალება პროფესორების ლ. როიზმანის, ა. გოლდენვეიზერის, ი. მილშტეინის კლასებში ვყოფილიყავი მოწმე იმისა, თუ რაოდენ ნაყოფიერი აღმოჩნდებოდა ხოლმე სემანტიკის გარკვევა – „ექსკურსები“ მუსიკალური გენეზისის სფეროში, როგორ უმაღლესი იქნებოდა ადეკვატური საშემსრულებლო გადაწყვეტა მხატვრული ამოცანის, ტექნიკური დაუფლების ჩათვლით.

<sup>3</sup> ფიქსირებულ ფორმას ფსიქოლოგები უწოდებენ იმას, რაც უკვე იყო ხაზგასმული ადამიანის ფსიქიკურ მოქმედებაში და რაც შემდგომში ახალი ცოდნის შექმნის საფუძვლად იქცევა.

იდეის ცნებასთან საზოგადოდ და მუსიკალურთან კერძოდ. რაღაც (თვითონაც არ იცით-რა) ჩარჩა და აღიბეჭდა ჩვენს გონებაში (არ იცით – საიდან) და იქ რაღაცნაირი ფორმით ვითარდება (არ იცით – როგორ). . .

როცა ვამბობთ “einfallen”, ვგულისხმობთ რამდენიმე ტონისაგან შემდგარ მოკლე მოტივს. ხშირად თვით ამ ტონებს შევიგრძნობთ როგორც გაურკვეველი მნიშვნელობის რაიმე ბგერით მრუდეს. იგი ყველა ადამიანს ესმის. არაპროფესიონალთა ცნობიერებაში ეს ტონები უმაღლვე ქრებიან. მუსიკოსმა-კომპოზიტორმა კი იცის მათი გამოყენება და შემდგომი დამუშავებაც (10, 118).

რაც უფრო ახლებურად, ღრმად და თავისებურად აქვს კომპოზიტორს გააზრებული წინამორბედი ეპოქების მუსიკალური ელემენტები, რაც უფრო ფართო და მრავალფეროვანია კომპოზიტორის სტილის მკვეთრი წყაროები, მით უფრო დიდია მისი მუსიკის ზემოქმედების ძალა, ხანგრძლივია მისი სიცოცხლე.

\* \* \*

ჩვენ წარმოვადგინეთ ინტონაციური ანალიზი, გონითი ანალიზი. გონებით ჩვენ ვიკვლევთ მოვლენებს, ვწვდებით იმ კანონზომიერებებს, რომლებიც ამ მოვლენების მიღმა, ასეთნაირად ვულრმავდებით მოვლენათა არსს და ყოველივე ეს ჩვენში ცნობიერების უზომო აღფრთოვანებას იწვევს, რადგანაც, როგორც პლატონი ამბობდა, ადამიანისათვის დამახასიათებელია მისწრაფება ჭეშმარიტებისაკენ და ყველაფრის გაკეთება საამისოდ.

მაგრამ არსებობს შეხედულება, რომ მხოლოდ და მხოლოდ ანალიზური მეცნიერული კვლევა ვერ გვაძლევს ჭეშმარიტების მთლიან, ნათელ სურათს, განსაკუთრებით ჰუმანიტარული მეცნიერებების სფეროში. ამიტომაც თავად ინფორმაცია და აქედან გამომდინარე ინტონაციური კავშირები, ინტონაციური მოდელი უნდა განვიხილოთ უფრო სიღრმისეულ და უფრო ზოგად კატეგორიებთან კავშირში.

რამდენადაც მუსიკა ყოფიერების უმაღლესი ღირებულებების – ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების სფეროა, ხოლო ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების ბუნება უსაზღვროდ ამაღლებული და შეუცნობადია, ამიტომ მუსიკაზე ღრმა მსჯელობა ამ წანამდღვრებიდან უნდა მომდინარეობდეს.

