

UNIVERSALIOSIOS MUZIKOS IDĖJA ROMANTIZMO IR NEODAOIZMO KULTŪROSE

Ramūnas Motiekaitis

Norvegijos muzikos akademija, Oslas

Romantizmas ir daoizmas iš pirmo žvilgsnio turi daugybę panašių bruožų, todėl dažnai gretinami. Į akis krinta abiem būdinga orientacija į individualizmą, natūralizmą, būties efemerškumo nuojautas, estetizmą, paradoksalias patirtis, iracionalizmą, įvairiai pasireiškiančias stebuklines sferas, pasaulio mozaikiškumą ir iš to kylantį vienovės poreikį. Todėl tiek romantizmui, tiek daoizmui būdingi stipriai išreikšti vienijantys pradai, tokie kaip dvasia (geist) ar dao, integruojantys šiuos akivaizdžius nevienalytiškumus. Viena svarbiausių individo ir kosmoso integracijos formų abiejuose kontekstuose pasireiškia per estetinę sferą, kas atsispindi daugybę analogiškų bruožų turinčiuose estetiniuose diskursuose.

Šiame straipsnyje, pasitelkus fenomenologinį bei lyginamąjį metodus, nagrinėjamos vokiečių idealistų bei ankstyvųjų romantikų ir neodaoistų universaliosios muzikos koncepcijos. Universalioji muzika – plati metafora, iliustruojanti harmoningą kosmoso funkcionavimą, dažnai naudojama įvairių epochų ir civilizacijų filosofų bei estetų. Universaliosios muzikos koncepcijos atspindi ir individo santykio su makrokosmosu formas bei meninės kūrybos sampratą.

Straipsnyje užsimenama ir apie praktinės muzikos aspektus mėginant atskleisti, kaip šios koncepcijos atliepia muzikinį mąstymą. Todėl šiuo atveju daug parankesnė už klasikinius daoizmo tekstus yra neodaoistinė qin instrumento estetika.

Straipsnio tikslas – įsigilinus į kontekstus atskleisti, koku būdu, nepaisant pastebimų analogijų, neodaoistinės koncepcijos vis dėlto yra kiniškos, o romantinės – europinės.

Ieškant analogijų tarp dviejų sąjūdžių – romantizmo ir neodaoizmo, į akis krinta tai, kad abu jie iškilo politinių ir socialinių neramumų laikotarpiais. Kita vertus, jų atsiradimas sutampa su ankstesnių paradigmų krizėmis. Po savaip pasireiškusių racionalistinių paradigmų – sisteminės Han epochos natūrfilosofijos ar naujųjų amžių Europos epistemologijos – į pirmą planą iškyla paradigmos, kurioms būdingos antiracionalistinės tendencijos. Todėl galime daryti išvadą, kad šiuos epochinius sąjūdžius, vienaip ar kitaip prieštaraujančius „klasikos“ laikotarpiui, galima sąlyginai įvardyti kaip „kontraklasiką“¹. „Klasikos“ ir „kontraklasikos“ santykiai Kinijoje ir Europoje labai skirtingi, kas dar kartą patvirtina šio termino sąlygiškumą. Sąvokos „kontraklasika“ esmė, bent jau vakarietiškejame kontekste, galėtų atskleisti O. y Gasseto mintys: „Egzistuoja epochos, kuriose mąstymo raida tęsia seniau užgimusias idėjas, ir epochos, kurio-

¹ Šį terminą pasaulėžiūros tendencijoms po Han įvardyti vartoja Tkačenko. [...] Г. А. Ткаченко, *Космос, музыка, ритуал: миф и эстетика в „Люйши чуньцю“*, Москва, 1990.

se manoma, kad netolimą praeitį reikia skubiai iš esmės reformuoti. Pirmosios epochos – tai taikingos filosofijos epochos, antrosios – karingos filosofijos, trokštančios sunaikinti praeitį savo radikaliu pranašumu². Kažin ar tiktų sąvoka „naikinimas“ kiniškam kontekstui. Tiek konfucianizmas, tiek daoizmas grindžiamas bendrais archajiniais kosmologiniais modeliais ir taip organiškai papildoma vienas kitą. Šiuo atveju galbūt geriau kalbėti apie hermeneutinės perspektyvos pasikeitimą tos pačios „sistemos“ ribose.

Įtampos tarp mąstymo tradicijų pavyzdžių galime rasti ir daugiau, sakykime, tarp antikos ir viduramžių, viduramžių ir naujųjų amžių, tačiau esminiai lūžiai Europoje įvyksta XIX amžiuje, kada imami kvestionuoti esminiai mąstymo sistemos principai. Kiniškoji „kontraklasika“, siejama su daoizmu (II–III m. e. a.) ir budizmo (IV–V m. e. a.) iškilimu, integruoja ir savaip interpretuoja daug Han natūrfilosofijos ir konfucianizmo idėjų, todėl radikalaus siekio sunaikinti čia nėra.

Tradicijos žmogus, gyvenantis tradicinėje, „ištakomis“ sekančioje epochoje, iš esmės remiasi ankstesnių autoritetų sukurtais pažinimo modeliais ir varijuoja jų ribose. Tokių orientacijų vyravimą liudija ir europinė universaliosios muzikos samprata tam tikrais aspektais beveik nepakitusi nuo pitagoriečių laikų iki XVIII amžiaus vidurio; taip pat kiniškoji natūrfilosofija, grindžiama archajinėmis koreliacijomis. „Klasikinėse“, į „ištakas“ orientuotose epochose harmonija įforminama objektyvizuojant, schematizuojant, ar net, kaip Europos kontekste, „struktūra“ ar „skaičius“ yra esminiai harmonijos aspektai, sąlygojantys jos autentišką recepciją³. Tiek kiniškoje, tiek europinėje „kontraklasikose“, suabejojus racionalistiniu modeliavimu ir iškilus individualumo aspektui, harmonija tarsi netenka objektyvaus paaikškinimo – jį pakeičia subjektyvios estetinės patirtys. Episteminių perspektyvų pasikeitimai sąlygojo atitinkamas universaliosios muzikos koncepcijas, iš pirmo žvilgsnio turinčias daug analogiškų bruožų.

Neodaoistinis harmonijos modelis ir *qin* estetika

Neodaoizmas yra vakarietiškas terminas, įvardijantis III–IV amžiais iškilusius du intelektualų judėjimus – „slaptąjį mokymą“ (*Xuanxue*)⁴ bei „lengvuosius pokalbius“ (*Qing Tan*)⁵. Neodaoizmo sąjūdis visų pirma susijęs su daoizmo filosofijos, per visą ankstesnę Kinijos istoriją buvusios periferijoje, iškilimu. Klasikiniai daoizmo tekstai „*Laozi*“ ir „*Zhuangzi*“ bei kosmologinės teorijos tapo filosofinių bei estetinių teorijų pagrindu, tačiau valstybės valdymo ir etinėms teorijoms dažniausiai pasitelkiamos konfucianizmo idėjos. Iš tiesų neodaoistinis diskursas buvo labai sinkretinio pobūdžio. Palikdami savitas žymes ir komplikuoatą sąsąją tinklą jame išsiten-

² O. Y. Gasset, *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, Vilnius, 1999, 157.

³ Žr. R. Motiekaitis, Universaliosios muzikos idėja Kinijos ir Vakarų estetikoje, *Acta Orientalia Vilnensia*, 2001, 2.

⁴ *Xuanxue* arba metafizinių mokyklų svarbiausi atstovai *Wang Bi* (266–249 m. e. m.) ir *Kuo Hsiang* (mirus 312 m. e. m.) savo koncepcijas plėtojo komentuodami *Laodzi* ir *Zhuandzi*, žr. A. Chan, *Source book in Chinese Philosophy*, Princeton, 1963, 316.

⁵ „Lengvuosius pokalbius“ reprezentuoja intelektualų grupė „septyni išminčiai iš bambukų giraitės“, gyvenę vėlyvuoju *Wei* (220–265) bei ankstyvuoju *Jin* (265–316) dinastijų laikotarpiu. Šiai grupei priklausė ir *qin* meistras *Xi Kang* (223–262). Susitikimai bambukų giraitėje šalia *Wei* karalystės sostinės vyko apie 245–255 m. e. m., žr. Robert van Gulik, *Xi Kang and his Poetical Essay on the Lute*, Tokyo, 1969, 29.

ka tiek daoizmas, tiek konfucianizmas, tiek budizmas. Nuo Han pabaigos iki Tang vyravusi nestabili politinė ir socialinė atmosfera stipriai paveikė intelektualinį gyvenimą. Nusivylus oficialiąja Han ideologija, kurios pagrindas buvo scholastiniu tapęs konfucianizmas, daoizmas, teigiantis natūralią gamtos tvarką, tapo laikmečio dvasią atliepiančia priemone, leidžiančia atsiriboti nuo suiručių ir išlaikyti vidinę harmoniją. Šiuo aspektu neodaoizmą galima interpretuoti ir kaip eskapizmo formą. Neodaoistinis gyvenimo būdo idealas buvo Zhuangzi aprašytos „nerūpestingos klajonės“ ieškant žmogaus ir kosmoso vienovės. Šio laikmečio dvasią perteikia ir nauja „kilnaus vyro“ (*junzi*) samprata. Kitaip nei konfucianistinis ištikimas valstybės tarnautojas, „kilnus vyras“ dažnai aprašomas kaip kūrybinga, dvilypė, neretai ir ekstravagantiška asmenybė, dėl asmeninės laisvės pasitraukianti iš valstybinės tarnybos arba bergždžiai mėginanti suderinti laisvę ir konvencijas⁶.

Neodaoizmo filosofija kvestionuoja konfucianistinius socialinius modelius bei formalų pasaulio paaiškinamumą Han koreliatyvinių sistemų ribose, o jo estetikoje bei iš dalies ir etikoje pritaikomi klasikiniuose daoizmo tekstuose iškelti idealai: slėpingumas (*xuan*), beasmeniškumas (*wu wo*), tuštumas (*xu*), pirmapradiškumas (*taiji*), gyvybingumas (*gi, sheng sheng*), savaimingas veikimas (*ziran*) ir neveikimas (*wu wei*)⁷. *Kosmoso harmonija, neodaoizmo intelektualų supratimu, pasireiškia visų pirma ne kaip socialinė ar koreliacijų harmonija, o kaip intymus individo ir gamtos, mikrokosmoso ir makrokosmoso santykis.* Tai lėmė ir realios muzikos funkcionavimo būdo pasikeitimą. Muzikos kaip analogiško *dao* „integratoriaus“ samprata išlieka, tačiau ši integracija vyksta ne visuomeniniame, o asmeniškiesniame kontekste. Pasikeičia ir muzikos instrumentų idealai – Han ir ankstesnių epochų pavyzdinius konfucianistinio ritualo instrumentus, akmeninius varpus, didžiulius mušamųjų bei styginių orkestrus pakeičia kur kas intymesnis ir subtilesnis *qin*, kuriuo grojama solo.