ნეტარი ავგუსტინე ამბობს, რომ ღმერთი “მშვენიერებათა მშვენიერებაა”, “სილამაზეა, საიდანაც წარმოდგება ყოველივე მშვენიერი”.

მუსიკათმცოდნეობა როგორც მეცნიერება სწავლობს სტრუქტურებს, რომლებიც მიმართულია მსმენელისადმი. მაგრამ, როგორც ვ. მედუშევსკი აღნიშნავს, “სტრუქტურა, რაგინდ სრულყოფილიც არ უნდა იყოს, მუდამ სიცოცხლეზე, მის სულიერ იდეალზე ნაკლები იქნება. ამიტომაც სტრუქტურის თაყვანისმცემელი თეორია ყველაფერში, რაც მასზე უფრო მაღლა დგას, დაინახავს მხოლოდ და მხოლოდ სტრუქტურებს, და არაფერს სტრუქტურების გარდა; აღფრთოვანებული იქნება საკუთარი “სისწორით” და გაძლიერდება ამ სისწორის ყოველი ვითომ დადასტურების შემდეგ” (7, 196).

ბოლო წლებში მე შევეცადე მუსიკათმცოდნეობის, მუსიკალური შემსრულებლობის, პედაგოგიკის საკითხები ღვთისშემეცნების შუქზე-ქრისტიანულ მოძღვრებასთან კავშირში განმეხილა. ეს აისახა სტატიებში: “დრო და ხანიერება მუსიკაში” (13), “იოჰან სებასტიან ბახის მუსიკის ღვთივსულიერების გაგებისათვის” (14), “ღვთისშემეცნების შუქზე საშემსრულებლო ხელოვნების განხილვის საკითხისათვის” (15).

ჯერ კიდევ თომა აკვინელი ლაპარაკობდა ჭეშმარიტების შეცნობის მიზნით გონებისა და რწმენის შეერთების აუცილებლობაზე. პავლე მოციქული, უნდა ვიფიქროთ, შესაძლებლად მიიჩნევს გარკვეულ ფარგლებში ღვთაებრივი პირველწყაროს იდეის გონებით შეცნობის მცდელობას: “ვინაიდან მისი უხილავი, მისი მარადიული ძალა და ღვთაება დასაბამიდან ქმნილებათა ხილვით შეიცნობა” (რომ. 1, 20).

წინამდებარე სტატიის, ისევე როგორც ზემოხსენებული ნაშრომების ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს ის აზრი, რომ ღმერთის “ხილული ასპექტი” – ის, რაც შეიძლება შევიმეცნოთ ღვთის შესახებ, ეს არის ღვთაებრივი ენერგიები, რაშიც ღმერთი თავის თავს ავლენს, რომ ბუნება ესაა განსხეულებული ღვთის “ნება” – საგნად ქცეული, მატერიალურ პროდუქტად სახენაცვალი ენერგია, “ნება” ენერგიაა, ხოლო ბუნება – ამ ენერგიის ქმედობის პროდუქტი (მზია შეწირულის ნაშრომში ვკითხულობთ, რომ ეს ფაქტი კონსტატირებულია ქართულ ენაში – სიტყვა “ბუნება”, 12).

ღვთაებრივი ენერგიები, ანუ ღვთის განმგებლური ქმედებანი განსაზღვრული იყო ჯერ კიდევ ეკლესიის მამების მიერ, ბერების მისტიკურ ღვთისმეტყველებაში – წმ. ბასილი დიდის სიტყვებია: “თუკი ენერგიები ჩვენამდე დადიან, არსი სრულიად მიუწვდომელია”. ხოლო დღეს, მეცნიერების უდიდესი წარმატებების პერიოდში, თვით სწავლულნიც, რომ აღარაფერი ვთქვათ ქრისტიან ავტორებსა და თეოლოგებზე, ლაპარაკობენ “ფუნდამენტურ რეალობაზე – ფარულ ენერგიაზე, საიდანაც სამყარო წარმოდგება”...