Filosofines bei estetiškes neodaoizmo koncepcijas plėtojo kinų elitas. Šiuo laikotarpiu išsikristalizavusios ir vėlesnėse dinastijose išplėtos idėjos sąlygojo kokybinį kinų meno formų pasikeitimą. Tačiau centrinės universalijos – *dao* ir *qi*, traktuojamos kaip energetinis kūrybinės realizacijos bei receptijos pradas, išlieka esminiai meninės kūrybos konceptai. Toks traktavimas atspindi ankstesnes rituališkumo sampratas – estetiškes veiklos, kaip ir konfucianistinio ritualo, kokybę lemiantis veiksnys⁸ yra *qi*. Todėl muzika ar ritmas, būdami akivaizdžiausi energetinės objekto plotmės įsikūnijimai, kaip ir konfucianizme, neretai pasitelkiami aprašant kitų menų kūrybinius principus:

[...] *Qi* turi būti pagrindinis literatūros ramstis; tikrieji *qi* pasireiškimai įsikūnija ypatingai – jie negali būti nenatūralūs. Todėl tai galima palyginti su muzika [...] (Cao Pi⁹).

Integruojantys energetiniai pradai tampa teorine įvairių menų sintezės apraiškų ir analogiškų kūrybinių principų pritaikymų įvairioms meno rūšims prielaida. Terminai „harmonija“,

⁶ В. В. Малявин, „Жуань цзи: поэт древнего Китая“, *Книга прозрений*, Москва, 1997.

⁷ Loreta Poškaitė, „Gyvenimo ir meno vienovės įprasminimas klasikiniame daoizme“, *Acta Orientalia Vilnensia*, 2000, 1, 131.

⁸ R. Motiekaitis, 2001, 196–198.

⁹ K. J. DeWoskin, *A song for one or two. Music and the Concept of Art in Early China*, Michigan, 1982, 107. Energijos aspektas pasirodo ir tapybos principuose, kurių pirmasis ir tikriausiai pagrindinis kalba apie *ritmą ar virpesį*, tapytojo patiriamą kūrybinę kontempliacijos akimirką, kuri formuoja tolesnę realizaciją.

„rezonansas“, „sutelktumas“, „saikingumas“, „savaimingas išpildymas“, anksčiau naudoti ritualo dvasiai apibūdinti, dabar tampa universaliomis estetinėmis kategorijomis, aptinkamomis poezijos, kaligrafijos, tapybos, muzikos ir kovos menų kontekstuose. Toks kategorijų naudojimas liudija genetinę visų menų kaip energetinės veiklos giminingumo sampratą. Estetinės kokybės, išvedamos viena iš kitos ir papildančios viena kitą, lemia harmoningą kūrinio visumą. Galima išvelgti prieštaravimų tarp, pavyzdžiui, „saikingumo“ ir „savaiminio, spontaniško atlikimo“. Tačiau, kaip ir išminčiaus laikysenoje, harmonija pasiekama sintezavus šiuos prieštaravimus, išvelgus bendras jų įvairovės ištakas. Todėl ir estetinės terminologijos sistema pagal fundamentaliuosius kinų kosmologijos principus yra dualistinė. Pozityvios estetinės kategorijos turi ir negatyvią prasmę. Pavyzdžiui, „savaimingas atlikimas“ kartu gali reikšti ir „saikingumo“ trūkumą¹⁰. Priešingų polių balansą iliustruoja ir muzikinės analogijos. Xi Kang flažoletinio tipo tonus, paprastai skambančius kūrinio gale, apibūdina taip: „Jie greitai, bet ne skuboti, lėti, bet ne vangūs“¹¹. Tokią daugybę paradoksų talpinančią harmonijos ir estetiškumo sampratą atliepia daoizmui būdingos ištaros. Neretai teigiama, kad aukščiausias meistriskumas prilygsta nemokšiskumui, o didžiausias grožis ir didžiausias bjaurumas – tapatūs. Menininkas, kaip ir didysis integratorius – *dao*, harmoniją ir grožį pasiekia suradęs pusiausvyrą ir suvienijęs visus prieštaravimus visatos pradus.

Neodaoizmo atsiradimas suponuoja individualistiškesnes nei konfucianistinis ritualas meninės veiklos formas. Į pirmą planą iškyla kaligrafija, peizažų tapyba bei aforistinė poezija. Muzikinį šios estetikos pavidalą reprezentuoja citros¹² tipo instrumentas – *qin*. *Qin* estetika, kaip ir pats neodaoizmo sąjūdis, susintetino tiek konfucianizmo, tiek daoizmo, tiek budizmo elementus. Kaip pažymi van Gulik, „nors galima manyti, kad pagrindinės *qin* estetikos sąvokos konfucianistinės prigimties, tačiau jų turinys – daoistinis“¹³. Sintetinį šios estetikos pobūdį liudija įvairūs vadovėliuose pateikiami simboliniai ar techniniai muzikos aprašymai. Konfucianistinę dvasią galėtų perteikti „Antikinis prisilietimas“:

[...] Nors senoji muzika ir išdildyta laiko, norinčiam dar įmanoma suprasti jos harmoniją ir paprastumą. Jis turėtų nepasiduoti šiuolaikinių populiarių melodijų žavesiui ir tada išgirstų tos muzikos skleidžiamą imperatoriaus Fu Xi dvasią [...] ¹⁴.

O štai „tuščio prisilietimo“ aprašyme ryškios daoistinės ar budistinės tendencijos:

[...] Ką tikrai sunku išreikšti – tai tuštumą. Pirštai juda ir tonai skamba, tačiau kaip atsiranda tuštuma... Atsakyčiau – išgaunant garsą. Jei tonai aštrūs, atlikėjas rodo savo skubotumą. Jei tonai šiurkštūs, atlikėjas išduoda savo nepadorumą. Bet jei tonai giedri, tai liudija, kad atlikėjas pasiekė tuštumos būvį. Tai geras būdas įvertinti muziką... ir kai grynumas bus išstobulintas, tonai savaime bus tušti. Net būdami greitai jie nebus netvarkingi, ir nors jų daug, jie nebus supainioti [...] ¹⁵.

¹⁰ DeWoskin, 158–160.

¹¹ Gulik, 1941, 106.

¹² Gulik *qin* verčia „liutnia“, tačiau savo konstrukcija ir grojimo būdu, kaip pripažįsta daugelis muzikologų šis instrumentas labiau primena citrą. Šiame straipsnyje vartojamas originalus terminas – *qin*.

¹³ Robert van Gulik, *The Lore of Chinese Lute*, Tokyo, 1969, 49.

¹⁴ *Ten pat*, 113.

Nuo seno *qin* reprezentavo rafinučiausių žmonių skonį. Kad instrumentas netapo populiarius, lėmė tiek ideologiniai, tiek praktiniai veiksniai. Kalbant apie pirmuosius, akcentuotinas ezoterinis *qin* estetikos pobūdis. Iš praktinių veiksnių paminėtini techniniai sunkumai, sudėtingos notacijos sistemos, mokytojų trūkumas ir didelės gerų instrumentų kainos. Išlikę nemažai mitologinių istorijų, kuriose *qin* siejamas su išminčiais ar mitologiniais valdovais, o jo formoms suteikiamos kosmologinės reikšmės:

[...] Imperatorių Fu Xi pakeitė Shennong. Jis pagamino *qin* iš tong medžio. Instrumentas buvo trijų *chi*, šešių *cun* ir šešių *fen* ilgio, šie skaičiai reiškė dienas metuose. Jis buvo vienos aštuntosios *cun* pločio, o tai reiškė trijų ir šešių daugybą. Viršuje jis buvo apskritas ir sutelktas pagal dangaus modelį. Apačioje jis buvo stačiakampis ir plokščias pagal žemės modelį. Viršuje jis buvo platus, o apačioje siauras, laikantis ritualų tarp valdovo ir pavaldinių modelio [...] (Huan Tan¹⁶).

Sąvoka *qin* ilgą laiką buvo asocijuojama su apribojimu, santūrumu, o junginyje *ya-qin* nusakė teisingam ritualui būdingą santūrumą. „*Qin* reiškia „susilaikyti“ „apsiriboti“. Senų dienų išminčiai ir garbingieji lavino savo širdis grodami *qin*.¹⁷“ Ankstyvuojų Šešių dinastijų periodu¹⁸ *ya* interpretuojamas kaip „paprastumas“, „natūralumas“¹⁹. Kitokia tampa ir *qin* muzikos samprata, siejama ne su santūrumo jausmo skatinimu, o su betarpiu gamtos dvasios atliepimu. Maždaug nuo IV amžiaus *qin* tampa atsiskyrėlio išminčiaus, gamtos prieglobstyje lavinančio dvasią, simboliu. Išminčiai su *qin* ant kelių dažnai vaizduojami dailės kūriniuose.

Šešių dinastijų laikotarpiu besikristalizuojant pagrindinėms *qin* estetikos koncepcijoms bei atlikimo technikai ypač pažymėtinas Xi Kang traktatas „Poetinė esė apie liutnią“²⁰. Šiame traktate poetine kalba aprašoma *qin* pagaminimo istorija, atlikėjo būseną ir šventa atmosfera, gaubianti šį instrumentą. Grojimo *qin* esmę geriausiai atskleidžia aforistinio pobūdžio tekstai. Iš jų galima spręsti, kad muzikanto meistriskumas siejamas visų pirma ne su techniniu virtuoziskumu, o su esminiu meistriskumu – *dao* įvaldymu. Kaip apibūdina Xi Kang:

[...] Jei atlikėjo protas ramybėje ir daroje atliepia didžiuosius principus, muzika įkūnija harmoningą taiką ir tobulą dorą. Jo paveikta ji iš tiesų gali išgryninti širdį ir sielą bei pabudinti gilią emociją [...] (Xi Kang²¹).

Vėlesnių, Tang ir Ming dinastijų *qin* vadovėliuose šalia poetinių pateikiami ir detalūs techniniai grojimo aprašymai. *Qin* manualuose ypatinga vieta skiriama rankų judesių simboliniams aprašymams. Jie gretinami su paukščiais ar žvėrimis (tiek mitologiniais, tiek realiai egzistuojančiais), stichijų veikimu, daug rečiau su žmonėmis. Reikia atkreipti dėmesį, kad visada kalbama apie judėjimą, pavyzdžiui, „sušalęs juodasis strazdas, kaptelintis snapu sniegą“, „karališkasis vėžlys, ropojantis iš vandens“, „pašokančios ir pliaukštelinčios uodegomis žuvis“, „nukritę

¹⁵ *Ten pat*, 111.

¹⁶ DeWoskin, 115.

¹⁷ *Ten pat*, 109.

¹⁸ Šešios dinastijos: 220–589 m. e. m.

¹⁹ DeWoskin, 109.

²⁰ Gulik analizėje teigiama, kad šis traktatas pagrįstas dar ankstesniais, kurie dingę, tačiau palyginti su skirtingais instrumentams, meninė šio traktato kokybė – ypatinga. Žr. Gulik, 1941, 57–62.

²¹ Gulik, 1940, 78.

vainiklapiai, slystantys bangos ketera“, „skrendantis drakonas, išmarginantis sustingusį vandens paviršių“, „gulbė, besivejanti skrendantį vabzdį“²². Šių aprašymų tikslas – sukelti atlikėjui reikiamą būseną, kuri turėtų įtakos rankų judesiams, taip pat garso kokybei. Kai kurie aprašymai savo subtilumu balansuoja ant fizinės atlikimo ir girdėjimo negalimumo ribos, pavydžiui:

[...] *Yin* – vibrato: kairės rankos pirštas greitai juda aukštyn ir žemyn per nurodytą vietą. „Šalanti cikada aprauda rudens atėjimą“. Čia turėtų būti imituojamas graudus, užliūliuojantis cikadų ūžesys. Yra daugiau kaip dešimt šio *yin* atmainų. *Chang-yin* – išnykstantis vibrato turėtų priminti „pranašaujančio lietu balandžio balsą“ *yu-yin* – svyruojantis vibrato turėtų sukelti „plaukiančių srovėje kritusių lapų“ vaizdinį ir t. t. Ypatingas yra *ting-yin*: piršto nereikėtų judinti, bet leisti kraujo pulsacijai suformuoti tembrą. O tai pavyksta pasiekti prispaudus stygą prie korpuso vos vos stipriau ir pilniau nei įprasta [...]”²³.

Gali atrodyti, kad rankų choreografijos ir iš to kylančios muzikinės realizacijos tikslas yra mimezė. Artimi dao gamtos fenomenai ir gyvūnai įvairiais būdais mėgdžiojami tiek kovos menuose, tiek kaligrafijoje, tiek tapyboje. Gamta bei gyvūnai, analogiškai dao, veikia savaimingai, todėl žmogus gali iš jų pasimokyti – subtiliai įsigilindamas į jų veiksmus gali tikėtis pasiekti jų vidinį būvį. Mimezė iš tiesų tėra būdas šiems pavyzdiniams fenomenams patirti. Organiškas dalyvavimas jų permainingame veikime integruoja individualią egzistenciją į makrokosmosą, priartindamas ją savaimingam dao veikimui, ir tik tokioje būsenoje įmanoma autentiška kūrybinė realizacija. Todėl ir rankų choreografijos esminis aspektas yra kontempliatyvus dalyvavimas permainingose, intymi „vaizduojamo“ fenomeno patirtis, o ne akivaizdžių objektinių jo savybių muzikinė reprezentacija.

Pavyzdiniai daoistiniai fenomenai pasirodo ir programiniuose pjesių aprašymuose. *Qin* pjesė dažniausiai susideda iš kelių fazių, kurių kiekviena vaizduoja tam tikrą „istorijos“ momentą ir suponuoja įvairias garso išgavimo technikas. Ypač daug gamtos aprašymų įvairiu paros metu, pavyzdžiu galėtų būti „pavasario atėjimo“ melodija, susidedanti iš 9 dalių:

1. Tyras dangaus ir žemės alsavimas.
2. Giedras, sniegingas rytas.
3. Sniegas ir lietus krinta kartu.
4. Kalnai ir vanduo virsta vienas kitu.
5. Nuostabi saulė danguje.
6. Vėjas pučia per vešlų mišką.
7. Upė ir kalnas kaip paveikslė.
8. Sniegas tirpsta ant uolų ir slėniuose.
9. Pavasaris grįžta į pasaulį...

Dažnai aptinkami ir mistinių kelionių aprašymai savo kalbos stiliumi artimi daoistiniams veikalams, pavydžiui, „Laozi, jojantis vėju“:

1. Išėjimasis tuštumoje, jojimas vėju.
2. Žiūrėjimas į žemę.
3. Platybėse pasklidusi visata.

²² DeWoskin, 132.

²³ Gulik, 1969, 131–132.

4. Nežinau, ar vėjas joja manimi.
5. Ar aš joju vėju.
6. Protas sustojęs (apsigyvenęs) paslaptingose lygumose.
7. Dvasia, klajojanti didžiajame tyrume.
8. Ilgas švilpimas plačioje dangaus mėlynėje.
9. Drabužių virpėjimas lengvame vėjyje.
10. Grįžimas atgal pasiekus aukščiausią ekstazę...²⁴

Sekant Laozi artimiausias dao vizualinis ir percepcinis analogas įgyja tuštumos pavidalą. Autentiška tuštuma Laozi komentatoriaus Wang Pi metafizikoje pasireiškia pirmapradžėje, nedalomoje vienovėje, kurioje substancija ir funkcija kaip vienas ir tas pats suponuoja grynąją būti²⁵. Vadinasi, tuštuma gali reikšti antiantropomorfizaciją, t. y. kosmoso tapsmo susaistymo priežastiniais ryšiais ar utilitarizmu išvengimą ir šio implikuojamą meistro vidinį būvį apibūdinamą *ziran*, gebėjimo veikti spontaniškai, atspindint kosminę sistemą reikiamu momentu, sąvoka. Čia būtų galima paklausti, kaip dekoduojama ši muzika, ar visgi ji programinė, t. y. turinti kažką išreikšti, pavaizduoti ar paveikti. Iš viso to, kas jau aprašyta, matome, kad programos egzistavo, tačiau kaip jos „išsipildydavo“? Į šį klausimą galėtų atsakyti *Xi Kang* eilutės:

[...] Jeigu prislėgtieji išgirs šią muziką, jie bus pilni sielvarto ir skausmo, kuris žalos jų širdis ir jie nesiliaus dejavę. Jei stiprūs ir laimingi išgirs ją, jie bus patenkinti ir ramūs. Jie šoks; nerūpestingi ir laimingi jie juoksis ir šypsis visą dieną. Jei tie, esantys harmonijoje, išgirs ją, jie taikiai ugdys ramybę, dvasinę pusiausvyrą, būdami nuošalyje jie mėgausis senove, palikę visus žemiškuosius rūpesčius ir išlaisvinę savo sielą. Štai kodėl Bo Yi gavo iš *qin* savo garbingumą, Yan Hui – geravališkumą, Bi Gan – ištikimybę, Wei Sheng – tikėjimą, o Wan Shi – stropumą. Šitaip ir visi kiti žmonės pagal individualias savybes gauna naudos iš *qin*.

Qin muzika daugialypė savo apraiškomis, tačiau, nors ir skirtingais keliais, kartais pasitelkdama grožį, kartais giliai reikšmę, galų gale atveda žmones į tą patį tikslą. Kadangi *qin* muzika talpina savyje Vidurio Harmoniją, iš jos naudos galima turėti visą gyvenimą ir niekada nebūti apviltam [...] (*Xi Kang*²⁶).

Galime matyti, kad *Xi Kang*, o ir vėlesnės *qin* estetikos ezoteriniame lygmenyje nėra mėginimų unifikuoti muzikos reikšmę ar priskirti jai etosą. Tai būdinga Europos XVIII a. teorijoms, grindžiamoms mechanika ir fiziologija, ar iš dalies konfucianizmui. Muzikos reikšmė „išsipildo“ pagal suvokėjo situaciją. Daugiaperspektyvis vidurio kelias lieka atviras daugybei reikšmių ir kartu universalijai „reikšmei“ dao, pasireiškiančiai kaip „harmonija“.

Pasitelkus vidurio kelio alegoriją, būdingą tiek konfucianizmui, tiek daoizmui, galima paaiškinti pačią muzikinės kompozicijos sampratą. Naujų, originalių, steigiančių naują prasmę melodijų kūrimas – retas kinų muzikinės kultūros reiškinys. Melodija dažniausiai jau būna kažkieno, paprastai ypatingo asmens, ypatingu momentu sukurta ir perduota per kartas. *Qin* vadovėliuose pateikiama melodijų sukūrimo istorijų aprašymų. Paveldėta melodija, turinti savo apibrėžtą metaforinį turinį, kuris laikui bėgant tam tikrais aspektais gali keistis, ir simbolinėmis garsų bei

²⁴ Gulik, 1969, 97, 90.

²⁵ Chan, 116.

²⁶ Gulik, 1941, 116.

dermių reikšmėmis įgauna achetipo vaidmenį, kuris realizuojamas per asmeninę atlikėjo-kompozitoriaus intuiciją. Melodija-archetipas ir apriboja, ir suteikia laisvę tam tikrose ribose individualiai raiškai, šitaip atspindėdama vidurio keliui būdingą abipusį papildomumą.

Muzikos kokybę, remiantis abipusio papildomumo principu bei organicistine neodeaoizmo orientacija, lemia ir klausytojo suvokimo kokybė – menas realizuojasi tik teisingai jį supratęs, o jį suprantančių nėra daug. Vadovėliuose pateikiami specialūs skyriai, aprašantys kada ir kokiai auditorijai galima ar negalima groti *qin*. *Qin* šešių dinastijų periodu ir vėliau buvo traktuojamas kaip grynai kiniškos kilmės instrumentas. Tuo metu ir anksčiau Kinija patyrė didelę kitų muzikinių kultūrų, ypač Vidurinės Azijos, įtaką. Nors šios muzikos adaptacija organiška, oficialieji sluoksniai daug amžių tą muziką laikė barbariška. Tačiau *qin* reprezentavo išimtinai rafinuotą skonį, kultivuojamą tik elito, ir todėl slepiamą nuo galimo vulgaraus suvokimo. Daugumas *qin* vadovėlių pabrėžtinai kartoja, kad grojimo publikai apskritai turėtų būti išvengta²⁷. Todėl *qin* dažniausiai buvo grojama be auditorijos arba tik išrinktųjų intelektualų draugijose. Apie idealų laiką, vietą ir publiką galima spręsti iš panašių aprašymų:

[...] Trečiojo metų mėnesio pradžioje, apsirengęs dailiais šiam metui tinkančiais drabužiais ir su keliais gerais draugais jis išeina pasivaikščioti. Jie vaikštinėja po kvepiančius sodus, lipa į kalvas, ilsisi po senais medžiais ar po ryškiaspalviais skėčiais nuo saulės. Tada ir yra tinkamas metas groti *qin* imperatoriaus Shun laikų dainas, kurios kilnina dvasią ir pripildo kiekvieną ilgesingo liūdesio [...] (Xi Kang²⁸).

Teisingo muzikos suvokimo svarbą liudija istorijos apie genialių muzikantų ir genialių klausytojų bičiulystę:

[...] Kada Bo Ya grojo *qin*, o Zhong Ziqi klausėsi, Ziqi mintys buvo nukreiptos į kylančius kalnus. Jis sušuko Bo Ya: „Kaip nuostabu, lyg kalno Tai didybė“. O tą akimirką, kai Bo Ya pagalvojo apie tekančius vandenį, Ziqi tarė: „Tarsi mūsų galingiausios upės, putojančios ir tekančios“. Kada Ziqi mirė, Bo Ya sudaužė savo *qin* ir nutraukė stygas. Niekada daugiau jis nebegrojo, nes jautė, kad nebėra pasaulyje nė vieno gebančio tinkamai šią muziką suprasti [...] (Fengsu Tongyi²⁹).