“ენერგიებზე”, რომლებიც მუსიკაში მელოდიურ ხაზს აყალიბებენ, ლაპარაკობს XX ს-ის შვეიცარიელი მუსიკათმცოდნე ერნსტ კურტი. მისი აზრით, ეს ძალები შეიძლება განხილულ იქნეს როგორც ერთი და იმავე პირველადი ძალის ობიექტივაცია, ისინი “... მჟღავნდებიან დასაბამიერად ყოველგვარ ფიზიკურ და ორგანულ სიცოცხლეში” (6, 17).

ნაშრომი ეფუძნება წარმოდგენას, რომ თავად ინტონაციები და ინტონაციური ფორმულები, რომლებიც საუკუნიდან საუკუნეში “მოგზაურობენ” და რომელთა მოშველიება კომპოზიტორთა მხრიდან ხშირად სრულიად შეუცნობლად მიმდინარეობს, სულიერი ენერგიის – ღვთაებრივი ენერგიის განსხეულებულ, მატერიალურ ქცეულ ფენომენს წარმოადგენენ. ისინი სამყაროს კანონზომიერებათა გადმოცემაა ადამიანის გონებისა და გრძნობების საშუალებით აღქმად ფორმაში. “ენერგიები გადაიქცევიან გრძნობების მიერ აღქმული თანაჟღერის სასწაულებად, მსგავსად იმისა, როგორც სიცოცხლის ნება სამყაროს სურათად გადაიქცევა. და მუსიკა ჟღერს მხოლოდ ზედ ზედაპირზე” – ამბობს ერნსტ კურტი (6, 15).

როგორც ზემოთ მოყვანილი ანალიზიდან ირკვევა, მელოდიური ფორმულა b-c-des ტექსტგარეშე ინვარიანტი, რომლის კონკრეტიზაციას სხვადასხვა ტექსტობრივ ვარიანტში ვაწყდებით – უკვე ორ საუკუნეზე მეტი ხანია სხვადასხვა ეპოქისა და სტილისტური მიმდინარეობის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში ერთი და იმავე შინაარსის მატარებლად გვევლინება.

მელოდიური “ფორმულის პრინციპი” კომპოზიციის ძირითად მეთოდს წარმოადგენდა ყველა ეპოქისა და ხალხის მუსიკაში, არა მარტო ევროპულ მუსიკაში, არამედ ბიზანტიის, ახლო, შუა თუ შორეული აღმოსავლეთის ქვეყნების მუსიკაშიც. აი, რას წერს ე. ჰერცმანი ადრებიზანტიურ მუსიკალურ კულტურაზე: “საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ ყველა ბიზანტიური მელოდია რაღაც მცირერიცხოვანი მელოდიკური არქეტიპებისაგან განვითარდა. ფიქრობენ, რომ მუსიკის შემოქმედთა განკარგულებაში იყო საკმაოდ შეზღუდული რაოდენობა ძირითადი მელოდიკური



ფორმულებისა, რომლებიც განიხილებოდა როგორც “წინასწარმეტყველთა და წმინდანთაგან” გადმოცემული. მათ “ზემოდან” მოცემულად მიიჩნევდნენ და მათ დარღვევაზე სიტყვის დაძვრაც კი არ შეიძლებოდა” (5, 26).

უძველესი ხალხები იზიარებენ იმ შეხედულებას, რომ მუსიკა ეს არის სამყაროს ხმა, მიმართული ადამიანის შენაგანი სამყაროსადმი.

მუსიკალურ-ინტონაციურ ფორმულებს, რომლებიც ამა თუ იმ სულიერ მდგომარეობას და ემოციებს გადმოსცემენ, ვხვდებით ძველ ინდურ მუსიკაში. ინდოელმა მუსიკოსებმა და მოაზროვნეებმა მოახდინეს სისტემატიზაცია ინტონაციური ფორმულების, რიტმების, ჟესტებისა, ხოლო ამ აღნიშვნების ამოკითხვა თაობიდან თაობაში განდობილთა ხვედრი იყო.