Neretai žymiausi *qin* muzikos meistrai aprašomi ar vaizduojami dailės kūriniuose tik kaip klausytojai, gamtos prieglobstyje kontempliuojantys absoliutinę *dao* muziką. Instrumentas gulė ant kelių, o muzikanto rankos padėtos ant jo. Tokioje padėtyje įmanoma atlikti tik labai elementarius kūrinius, kadangi paprastai grojant *qin* abiem rankom reikia stovo. Todėl *qin*, atrodo, dažnai buvo naudojamas kaip savaimingos gamtos muzikos rezonatorius. Faktai liudija, kad tuo metu kai *qin* estetika klestėjo, *qin* atlikėjai aukštuomenėje buvo retenybė³⁰. *Qin* suteikiama garbinga vieta šalia daiktų, kuriuos išsilavinusiam žmogui derėjo turėti namuose, tačiau dažniausiai *qin* funkcionavo kaip tyli antikinio grynumo (konfucianistinis elementas) spontaniškumo (daoistinis) ir tuštumos (budistinis) užuomina nei instrumentas, kuriuo realiai grojama. Kita vertus, labai dažnai muzikos meistrai, tokie kaip legendiniai imperatoriai ar filosofai, nebūtinai mokėjo groti. Pirmapradis *dao* muzikavimas, kaip minimaliausias ir savai-

²⁷ Gulik, 1969, 64, žr. išnašas.

²⁸ Gulik, 1941, 108.

²⁹ DeWoskin, 105.

³⁰ Gulik, 1969, 59.

mingiausias atlikimas, siejamas su natūraliais gamtos stichijų – vandens ar vėjo – garsais. Keistame X amžiaus traktate galima rasti aprašytą šį savaimingą muzikavimą, primenantį „švilpimo meną“. „Švilpimo meno“ įžangoje leidžiama suprasti, kad šis „menas“ prieinamas tik atitinkamą gyvenimo meistriškumą pasiekusiems žmonėms bei užsimenama apie jo viršenybę kalbos atžvilgiu:

[...] Kai *qi* (...) juda gerklėje ir išgaunamas balsas – mes tai vadiname kalba. Kai *qi* juda aplink liežuvį ir yra be balso – mes vadiname tai švilpesiu. Kalba yra būdinga žmogiškiems reikalams ir gali atverti mūsų prigimtį bei jausmus. Švilpesys gali pažadinti vėles bei atverti sielos gelmę, todėl jis yra nemirtingas. Meistriškai kalbai atsakys tūkstantis li³¹. Meistriškas švilpesys sutelks dešimtis tūkstančių dvasių [...] (Anonymus³²).

„Švilpimo menas“, nors ir pateikiamos įvairiausios jo techninės detalės, labiau primena daoistų ir budistų kultivuotas soteriologines ar alchemines programas, analogiškai *qin* estetikai, apimančiai tiek filosofinį, tiek alcheminį daoizmą³³. Kita vertus, šis „menas“ siejasi su „palaimingomis klajonėmis“ gamtoje ir jos atliepimu muzikai. Begarsiai ar bestygiai kai kurių meistrų *qin*, negrojančys žymiausi meistrai liudija laikyseną begalinio akistatoje. Išminčius, kaip teigiama *Huainanzi*, „klausosi begarsio ir stebi beformį“. Pasiekus simbolinės išraiškos pabaigą, meno nebelieka – žinant prasmę, anot *Zhuangzi*, žodžiai gali būti užmiršti. Intymioje integracijoje į makrokosmosą, pasibaigus simbolinėms ištaroms, lieka aukščiausias meistriškumas – grynasis supratimas patirtyje.

Nepaisant daugybės unikalių bruožų, daoistinė integracijos forma turi daug bendra su konfucianistine integracija į sociokosmologinę terpę. Net kai kurie konfucianistinio korpuso tekstai, pabrėžiantys nekonceptualų ritualo suvokimą bei realizaciją, stipriai rezonuoja daoistinėms ištaroms. Neodaoizme estetinė recepcija ir meninė kūryba, konfucianizmui laikinai praradus vyraujančias pozicijas, regis, įgavo ritualo statusą. Nors lokacija kitokia, neodaoistinis ritualas per jutimą atliepia senuosius kinų makro- ir mikrokosmoso vienovės principus, būdingus tikriausiai visoms kinų kultūros tradicijoms.

Glaudus estetinių aktų ir universaliųjų išvalgų ryšys, o tai liudija kai kurių vokiečių idealistų ir ankstyvųjų romantikų diskursai, būdingas ir romantizmui. Tai salygojo plačiai paplitusį romantizmo ir daoizmo gretinimą. Mėginsime apžvelgti romantinę universaliosios muzikos sampratą ir jos prielaidas.

„Dvasios“ fenomenas ir muzika

XVIII amžiaus pabaigos–XIX amžiaus Europos estetikoje

Sąvokos „romantinis“ ar „romantiškas“ dažniausiai siejamos su jausmingumo ir individualumo vyravimu. Tuo tarpu sąvoka „klasikinis“ suponuoja formaliuosius ar racionaliuosius aspek-

³¹ Šiuo atveju *li* yra mato vienetas, apytikriai apie 500 m ilgio.

³² Žr. Principles of Whistling – Xiaozhi, E. D. Edwards, *School of Oriental and African Studies*, 1957.

³³ Alcheminis *qin* praktikos momentas pasireiškia tikėjimu, kad ši muzika, stabilizuodama gyvybinę energiją, pailgina gyvenimą ir suteikia įvairių neeilinių galių. *Qin* muzika gretinama su gyvybinės energijos simboliais – kalnais ir vandenimis ar ilgaamžiškumo simboliais – pušimis ar gervėmis. Žr. Gulik, 1969, 142–147.

tus. Požiūris, kad muzika išreiškia jausmus ar vaizduoja objektus, išsikristalizavo ne romantizme, bet XVII–XVIII amžiaus muzikos estetikoje. XIX amžiaus muzikinėje kūryboje šis požiūris buvo individualizuotas ir praktiškai įgyvendinamas. Tačiau elitinėje XIX amžiaus estetikoje iškilusios muzikos autonomijos idėjos stipriai oponavo tokiam požiūriui.

Europos muzikos estetikoje sąlyginai būtų galima išskirti du muzikos reikšmės objektyvaus paaiškinimo ar racionalizacijos būdus – kosmologinį, pagrįstą pitagoriečių ir Platono struktūrologija, idėjomis, ir fiziologinį-reprezentatyvinį, būdingą naujesiems amžiams. Neretai šios dvi racionalizacijos galimybės, ypač XVII amžiuje, papildė viena kitą.

Senovės graikų, viduramžių bei Renesanso estetikoje muzika buvo traktuojama kaip visa apimanti sinkretinė pažinimo forma, kurios pagrindas – racionalūs pradas-skaičius. Būtent dėl jai būdingos struktūrinės darnos ir įvairiausių ekstramuzikinių analogijų muzika buvo suprantama kaip racionali pasaulio harmoningos organizacijos forma ir todėl kartu su aritmetika, geometrija ir astronomija priskiriama kvadriviumui³⁴.

Nuo XVII amžiaus situacija keičiasi – mokslinėje epistemoje muzika prarado savo maginę reikšmę, o struktūriniai simboliai, suteikiantys jai prasmę, nebeatspindėjo mokslinės tikrovės. Ženkilai, kaip rašo Foulcote, „nebebuvo daiktų dalis, bet tapo reprezentacijos būdu“³⁵. Muziką, kaip nekintamų struktūrinių simbolių harmonijos įsikūnijimą, pakeičia reliatyvios lingvistinės, retorinės, mimetinės, imažinistinės reprezentacijos. Šitaip muzika iš kvadriviumo nusileidžia į triviumą³⁶.

Muzikos reikšmė daugelyje XVII ir XVIII amžiaus veikalų paaiškinama pasitelkus Newtono fiziką ar užgimstančius fiziologijos mokslus. Garsas tiesioginiu būdu veikia pasyvų kūną ir atitinkamos jo konfigūracijos sužadina „afektus“ (sielos būsenas). Afekto pagrindas – mechaninė kūno reakcija ar atitinkama organizmo cheminių dalelių konfigūracija. Nors toks požiūris vyravo iki pat XVIII amžiaus vidurio, antrame plane išlieka senosios kosmologinės teorijos, kad ir neatitinkančios mokslinių faktų, bet iš dalies atliepančios mokslinio paaiškinimo poreikį, kai garsai ar afektai siejami su skaičiais ar dangaus kūnais³⁷.

XVII ir XVIII amžiaus racionalistinėje epistemoje muzika, ypač instrumentinė, sukėlė daug keblių kausimų. Kaip pažymi Chua, „sistema nežinojo, kur instrumentinę muziką patalpinti“³⁸. Instrumentinę muziką dėl jos nereprezentatyvios prigimties buvo sunku paversti mąstomu objektu. Vokalinė muzika, kitaip nei instrumentinė, per teksto reikšmes galėjo pateikti artikuluotas idėjas, todėl, anot Descartes'o, „instrumentinė muzika iš vokalinės gauna aiškesnę prasmę“³⁹. Toks požiūris lėmė madrigalų bei operos suklestėjimą ir muzikinės retorikos, t. y. kalbos intonacijų imitavimo muzikoje, koncepcijas⁴⁰. Tekstą reprezentuojanti vokalinė muzika, oponuojanti polifoniniam muzikiniam mąstymui, buvo teoriškai pagrįsta tam tikromis

³⁴ В. П. Шестаков, *От этоса к аффекту*, Москва, 1975.

³⁵ Chua, K. L. Daniel, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge, 1999, 78.

³⁶ *Ten pat*, 35–37.

³⁷ Žr. Шестаков.

³⁸ Chua, 85.

³⁹ *Ten pat*, 85.

⁴⁰ Pl. žr. Florencijos camerata, *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков*, Москва, 1971.

senovės graikų idėjomis. Viduramžių ir Renesanso muzikos kosmologija rėmėsi „Timajumi“, tai madrigalinė-operinė estetika iškelia „Valstybėje“ plėtoto muzikinio etoso reikšmę. Etoso ir afekto koncepcijos, teigiančios empirinį muzikos poveikį, muzikinės prasmės apibrėžtumą bei jos moralinę reikšmę, tampa glaudžiai susijusios. Šitaip ir instrumentinė muzika buvo pripažinta reprezentaciniu ar imitaciniu menu, o jos daugiareikšmiškumas sąlyginai galėjo būti redukuotas į konceptus. Racionalumo poreikis implikavo ir kokybiškai naujų muzikos formų gimimą. Tonalinė harmonija, suponuojanti racionalizuotą, teleologinį muzikos diskursą bei sinchronizaciją įvykių laiku, partitūra, atverianti panoptinę perspektyvą, bei vokalinis monodinis stilius – visi šie fenomenai atspindi naują epistemą.

Apie XVIII amžiaus vidurį kartu su eksperimentinės fiziologijos iškilimu kūniški jutimai pradėti sieti ir su kognityviniais sąmonės procesais. Muzikos pažinimas (konceptualizacija) ir jutiminė patirtis, kitaip nei karteziškoje epistemologijoje, buvo suprantami kaip vientisas estetiškas aktas. XVIII amžiaus viduryje Mattezonas teigia, kad „matematika negali būti muzikos dvasia“⁴¹. Šitaip oponuojama vyraujančioms mechanicinėms pažiūroms, kad abstrakčių dėsningumų valdoma muzika veikia analogiškų dėsningumų valdomą kūną ir taip atsiranda muzikinės reikšmės. Preromantizmo teoretikai Ch. Evisonas ir M. Chabanonas muziką apibūdina kaip „*dvasios išraišką*“. Kaip pažymi Chua, „Chabanonui muzika yra paprasčiausiai pati muzika, kažkas, apie ką galima spręsti per mūsų jausmus be sielos kaip mediatoriaus“⁴². Šioms grynai sensualistinėms koncepcijoms oponavo Rousseau ir Forkelis, mėgindami įvesti moralinius kriterijus⁴³, taip pat Baumgartenas ir Kantas, interpretavę estetinį aktą kaip hierarchiškai žemesnį už konceptualų pažinimą, o muziką dėl jos menkų reprezentacinių galių – kaip vieną žemiausių menų.

Užgimstanti romantinė reakcija visų pirma buvo nukreipta prieš totalinės racionalizacijos tendencijas ir to padarinį – individo laisvės suvaržymą. Tiek vokiečių idealistams, tiek ankstyvesiems romantikams reikėjo kokybiškai naujo kosmoso, kuris būtų apsaugotas nuo instrumentinių manipuliacijų ir išspręstų nuo XVII amžiaus besitęsiantį empirizmo bei racionalizmo konfliktą. Naujoji harmonijos koncepcija turėjo atkurti prarastą kosmoso vientisumą ir organiškumą. Tam reikėjo absoliutaus vienijančio prado ar absoliučios panoptinės perspektyvos. Šitaip harmonija įsivietino transcendentiniame subjekte arba „dvasioje“ (*geist*).

„*Dvasia*“ XIX amžiuje suprantama labai įvairiai – kaip „absoliuto dvasia“ (Hegelis), kaip „gamtos dvasia“ (Ritterio, Novalio, Goethes natūrfilosofija), iracionali „dvasia“ arba „valia“ (Schopenhaueris, Nietzsche), asmenybės, genijaus dvasia (romantinė literatūra ir muzika). „*Dvasia*“ tampa galutine substancija, vainikuojančia idealistų ontologines sistemas. Anot Hegelio, – „tiesa yra visuma“, t. y. visų galimų tikrovės aspektų sintezė dvasioje. „*Dvasia*“ kaip energetinis sintezės darinys turi temporalinį bei muzikinį aspektą, kitaip nei stabilus, nekintantis kosmologinis „provaizdis“ ar racionalistinis konceptas, glaudžiai susijęs su vaizdu. Dėl savo energiškumo garsas ir ypač instrumentinė muzika sisteminės filosofijos koncepcijose tampa akivaizdžiausia

⁴¹ *Ten pat*, 234.

⁴² Chua, 101.

⁴³ *Ten pat*, 98–113

sintezės apraiška, tarpine idealaus ir fizinio grandimi. Tokia muzikos ir harmonijos samprata pasireiškia „muzikalizuojant“ natūrfilosofines, ontologines bei gnoseologines koncepcijas, net klausą interpretuojant kaip pavyzdinę recepcijos formą⁴⁴. Romantizmo kritiko G. Hegelio kūryboje muzika, susieta su istoristinėmis „absoliuto sklaidos“ teorijomis, suprantama kaip labiausiai nuopolio dvasią atspindintis menas, „praradęs ankstesnį substancialumą“. Tačiau garsą ir muziką Hegelis apibūdina šitaip:

[...] vieninga idealybė, vienas kitą neigiančių virpesių kaita, virpėjimas pats savyje [...]. Materialumui būtina materija ir forma; garsas ir yra ši besireiškianti laike vientisa substancija bei tikslinga individualybė, kurioje dvasia, sujungta su materija, valdo jį ramiame pastovume [...]. Per garsą muzika palieka išorinių formų stichiją ir akivaizdų jų matomumą, todėl muzikos kūrinių suvokimui būtinas kitas subjektyvus organas – klausia, kuri, kaip ir regėjimas, priklauso ne praktiniams, o teoriniams jausmams ir turi net idealesnį pobūdį nei rega [...]⁴⁵.

Iš to, kas pasakyta, galima suprasti, kad pati garso ir muzikos, kaip balansuojančio tarp dvasios ir kūno fenomeno, prigimtis yra dialektiška. Jei „tiesa yra visuma“, t. y. tam tikras sintezės rezultatas, muzika gali tapti „visumos“ jutimine išraiška arba, kaip įvardija Hegelis – „konkrečia universalija“.

Analogiškai Hegeliui F. Schellingo ontologinėje sistemoje visa, kas subjektyvu ir paskira, per „objektyvacijos laipsnius“ suvedama į aukštesnius lygmenis, o visa įvairovė vainikuojama pirmaprade vienvė – „absoliučia indiferencija“. Savimone, kurioje įvyksta ši vienovės patirtis, Schellingas sugretina su „laiko principu subjekte“ ir analogiškai Hegeliui – su klausia:

[...] Savimonė, kuri yra laiko principas subjekte, savo idealybėje atskleidžia vienovės suteikimą daugiui. Šitaip paaiškinama klausos pojūčio, o ypač muzikos ir kalbos giminystė su savimone [...]⁴⁶.

Dėl savo vienalaikio kūniškumo ir dvasiškumo garso ir muzikos fenomenai tampa akivaizdūs sintezės į vienovę principą iliustruojantys pavyzdžiai:

[...] Garsas yra kūno tapatybės su savimi išraiška, kūno būtis – savyje [...]. Muzikos formos yra realiai suvokiama amžinų daiktų formų esmė. Kadangi realioji amžinųjų daiktų pusė atsiveria begaliniam išikūnijant baigtiniame [...]⁴⁷.

Analogiškų dvasios, suvokimo principų ir muzikos sąsajų randame K. F. Zolgerio koncepcijoje:

[...] Laikas tampa priemone tarp mato ir matuojamojo. Jo dėka apskritai yra įmanoma sąsaja tarp sąvokos ir visada kintančios paskirų faktų įvairovės [...]. Laike tarpstantis garsas, visiškai pavirtęs nepažiniomis emocijomis, sutampa su paprasčiausiu suvokimo principu [...]. Laike jis įgyja tolygius pasikartojimus; tokiu būdu garsas virsta tonu, o kartu atsiranda dėsningumas, dėl kurio susijungę tonai tampa išbaigta visuma. Tačiau ten, kur aukščiausiasis vienovės principas visiškai sutampa su

⁴⁴ C. Dahlhausas savo studijoje šį reiškinį įvardija „absoliutine muzika“, žr. C. Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, Chicago, 1989. Konstrukciją „absoliutinė muzika“ pirmą kartą XIX amžiuje panaudojo R. Wagner, kritikuodamas šį, anot jo, neatspindintį istorinės realybės estetinio mąstymo būdą, žr. Chua, 225.

⁴⁵ *Музыкальная эстетика Германии XIX века*, I, Москва, 1981, 158–161.

⁴⁶ *Ten pat*, 105.

⁴⁷ *Ten pat*, 106, 118.

įvairialype būtimi, ten, kaip mes daug kartų įsitikinome, egzistuoja dievas. Tokiu būdu šis menas ištirpdo mūsų, laikinų ir jutimiškų tvarinių, būtį dieviškoje esmėje [...]⁴⁸.

„Dvasia“ ar universalioji muzika, Zolgerio manymu, skleidžiasi ne tik žmoguje, bet ir gamtoje. Muziką Zolgeris sugretina su šia plačiai suprantama dvasia, taip kritikuodamas mímėzės ar fiziologinių koreliacijų teorijas:

[...] Tačiau dvasia egzistuoja ne tik gyvose būtybėse, bet ir negyvuose daiktuose; tai universalioji gamtos dvasia, kuri, liečiantis vienas su kitu kūnams bei skleidžiantis garsams, leidžia apie save žinoti ir sukelia neaiškias alegorines sąsajas su žmogaus balso intonacijų reikšmėmis. Tai tapo plačiai paplitusio paklydimo pagrindu, neva muzika egzistuoja tik tam, kad sukeltų mumyse emocijas ir aistras [...]⁴⁹.

Metafizinė vokiečių romantizmo estetika virto psichologinės Švietimo estetikos antiteze, tačiau romantiniam menui, atrodo, nebuvo svetimos emocijos ir akivaizdžios pastangos jas išreikšti. Iš tiesų šios universaliosios muzikos koncepcijos turėjo mažai ką bendra su muzika kaip menu. Muzika kaip transcendentinio subjekto ar dvasios simbolis oponavo muzikai kaip jausmų ar objektų reprezentacijai. Todėl „absoluti muzika“ turėjo išvengti dalinių reprezentacinių reikšmių. Paradoksalu, bet muzikos pilnatvės sąlyga tapo jos tuštumas⁵⁰. Idealiame muzikos suvokimo procese, aprašytame Wackenroderio, klausomasi pačios muzikos, transcendavus bet kokias ekstramuzikines reikšmes. Romantikai, anot Chua, instrumentinėje muzikoje girdėjo tą tuščią absoliuto filosofiją. Jie negirdėjo pačios romantinės muzikos, kadangi romantizmas, kaip jie tai suprato, buvo ne stilius ar epocha, o esmė, būdinga visiems genialiems menams⁵¹.

Taigi universalią muziką gali liudyti daugybė fenomenų. Romantikų kūryboje galima užtikti iš pirmo žvilgsnio analogiškų pitagorietiškomis harmonijos koncepcijoms pavyzdžių. Novalis, traktuodamas matematiką kaip idealią dvasios apraišką, suteikia jai vitalinę bei akustinę plotmę – skambėjimą, panmatematinės sintezės dvasia pateikiamos taip pat artimos pitagorietiškomis akustinių proporcijų ir ritmo sampratos:

[...] Matematika – visavertis gamtos idealizmo liudytojas [...]. Ar nederėtų įvairių plastinių apraiškų, nuo kristalo iki žmogaus, aiškinti pasitelkus akustinius judėjimus. Cheminė akustika [...]. Muzikinės proporcijos, mano įsivaizdavimu, yra kertiniai santykiai gamtoje. Kristalų formos – tai akustinės cheminių vibracijų figūros [...]. Bet koks metodas yra ritmas. Atimkime iš pasaulio ritmą, neliks ir pasaulio. [...] Ritmo pojūtis – tai genialumas⁵².

Tačiau romantikai, kitaip nei pitagoriečiai ar renesanso hermetikai, neturi omenyje skaičiaus ar struktūros universalumo, „matematika liudija gamtos idealizmą“ ir taip šie fenomenai pasitelkiami „dvasios“ universalumui iliustruoti.

Universaliosios muzikos samprata pateikiama ir A.Schopenhauerio programiniame veikalė „Pasaulis kaip valia ir vaizdinys“. Pozityvią idealistinėje filosofijoje rutuliotą „dvasios“ sam-

⁴⁸ *Ten pat*, 130.

⁴⁹ *Музыкальная эстетика Германии XIX века*, I, Москва, 1981, 130.

⁵⁰ Chua, 167–170.

⁵¹ *Ten pat*, p. 178.