ძველ ინდურ ტრაქტატში “ნატიაშასტრა” მოცემულია რაგას შემდეგნაირი განმარტება (რაგა – აგზნება, ვნება): “ზგერათა შეხამებით ჩაგონებული განწყობილება”. მუსიკა, თვლიდნენ ისინი, სამყაროს შეცნობის უახლესი გზაა, ამიტომაც რაგა მხოლოდ მომღერლის განწყობილების გადმოცემას კი არ წარმოადგენს, არამედ სამყაროს კანონების, ღმერთების, ბუნების, დროის და ადამიანის შეცნობის ფორმასაც.

ვფიქრობ, ზემოთქმული გარკვეული დასკვნების გაკეთების საშუალებას იძლევა. ეს დასკვნები ერთდროულად დისკურსიული გზითაცაა მოპოვებული და ინტუიციური გზითაც.

სულ ახლახან გავეცანი საბჭოთა პერიოდის ერთ-ერთი ღრმად განსწავლული მუსიკათმცოდნის ვიქტორ ბობროვსკის პირად წერილებს, დათარიღებულებს 1977 წლით (“უძრავობის”, ათეიზმის ზეობის წლები!), სადაც იგი ეხება აგრეთვე ინტონაციურ სქემებსაც: აი, რას წერს იგი: “ტექსტგარეთა” ინვარიანტიც და მისი “ტექსტობრივი რეალიზაციებიც” – ეს დაახლოებით იგივეა, რაც მხედველობაში ჰქონდა პლატონს, როდესაც იდეებზე წერდა.

ტექსტგარეთა – ე. ი. მატერიისგარეთა-ინვარიანტი არის მდგრადი კანონზომიერება, რომელიც მატერიალურ (“ტექსტობრივ”) სისტემებში ვლინდება” (3, 17).

ვ. ბობროვსკის აზრებმა გამაზებინა გამომეთქვა დიდი ხნის ნაფიქრალი, საბოლოოდ ჩამომეყალიბებინა იგი და ზოგიერთი პარალელის გავლების საშუალებაც მომცა.

ვფიქრობ, რომ ზემოთ განხილული მოტივის (b-c-des), ისევე როგორც სხვა მოტივების<sup>4</sup> და საუკუნეების მანძილზე მათი აქტივობის ფენომენი და მთელი რიგი ფილოსოფიური კატეგორიები (ხაზს ვუსვამ – ის კატეგორიები, რომლებიც ჩემი მხედველობის არეში მოხვდა, ვინაიდან მე არ ვარ ფილოსოფოსი არც სპეციალობით და არც განათლებით), ჩემი აზრით, ფარავნენ ერთმანეთს.

ეს ფილოსოფიური კატეგორიებია “მონადა” ლაიბნიცთან – განუყოფელი სულიერი პირველადი ელემენტები, სამყაროს საფუძველი; “რეალები” ჰერბარტთან – უდიდესი რაოდენობის მარადიული, უცვლელი, სულიერი, ზეგრძნობადი, არასივრცული, არადროული შეუცნობადი არსები, რეალობები – ჭეშმარიტი რეალობა და ყოველივეს საფუძველი; ჰუსერლის “წმინდა არსები”, ყოფიერებიდან და კონკრეტული ინდივიდის ცნობიერებიდან გამოყოფილნი, რეალური არსებობისაგან დამოუკიდებელნი.

საზრისის ამოკითხვა ამოუცნობიდან ყოველთვის იზიდავდა ადამიანს. . . ვიქტორ ბობროვსკი წერს: “ჭეშმარიტება ეს თვით არსია ყოფიერებისა. ჩვენთვის –

<sup>4</sup> მე განხილული მაქვს ბახის კიდევ ერთი სემანტიკური ფორმულა (II).

დედამიწელთათვის – იგი შორეული ტექსტგარეთა ინვარიანტია. ადამიანურ ცნებათა ტექსტად მისი რეალიზაცია სხვადასხვა დონის მრავალ ტექსტობრივ ვარიანტს ქმნის. “ტექსტობრივი” (ე. ი. ადამიანის გონების თანაზომადი) საზრისის ახსნა წარმოშობს მრავალ ვარიანტს, ზოგჯერ ურთიერთგამომრიცხავსაც კი. და ადამიანთა პოპულაციაში მიმდინარეობს განუწყვეტელი ბრძოლა, რათა დამკვიდრდეს გარკვეული, მრავალი პირობით განსაზღვრული ვარიანტი, რომელიც შეფასდება როგორც ჭეშმარიტების ინვარიანტი.

არადა, მთელი საქმე ხომ იმაშია, რომ ჭეშმარიტების ნამდვილი ინვარიანტი ჩვენი მიწიერი არსებობის “ტექსტს” გარეთ ძევს.

საჭიროა ერთი რამ – უნდა ვენდოთ ინტუიციის ხმას, ცალკეულ ინდივიდებს რომ ეწვევა ხოლმე. მით უფრო, რომ მათ მიერ გამოცხადებული ჭეშმარიტების ვარიანტები ერთმანეთთან ახლოს დგანან და ამიტომაც შეიძლება ჩაითვალოს ყველაზე განზოგადებულ ვარიანტად, რომელიც გასაგებია ჩვენთვის, დედამიწელთათვის” (3, 17).

ვფიქრობ, ეს შესანიშნავი სიტყვები გამართლებათა სასრული ყოფიერების მიღმა შეღწევის ჩემი მოკრძალებული მცდელობისა.

**გამოყენებული ლიტერატურა**

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л., Музыка, 1971.
2. Асафьев Б. Служ Глинки. – М. И. Глинка. Сборник материалов и статей. М., Л., Музгиз, 1950.
3. Бобровский В. О самом важном. Журнал "Музыкальная академия". 1997, №1.
4. Бобровский В. Программный симфонизм Шостаковича (статья вторая, Тринадцатая симфония). – В сб. Музыка и современность. Выпуск пятый. М., 1967.
5. Герцман Е. Византийское музыкознание. "Музыка". Ленинград. 1988.
6. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в "Тристане" Вагнера. "Музыка". М., 1975.
7. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Издательское объединение "Композитор". Москва, 1993.
8. Ручьевская Е. Интонационный кризис и проблема переинтонирования. Журнал "Советская Музыка". 1975, №5.
9. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., Музыка, 1977.
10. Хиндемит П. Мир композитора. Журнал "Советская Музыка". 1963, №5.
11. Ходжава Р. К проблеме интонационного генезиса в работе над музыкальным произведением (Интонационный генезис фуги Баха D Dur ХТК I т.) – В сб. Современные тенденции в организации высшего музыкального образования. Министерство культуры РСФСР, Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных. Выпуск 93. Москва, 1987.
12. შეწირული მ. ავტორი ძველ ქართულ მწერლობაში (ჰაგიოგრაფია, ჰიმნოგრაფია, დავითიანი) სადისერტაციო ნაშრომი. თბილისი, 1985.
13. ხოჯავა რ. დრო და ხანიერება მუსიკაში. ჟურნალი "რელიგია", 1992 №9.
14. ხოჯავა რ. იოჰან სებასტიან ბახის მუსიკის ღვთივსულიერების გაგებისათვის. ჟურნალი "რელიგია", 1993, №8-9.
15. ხოჯავა რ. ღვთისშემეცნების შუქზე საშემსრულებლო ხელოვნების განხილვის საკითხისათვის. ჟურნალი "რელიგია", 1996, №4-5-6.
16. Hermann Keller Die Klavierwerke Bachs. Edition Peters. Leipzig.

**სტატია მიღებულია: 2004-11-24**