⁵² *Музыкальная эстетика Германии XIX века*, I, Москва, 1981, 304, 311, 313, 317.

prata čia pakeičia „valios“, kaip iracionalaus pasaulio tapsmo principo, ir „vaizdinio“, kaip antropomorfinio pasaulio modeliavimo, sampratos. Atitinkamai universaliają muziką kaip sintezę „dvasioje“ keičia universalioji muzika kaip iracionali valios sklaida. Adekvati valios objektyvacija yra idėjos. Visi menai sužadina šias idėjas ir taip sukuria fragmentišką pasaulio matymą – „vaizdinius“, tačiau:

[...] muzika, aplenkdamą idėjas ir visai nepriklausydama nuo reiškinių pasaulio, absoliučiai jį ignoruodama, tam tikru mastu galėtų egzistuoti, net jei pasaulio išvis nebūtų, – o to negalima pasakyti apie kitus menus. Muzika kaip tik ir yra visos valios betarpiška objektyvacija ir atspaudas, kaip pats pasaulis, kaip idėjos, kurių padaugintas reiškinys yra pavienių daiktų pasaulis. Vadinasi, muzika, visiškai kitaip negu kiti menai, yra ne idėjų, o pačios valios kopija; tuo tarpu idėjos yra valios objektiškumas [...] ⁵³.

Muzika Schopenhauerio traktuojama kaip *affectus in abstracto*. Ji negali sukurti konkrečių, galimų išreikšti kalba vaizdinių, todėl jai suteikiamas aukščiausios, ne pavienius reiškinius, o realiai valią atveriančios kalbos statusas:

[...] muzika, traktuojama kaip pasaulio išraiška, yra aukščiausio masto visuotinė kalba, kuri net su sąvokų bendrybe santykinai beveik taip, kaip sąvokos su pavieniais daiktais. Tačiau jos visuotinumas jokiū būdu nėra tuščias abstrakcijos visuotinumas; jis turi visai kitą pobūdį ir susijęs su visišku, aiškiu apibrėžtumu [...]. Visi galimi valios siekiai, jauduliai ir pasireiškimai, visi įvykiai žmogaus sieloje, kuriuos protas apima plačia, negatyvia jausmo sąvoka, gali būti išreikšti begaline daugybe galimų melodijų.

Tačiau visa tai išreiškama tik grynos formos be turinio visuotinumu, visada tik pagal būtį-savaime, o ne pagal reiškinį; tai tarsi kokia viso to vidinė siela be kūno [...] ⁵⁴.

Schopenhaueris muzikai suteikia ontologinę pirmenybę įvardydamas ją „*universalia ante rem*“ [bendrybės iki daiktų], vadinasi, ji apima visus daiktus ir atveria sielą tikrajai filosofijai:

[...] jei pavyktų surasti visiškai teisingą, tobulą ir į detales įsismelkiantį muzikos paaiškinimą, kitaip sakant, jei pavyktų sąvokomis išsamiai pakartoti tai, ką ji reiškia, visa tai būtų pakankamas pasaulio pakartojimas ir paaiškinimas sąvokomis arba visiškai pasaulio atitikmuo, t. y. tai būtų tikroji filosofija. Muzika yra nesąmoningas metafizinis veiksmas sielos, nežinančios, kad ji filosofuoja ⁵⁵.

Matome, kad universaliosios muzikos, kaip kažkoku būdu aprėpiamos visumos, koncepcija puikiai pritaikoma ir įgyja tą patį statusą tiek vokiečių idealistinėje, tiek iracionalistinėje filosofijoje. Šiuo atveju, nors ontologinės funkcijos ir skirtingos, išlieka bendras vardiklis – „dvasia“.

Universaliosios muzikos ir muzikos kaip pavyzdinio meno samprata sulaukė didelio atgarsio ir H. Wackenroderio, L. Tiecko, Jean Paulo, E. T. A. Hofmanno bei kitų romantikų literatūrinėje kūryboje. Ankstyvieji rašytojai romantikai, kaip ir Šopenhaueris, muzikai suteikia „pasaulio dvasios“ statusą. Sulydydama savyje visas priešybes ir peržengdama kalbą, muzika tampa aukščiausiu menu ir sintezės į vienovę forma:

[...] o džiaugsmas ir liūdesys išnyksta kaip šešėlis, kada viskas – laimė ir skausmas, ašaros ir žavesys – susilieja ir tampa vienu bei pasipuošia vienas kito atspindžiais, kai tokios palaimos minutėmis

⁵³ A. Schopenhauer, *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*, Vilnius, 1995, 364.

⁵⁴ *Ten pat*, 370.

⁵⁵ *Ten pat*, 373.

pamiršti žodžius, neskirstai ir neskaidai (ką įprastai linkęs daryti mūsų protas), o vis giliau ir giliau tarsi įtraukia tave sukūrys, pasineri į jūros gelmę ir išnyksti aukštesniame pasaulyje [...] (L. Tieck⁵⁶).

Rašytojų romantikų muzikos estetikoje galime rasti artimų neodaoizmui savaimingos gamtos muzikos pavyzdžių. Šios muzikos idėją atspindi XIX amžiaus pradžios literatūroje pasirodantys instrumentai – vos girdima harmonika ir vėjo sužadinama eolo arfa. Vieną ryškiausių pastarojo instrumento aprašymų pateikia Jean Paulas:

[...] visa, ko jis troško, išsakė prie atdaro lango kabėjusi eolo arfa. Kai vaikutis atsakydamas jai beldė rankutėmis fortepijono klavišus, o paukščiai linksmi klegėjo medžių šakose, pasaulio dvasia, džiūgaudama ir sielvartaudama, be taisyklių ir sekdamas jomis, skriejo eolo stygomis – žaidė bangomis, o bangos žaidė su ja, ir Albano girdėjo, kaip siaučia gyvenimo versmės tarp pasaulio krantų, kaip šurmuliuoja jos medžių gyslose ir gėlių kapiliaruose – širdyse – aplink žemę, nešdamos savyje debesų sunkį, o versmę, griaudusią visą amžinybę, liejo pasislėpęs po savo skraistėmis dievas [...] (L. Tieck⁵⁷).

Romantinėje literatūroje taip pat galima rasti iš pirmo žvilgsnio artimų neodaoizmui muzikinės realizacijos nereikalingumo pavyzdžių:

[...] Begarsę muzikos dvasią, kurios nuojautą man sukelia iš marmuro išlietas, tarp krūmų ant aukštos uolos stovintis faunas, suardo muzika, skambanti prieš mane iš kiniško namelio varpelių [...] (C. Brentano⁵⁸).

Tačiau įsigilinus į kontekstą, tokios romantikų ištaros yra greičiau paradokso konstatavimas nei daoistinė muzikos pabaiga, pasiekus harmoniją. „Begarsė muzikos dvasia“, idealas, susidūręs su grubia materija, sąlygoja skilusio pasaulio jausmą, tačiau tai autentiškiausias, netgi siektinas romantiko būvis.

Harmonijos recepcija romantikams įvyksta subjekte ir per „subjektyvų organą“ – klausą, kitaip nei Renesanso hermetikams, kuriems kosmosas integruojamas per objektyvius vizualinius fenomenus – struktūrologinius simbolius, ar XVII amžiaus racionalistams, ieškantiems fiziologiškai determinuotų objektyvių muzikinių reprezentacijų. Ankstesnių epochų estetai muziką bei harmoniją įvizualina, o romantikai, atvirkščiai – pasaulio fenomenams bei conceptams suteikia muzikinę dimensiją, taip dekonstruodami jų racionalistinį identitetą. Todėl „tragedija“, anot Nietsches, gimsta būtent „iš muzikos dvasios“.

„Dvasios“ ir „dvasingumo“ formos neodaoizmo ir romantizmo kontekstuose

Universaliosios muzikos diskursai atskleidė, kad romantizmas ir neodaoizmas, kaip reakcijos bei intelektualiniai sąjūdžiai, turi panašių bruožų. Abiem būdinga „turinio“ pirmenybė „formos“ atžvilgiu ir individualios patirties pirmenybė kūrybinės realizacijos veiksmo, suponuojantys būties efemeriškumo pojūtį. Tačiau kaip tai funkcionuoja kultūriniuose kontekstuose?

⁵⁶ Музыкальная эстетика Германии XIX века, I, 293.

⁵⁷ Ten pat, 368.

⁵⁸ Ten pat, II, 42.

Romantizmo kontekste, sugriuvus optimistiniams švietimo ir revoliucijos pažadams, „dvasia“ tapo subjekto prieglobsčiu. Savo ontologiniu absoliutumumu ir fenomenologiniu energišku mu ji negalėjo būti lengvai apibrėžiama, tapti „objektu“. Todėl muzika kaip energinis menas, operuojantis sąlyginai nedeterminuojamais ženklais, atliepė patį romantinio subjekto identitetą. Subjekto totalumas su begaline prasmės generacija tapo artimas muzikinės prasmės poliseimijai ar niekiui. Menkos instrumentinės muzikos signifikacijos galimybės, kurios anksčiau buvo suprantamos kaip trūkumas, šiame kontekste tapo muzikos privalumu. Muzika pasidarė transcendentinio subjekto simboliu, „konkrečia universalija“, o „absoliutinė muzika“ – konceptuali subjekto totalumo įforminimu.

Estezė bei meninė kūryba dėl savo sintetinio-energinio pobūdžio vokiečių idealistinėje filosofijoje ir Jenos romantikų koncepcijose tapo artimiausi „dvasiai“ fenomenai. „Meniškas“ neretai gretinamas su „dvasingumu“. Kūrybingumas gimsta iš pavyzdinės būties formos „dvasios“ ir yra nukreiptas į pasaulį, todėl pasaulis turi būti romantinamas, rašė Novalis, „kad iš naujo būtų atrasta pirminė prasmė. Suteikdamas kasdieniškam dalykui didingą prasmę, paprastam – paslaptį, gerai žinomam – nežinomos didybės, [...] aš juos suromantinu“⁵⁹. Pasaulis nėra pakankamas, tik įkvėpus jam „dvasios“, suteikus išcentrinę antropomorfinę perspektyvą, gali įvykti „sintezė“. Dvasios emanacijos forma – menas sekuliarizuotoje visuomenėje pakylėjamas iki sakralinės plotmės. Menininkas čia atlieka mediatoriaus vaidmenį. Tiek kūriniai, tiek pats menininko gyvenimas tampa stebimi publikos, trokštančios būti apšviestos šios pavyzdinės „dvasios“. Subjekto „dvasia“ autentiškiausia savo realizacija, „sintezė“ pasiekia išsiliedama į „pasaulį“ kaip savo antitezė. Pats išraiškos aktas romantikui gyvybiškai būtinas – „dvasia“ tampa tobula realizuodama save pasaulyje. Menas suprantamas kaip dvasios teleologiškas, be kurio neįmanoma harmoninga egzistencija. Romantinis kosmosas savo struktūra tampa artimas neoplatoniškam, tačiau skiriasi tuo, kad hierarchiškai aukščiausiam taške esanti absoliutą čia pakeičia artimas dievui transcendentinis subjektas. „Dvasia“ kaip autentiškasis pradai suteikia „pasauliui“ formą. Romantikai idealistų transcendentinį subjektą interpretuoja kaip unikalų *ego*, analogiškai dievui kuriantį *ex nihilo*. Todėl „matymas dviem keliais“, harmoninga tradicijos ir individualybės koegzistencija romantikui iš esmės atrodo sunkiai suderinami. Progresyvi kūryba yra visų pirma originalios, identifikuojančios patį *ego*, meninės kokybės generavimas, o tai neretai prieštarauja tradicinių vertybių pasauliui. Romantikų mąstysenoje, rašo V. Kavolis, „autentiškumas ir maištas yra glaudžiai tarpusavyje susiję – dėl šios priežasties romantikui labai sunku suvokti nemaistingas autentiškumo formas“⁶⁰. Tuo tarpu daoizme kelių kūrybinių ir egzistencinių perspektyvų, tradicijos ir subjekto koegzistencija traktuojama kaip natūralus, autentiškas būvis. Kaip taikliai pastebi O. y Gassetas, „tradicionalizmas tėra viena iš spontaniškumo formų“⁶¹. Vietoje viešų maišto apraiškų, kurių taip pat neišvengta, daoizmo adeptas dažniausiai pasitraukia į pirmą pradę formą – gamtą. Todėl „pačiame rafinučiausiam daoistinės schemos lygmenyje menas išreiškia harmoningo sąmoningos gamtos dalelės buvimo visumoje, kuriai ji priklauso, patyrimą“⁶².

⁵⁹ W. Vaughan, *Romantizmas ir menas*, Vilnius, 1994, 263.

⁶⁰ V. Kavolis, *Civilizacijų analizė*, Vilnius, 1998, 246.

⁶¹ Gasset, 184.

⁶² Kavolis, 257.

Tiek romantizmas, tiek neodaoizmas siekia individo ir pasaulio jungties, tačiau jos kryptys, sąlygojamos skirtingų veikliųjų pradų, regis, yra priešingos. Neodaoizme ne „dvasia“ emanuodama suteikia „pasauliui“ prasmę, bet paskira „dvasia“ įgauna savo egzistenciją iš universalios dvasios ar „pasaulio“. Subjekto dvasia turi būti jautri, kad sugebėtų ją apčiuopti. Šią jautrumo sampratą liudija centrinės neodaoistinės kategorijos. Subjektas nėra išcentrinis, greičiau pasaulinė „dvasia“ išcentriškai apšviečia *wu-wei* esantį subjektą, suranda individualiame kelyje ir absorbuoja. Subjekto pastangos čia tik dalinės, kadangi „subjekto ir pasaulio tapatybė čia yra amžina duotybė, kurią galima pamiršti, bet kurios neįmanoma prarasti⁶³“. Vienovė pasiekiamą ne romantizuojant pasaulį, išliejant dvasią, bet atsiduodant jo tėkmei, įsiliejant. Todėl ir menas gali padėti atverti kelius į vienovę, tačiau jai apsireiškus gali būti pamirštas. Tokia kūrybinės ontologijos struktūra atsispindi ir muzikos funkcionavimo formose. Vietoje masinio koncerto grojama gamtai, sau ar lygiaverčių suprantančių individų draugijoje. Meninės veiklos tikslas ne apreiškimas, bet integracija, galinti įvykti tik tam tikromis sąlygomis. Romantiniame kontekste publika gali būti prilyginta „pasauliui“, kuriam kaip *tabula rasa* per meną įkvėpiama dvasia. Publika – būtinas komponentas menininkui, lygiai taip, kaip ir norinčiai patirti apreiškimą publikai reikalingas menas. Tuo tarpu daoistui menas tėra antrinė veikla, kurios tikslas – padėti įsivietinti pirminėje. Ir kuo arčiau pirminės jis yra, kuo mažiau antropomorfizacijos patyręs, o tai liudija ir estetinės neodaoizmo kategorijos, tuo jis tobulesnis. Kaip pažymi V. Kavolis, „menas yra svarbi daoistinės (ar, bendriau kalbant, kinų) tradicijos dalis. Tačiau jis nėra ta svarbiausia detalė, be kurios visiškai suirtų visa „sistema“, kaip tokiu atveju atsitiktų su romantizmu⁶⁴“.

Nors ir labai stengiasi išreikšti, reali muzika, kaip liudija ankstyvųjų romantikų ištara, tėra blankus absoliutinės muzikos atspindys. Romantiniame kosmose absoliuti vienovė, nors jos ir siekiama, nėra įmanoma. Kita vertus, ji ir nepageidaujama, nes tai reikštų kankinančių paradoksų, kas suteikia brandžiai asmenybei gyvenimo pojūtį, transcendavimą. Romantikas paradoksą įgyvendina dažniausiai rinkdamasis dalinę, neišvengiamai vulgarizuotą išraišką. Radikali transcendentinio subjekto ontologija implikuoja realybės skilimą ir įvairias reakcijas į tai. Romantikams būdingas ir ironijos jausmas, ir idealo ilgesys, ir savidestrukcija ar beprotybė. Romantinio kosmoso nevienalytiškumas iš pirmo žvilgsnio gali būti panašus į kinišką pasaulio mozaikiškumą, koreliatyvumą, asociatyvumą. Tačiau kiniškame kontekste visa ši pasaulio įvairovė integruojama *dao* harmonijoje. Tuo tarpu romantinis kosmoso fragmentiškumas visada susijęs su apribotos autentiškos tikrovės, idealo paieškomis. Todėl, pasak V. Kavolio, „romantinė pažinimo organizavimo forma suponuoja protą, susiduriantį su visų galimų mąstymo sistemų žlugimu, bet vis tiek prisimenantį jų pirmykštį didingumą⁶⁵“.

Romantinio subjekto teleologija atsispindi ir realios muzikos formose. Monumentalių simfoninių ar sonatos formų plėtojimas galėtų būti prilygintas paties transcendentinio subjekto dvasios tapsmui. Nuo empirinio, fragmentinio pasaulio stebėjimo (daugybė kontrastingų mu-

⁶³ Kavolis, 255.

⁶⁴ *Ten pat*, 256–257.

⁶⁵ *Ten pat*, 250.

zikinių padalų pirmosiose simfonijų dalyse) per pirmą pradžio tyrumo simbolio, gamtos, simbolizuojančios prarastą harmoniją aplankymą (lėtosios simfonijų dalys, dažnai turinčios pastoralinių elementų) ir atsibudimą, kelio numatymą (*scerco*), į valingą, savimonės valdomą „įsteigimo“ veiksmą (paskutinės simfonijų dalys, kuriose į pabaigą išsikristalizuoja ekstatiškai pateikiami pagrindiniai motyvai, bei triumfo akordai simfonijų pabaigose)⁶⁶. Ilgas „kovos“ ir „sąmonėjimo“ procesas atsispindi ilgose muzikinės medžiagos plėtojimo padalose. Triumfo akordai daugumos romantinių simfonijų pabaigose galėtų reikšti galutinę politiškai ir dvasiškai subrendusio subjekto realizacijos pilnatvę, įvykusių sintezę. Dauguma kompozitorių romantikų, bent jau ankstyvųjų, naudoja panašius formų modelius (Bethoveno „Heroica“ ar IX simfonija, Mendelsohno ar Schumanno simfonijos).

Jautrumas gamtos grožiui, individo ir gamtos vienovės idėjos būdingos ir romantizmui, ir neodaoizmui. Tačiau kontempliacijos momentas romantikams dažniausiai tėra laikinas sustojimas prieš tolesnę „kovą“. Gamtos ir laikinumo motyvas romantizme implikuoja neįmanomas pasiekti amžinybės ilgesį, tuo tarpu daoistams gamta ir laikinumas, nors ir siejasi su ilgesiu, yra vienintelės egzistencijos formos, neįveikiamos jokia kova ir todėl dar labiau vertos įsigilino. Vėlyvajame romantizme, griūnant transcendentinei struktūrai, nors ir vyksta „kova“, tačiau „kelionė“ dažnai baigiasi mirtimi. Mirtis ištirpdo subjektą pasaulyje, po ilgos kovos muzika pamažu užgesa (Malerio IV ar IX, Čaikovskio VI simfonijos). Kitais atvejais romantikams būdingose mažesnėse, intymesnėse muzikos formose subjektas pasineria į kontempliaciją. „Kelionė“, t. y. tonali progresija, vyksta, tačiau ji „pridengta“ repetityvinių figūracijų (Šopeno noktiurnai ir preliudai, Listo miniatiūros, dauguma Debussy fortepijoninių kūrinių). *Qin* ir apskritai kinų muzikai svetimos fanfarinės intonacijos ar plėtojimas dinaminio-harmoninio intensyvumo linkme, kas suponuoja valingos kelionės ar „steigimo“ semantiką. Tą liudija ir faktas, kad tradiciniame kinų instrumentariume nėra varinių pučiamųjų instrumentų, geriausiai realizuojančių šias intonacijas. Kita vertus, muzikoje, pagrįstoje pentatoninėmis ar heptatoninėmis dermėmis ir heterofonine faktūra, neįmanoma sukurti stipriai išreikšto įtampos kilimo. Kelionė, kaip matyti iš anksčiau pateiktų programinių aprašymų, vyksta, tačiau ji nėra teleologinė. Šioje kelionėje kintant aplinkai, vaizdui, kinta artikuliaciniai, tembriniai, dinaminiai, instrumentuotės niuansai, tačiau kiekvienas vaizdas-momentas vienodai svarbus. Solo instrumentinėje muzikoje, kokia yra ir *qin*, melodijų plėtojimas dažnai grindžiamas variacijų principu, muzikos laikinės formos iš dalies yra mobilios. Išplėtus ar sutrumpinus pagrindinį motyvą, net jo segmentus kaitaliojant vietomis, muzikinė prasmė, dėl homogenizuojančių pentatonikos savybių, nedaug tepakistų. Romantizme modifikuotos sonatos formos, kur ypač ryškūs plėtojimo periodai (juose temos transformuojamos dinaminės progresijos ar regresijos linkme), tokių galimybių nesuteikia. Sugriovus formų tonalinę bei instrumentuotės kryptingumą, kūriny-

⁶⁶ Daugumos kompozitorių romantikų idealas buvo Beethovenas, pelnytai laikomas pirmuoju tokiu kompozitoriumi. Jo estetiškos pažiūros stipriai veikė Prancūzų revoliucijos laikotarpiu atsiradę stiško, autonominio, istorinę sąmonę turinčio ir ją realizuojančio subjekto idealas. Beethoveno simfoninei muzikai būdingą struktūrinę kontrolę, pagrįstą elementariomis intonacijomis ir šitaip oponuojančią sentimentalistinei estetikai, Chua gretina su subjekto savikontrolės jėga, tuo tarpu plėtojimą – su herojaus dvasiniu augimu, sąmonėjimu. Chua, 150–161.

taptų beprasmis. Nors pasitaiko atvejų, kada romantinėje muzikoje sąmoningai siekiama semantinio padrikumo.

Dar vienas vertas paminėti muzikos praktikos aspektas – atlikėjo vaidmuo. Tiek kinų, tiek Europos muzikoje egzistuoja notacinės sistemos. Tačiau *qin* ir daugumos kitų instrumentų muzikos perdavimo pagrindas – žodinis. Notacija, žyminti garso aukščius ir artikuliaciją, tėra priedas, būtinas mokymuisi ar priminimui. Tokie muzikos elementai kaip tempas, dermės aukštis, ritminiai bei artikuliacijos niuansai, ornamentikos ir variacijų pobūdis priklauso nuo atlikėjo. Taigi perskyra tarp atlikėjo ir kompozitoriaus (dažniausiai anoniminio) labai nežymi. Archetipo-melodijos interpretacija priklauso nuo atlikėjo techninių galimybių ir muzikalumo. Muzikos trukmė ir laikas nėra atomistiškai determinuoti, todėl tokį perskaitymo būdą galima įvardyti organišku ar humanišku, atliepiančiu spontaniškumo, savaimingos realizacijos idealą. Romantinė notacija, priešingai – orientuojasi į tikslų daugelio muzikinių elementų užrašymą. Taigi atlikėjų darbas, ypač orkestre, tapo panašus į manufaktūros darbininkų. Atlikėjas mechanškai realizuoja projekto dalį, atlieka savo partiją, tačiau galutinio rezultato negali nei matyti, nei paveikti. Panoptinė perspektyva atsiveria tik kompozitoriui ir dirigentui. Manufaktūrų klestėjimas bei techninės pažangos idėjos iš dalies galėjo lemti ir techninių galimybių sureikšminimą lavinant atlikėjus, tuo tarpu unikalaus *ego* poreikis kartu su techniniu virtuozizmu – XIX ir XX amžiui būdingus solistus virtuozus bei jų kultą, stipriai rezonuojantį populiaros muzikos funkcionavimo formoms. *Qin* meistriskumas, o ir apskritai klasikinė kinų muzikalumo samprata, kaip matėme, retai kada siejama su techniniu virtuozizmu. “Todėl sakoma, kad gerą muzikos atlikimą lemia ne rankos, o širdis; muzika yra ne natos, bet Kelias.”⁶⁷ Kitaip tariant, meistriskumas egzistuoja, jei egzistuoja atitinkamas dvasinis būvis, kuris neišvengiamai atsispindi ir muzikoje. Tačiau norint suprasti šį meistriskumą taip pat būtinas atitinkamas meistriskumas.

Romantinė muzika savo formų įvairove atspindi įvairiausias subjekto savimonės formas ir jo tapsmo trajektorijas. Joms išreikšti reikėjo atitinkamų priemonių. Kiekybiškai orkestras tapo daug didesnis nei anksčiau. Kokybiškai atsirado iki tol neregėta dinaminių niuansų, štrichų, faktūrų, instrumentų, harmoninių struktūrų įvairovė. Romantinis muzikinių išraiškos priemonių arsenalas iš pirmo žvilgsnio atrodo maksimalus. Šis maksimalumas – dinaminiai, instrumentuotės kontrastai – reiškiasi akivaizdžiais ir efektyviais būdais. „Dvasia“ apsireiškia kaip prasmių gausa. Muzika sužadina klausytojo vaizduotę generuodama muzikinės reikšmės „objektus“. Tačiau šie „objektai“ pavyzdiniu suvokimo lygmeniu turi būti transcenduoti. Wackenroderis 1792 metų laiške Tieckui aprašė pavyzdinį klausymosi būdą: „Nuėjęs į koncertą suprantu, kad klausausi muzikos dviem skirtingais būdais ir tiktai vienas jų yra teisingas. Jam būdingas budrus natų ir jų judėjimo sekimas, kai mano siela visiškai pasiduoda išsiveržusių pojūčių srovei ir atsikrato visų trukdančių minčių ir nereikšmingų, nesusijusių su muzika jausmų“⁶⁸. Pavyzdinis klausymasis yra „tuščias“ klausymasis, nors pati muzika nėra tokia, – taip transcendentinio subjekto filosofija ir absoliutinės muzikos estetika, susidūrusi su realia muzika, suponuoją romantizmui būdingą paradokšą.

⁶⁷ Gulik, 1969, 78.

⁶⁸ Žr. Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, Berkeley, 1989, 95.

Atliekant *qin*, kaip matyti iš pirmiau pateiktų metaforinių bei techninių muzikos aprašymo pavyzdžių, subjektas bei jo dvasia niekada nebuvo pagrindinis dėmesio objektas. Instrumentas ir atlikėjas *klausėsi* „įdvasinto gamtos ritmo“ ir savaimingai įsivietino šiame akustiniame peizaže. Subtilus įsiklausymas suponuoja gausybę artikuliacinių būdų. Tačiau artikuliacija, „keliaujant“ kartu su paukščiais, žvėrimis ar gamtos stichijomis, yra artikuliacija per patyrimą, „rezonavimą“ o ne „išraišką“. Tam reikia ir atitinkamos muzikinės receptijos. Tylus, beveik foninis *qin* tonas sąlygoja įsiklausymą, klausos aštrumą. Per įsiklausymą „objektai“ ar „konceptai“, tarpstantys sąmonėje, užgęsta, lieka grynas girdėjimas, o tai nuo seno interpretuojama kaip pavyzdinė receptijos forma⁶⁹. Pats tokios muzikos skambesys implikuoja daikto (garso) ir subjekto vienovę, t. y. universaliosios muzikos atsivėrimą. Taip koncepcija organiškai realizuojama praktikoje.

Sugretinę universaliosios muzikos sampratą su „dvasios“ fenomenu galime matyti skirtingus jų estetinės ir egzistencinės realizacijos būdus. Nors ir yra tam tikrų romantizmo ir neodaoizmo diskursų analogijų, realizacijos būdai kardinaliai skiriasi. Harmonijos, dvasios ir dvasinumo sampratų, suformuluotų daugelio kartų istorijos raidoje, ir kritiškais momentais išlaiko savo kertinius principus. Jų skirtumai, be abejo, atspindi bendruosius Kinijos ir Vakarų civilizacijų skirtumus. Tiek klasikinėje Vakarų, tiek romantinėje estetikoje harmonija neįvyksta be antropomorfizuoto „aukštesnio principo“ projekcijos į pasaulį. Viduramžių ir Renesanso „sistemose“ tai – numerologiniai-struktūrologiniai simboliai; XVII–XVIII amžiaus vidurio estetikoje, paveiktoje racionalizmo, prie šių struktūrologinių reikšmių prisidėjo fiziologinės-reprezentacinės; XIX amžiaus projektuojančia galia tampa „dvasia“. Romantinė subjekto samprata padarė milžinišką įtaką XX amžiaus kultūrai, ypač masinės, formoms. Kita vertus, „absoliutinės muzikos“ ir „muzikinės reprezentacijos“ priešprieša išliko ir XX amžiaus akademiniame muzikoje. Postmodernistinės orientacijos, reikšmės dekonstrukcija ar begalinės reikšmės konstatavimo šaknis taip pat glūdi romantinėje jausenoje. Idėja dekonstruojama idėjos, turinys sunaikinamas kito turinio. „Tuštumos“ idėjos, ateinančios iš Rytų ir tokios populiarios mene, dažniausiai realizuojamos tik kaip „koncepcija.“ Taip antropocentrinė sfera, nors teoriškai ir kompromituojama, praktiškai lieka sunkiai peržengiama.

Neodaoistinės, o ir apskritai kiniškos (tarp jų ir konfucianistinės) harmonijos formų aukštesnis principas turi kitą lokaciją. Harmonija idealiu atveju savaimingai susiprojektuoja per neantropomorfizuotą fenomeną – *dao*. *Dao* talpina įvairius idėjų turinių reikšmių paradoksus, dalinė reikšmė absorbuojama absoliučios. Tokiu būdu atskira „idėja“, o ir žmogaus egzistencija įgauna reikšmę ne konfrontuodama su „kitu“, bet atliepdama šį, paradoksaliai „šiapus“ esantį, principą. Todėl praktinėse gyvenimo ir meno srityse siekiama ne idėjos ir jos projekcijos, o kaip sako dažnai vartojama kinų metafora – „tuščios širdies“, galinčios neiškreiptai atliepti pirminę tikrovę.

Ši kosmocentrinė perspektyva žavėjo daugelį XIX ir XX amžiaus Vakarų mąstytojų bei menininkų. Regis, tai susiję su krikščionišku ir romantiniu prarasto rojaus ilgesiu, kas iki šiol yra Vakarų civilizacijos varomoji jėga, padarinys ir (slaptas) pasididžiavimas.

⁶⁹ Žr. Motiekaitis, 203.

IDEA OF UNIVERSAL MUSIC IN ROMANTIC AND NEODAOIST CULTURES

Ramūnas Motiekaitis

Summary

The article deals with Romanticism and Daoism that from the first view have many similar features. Both of them are orientated to individualism, naturalism, aestheticism, irracionalism, paradoxes and the feeling of ephemeral existence. All these diversities are unified by universal origins such as "spirit" (Geist) or *dao* where one of the main ways of integration between individual and universal is via aesthetical sphere. This implies some similar aesthetical discourses.

The article compares the ideas of universal music by German idealists and early Romantics with Neodaoist aesthetics of instrument *qin*. Universal music as a wide metaphor used by many philosophers reflects ideas of harmonious cosmos and at the same time shows the ways of artistic creativity. The author also observes some aspects of practical music in order to understand how these conceptions reflect musical thinking.

Aesthetics of instrument *qin* is mostly related with Neodaoist ideals, however at the same time it contains many elements of Confucianism, Han naturphilosophy and even Buddhism. In Neodaoist *Wang Bi's* philosophy which is based on Laozi, *dao* is interpreted as pure being or unity substance and function. In aesthetics of *qin* perfect music or perfect listening also reveals this state of pure being. Therefore, according to aesthetician *Xi Kang* "music expresses neither happiness nor sadness". Such attitudes oppose to Confucianist ideas of musical *ethos*. Ideas of autonomous music or semantic emptiness of music are also found in some German idealist or early Romantics writings. In conceptions of Hegel, Schelling, Ritter, and Novalis "Absolute Music" is interpreted as symbol of transcendent subject or perfect synthesis while real music as the highest art. These conceptions strongly oppose to previous understanding of music as mimetic or representative art.

Attitudes to music as to a phenomenon which reflects or reveals universal origins are distinctive for both, Romanticism and Neodaoism, but ontological structures of these origins and ways of musical reception are different. Program or technical descriptions of *qin* provide us with many comparisons of music with nature. Various natural phenomena or animals reflect spontaneous actions that are similar to *dao*. Therefore through observing and imitating them it is possible to obtain their inner state, i. e. being in unity with *dao*. Program descriptions, various subtle nuances, and silent tone of *qin* imply contemplative ways of performing and listening. It is actually much more "resonating" than expression. According to some previous Chinese principles, unity of individual and universal can be achieved via proper listening. In the same way Neodaoist aesthetics of universal *dao* music is organically realised in the practice of *qin*.

Ideas of "Absolute Music" and musical practice in Romanticism function as antipodes. "Absolute Music" reflects ideas of "synthesis" while teleology of real music is a transcendental subject. The authentic way of listening described by Wackenroder is just listening to sounds and their progression and avoiding all extra-musical meanings. In this case it reminds a Neodaoist way of listening. However, in Romantic context it functions much more like conceptual refrain from really existing in music. Romantic Symphonic or Sonate forms could be described as volitional "travel" from fragmental existence, through returning to nature (the lost paradise) to awakening and triumphal end. Thus that Romantic act of creative integration is excentrically establishing.

Universal music as symbol of spirit, or *dao*, despite some analogies in aesthetical discourses, reflects general differences between Chinese and Western thinking. Romanticism and Neodaoism, therefore, in many points could be interpreted as antipodes.

Įteikta 2002 m. spalio 20 d.