

UNIVERSALIOSIOS MUZIKOS IDĖJA KINIJOS IR VAKARŲ ESTETIKOJE

Ramūnas Motiekaitis

Norvegijos muzikos akademija

Muzika, muzika!

Ar tai tik būgnų ir varpelių skambėjimas?

Konfucijus

Straipsnyje aptariamos Kinijos ir Vakarų filosofinės estetinės universaliosios muzikos, arba harmonijos, koncepcijos, mėginant susieti jas su civilizacijų egzistencinėmis orientacijomis, estетinių fenomenų recepcijos aspektais bei meninės kūrybos formomis. Straipsnyje analizuojamas koncepcijas sąlyginai galima vadinti klasikinėmis. Konfucianizmo ir Han natūrfilosofijos harmonijos sampratos lyginamos su vakarietiškomis „sferų harmonijos“ koncepcijomis. Remiantis koncepcijose iškeltų autentiškųjų kosminių pradų sampratomis mėginama nusakyti harmonijos ir jos patirties formas. Pitagoriečių ir Platono filosofijoje iškilę skaičius ir struktūra (kaip autentiški harmonijos pradai) liudija ekstensyvų bei vizualinį jos pobūdį; tai suponuoja harmonijos, kaip abstrakčių principų ir harmoningos būties, kaip būties (harmonijos) idėjoje sampratą. Centrinė kinų universalija – dao liudija energetinę-muzikinę kosmoso harmonijos sampratą bei atitinkamas harmoningos egzistencijos formas.

Universaliosios muzikos sąvokai galime rasti sinonimą – harmonija. Tačiau ši sąvoka turi savas civilizacines lokacijas ir jų nulemtą prasmų lauką. Pitagoriečių filosofijoje sąvoka „harmonija“ reiškė kelių garsų ar sferų dermę, vėliau Europos kontekste šią sąvoką imta sieti su tonalioja harmonija. Universalioji muzika yra neutralusis konstruktas, nors šioje studijoje labai dažnai kaip sinonimas vartojama ir harmonijos sąvoka.

Muzika neretai pasitelkiama kaip plati metafora, iliustruojanti universalią kosmoso, gamtos ar sociumo sąrangą. Plačiausia ir universaliausia harmonijos reiškimosi vieta tiek graikų, tiek kinų, tiek kitų senųjų civilizacijų vaizdiniuose tampa būties visuma arba kosmosas. Žmogui, tarpstančiam tam tikros civilizacijos kontekste, būdinga atitinkamų mentalinių konstantų sąlygota organiška tvarkos, t. y. kosmiškumo ar harmonijos, intuicija. *Harmonija ir tvarka, kaip organiškasis dalyvavimas kosmose, glaudžiai siejasi su realios muzikos fenomeno patirtimi.* Visi menai simbolinėmis formomis liudija harmonijos sampratą, tačiau muzikoje harmonija, kaip visumos potyris, yra sunkiausiai dekonstruojama, t. y. paverčiama paskirais vaizdais ar sąvokomis. Paskiras garsas, kitaip nei žodis, muzikoje nieko nereiškia, net paskiros frazės prasmė dekoduoja tik sąlyginai. Kita vertus, muzika, kaip ir kosmosas, yra *tapsmas, įtraukiantis*

suvokeją į savo laiką, kuriame, atsisakius istoriškai determinuotų referentų, lieka *dalyvavimas* joje, lemiantis sunkiai sukonkretinamą vaizdinį ar būseną¹.

Taigi universaliosios muzikos koncepcijos paliečia ypač plačius civilizacinius kontekstus – būdamas pavyzdinės pasaulio tvarkos simboliu jos taip pat tampa ir egzistencinių ar estetinių kokybių simboline išraiška. Harmonijos sampratos ir egzistencijos formos bėgant laikui kinta, tačiau galima rasti visoms paskiros civilizacijos istorinėms epochoms būdingų nekintančių bruožų. Harmonijos ar kosmiškumo sampratos dažnai tampa civilizacijos išskirtinumo pasauliniame kontekste pagrindu.

Studijoje pateikiamos Kinijos ir Vakarų universaliosios muzikos koncepcijos, kurias, su nedidelėmis išimtimis, galima vadinti klasikinėmis².

„Klasikinės“ kultūros esmė – nuolatinis grįžimas į savo „ištakas“³. Jas sudaro idėjų ir pažinimo metodologijų visuma, geriausiai atliepianti civilizacijos mentalines konstantas, todėl ilgą laiką išliekanti gyvybinga. Įmanomos ir kitos įvairios laiko dvasią atspindinčios rekonstrukcijos bei variacijos šio „ištakų“ palikimo požiūriu.

Terminu „klasika“ šioje studijoje apibrėžiamos Kinijos ir Vakarų pasaulio istorinės epochos, kurių „ištakose“ įsteigtos pažinimo matricos yra pakankamai funkcionalios. Pavyzdžiui, įvairiai modifikuotą graikiškąją pasaulio pažinimo ir harmonijos sampratą galime rasti tiek viduramžių, tiek Renesanso, tiek naujųjų amžių mąstysenoje. Šia metodologija suabejota tik XIX amžiuje, kurio beveik visos kultūros formos byloja apie sąmoningą saitų su „ištakomis“ nutraukimą. Analogiškus reiškinius matome ir Kinijoje Han epochoje (III a. pr. Kr.–III m. e. a.), kurioje komentuojamas ir to laikmečio mokslo dvasia klasifikuojamas klasikinių veikalų idėjas keičia neramus Šešių dinastijų periodas, atnešęs daugybę esminių pokyčių. Tokios epochos sąlygiškai galėtų būti įvardijamos „kontraklasika“⁴.

¹ „Čia viskas sulieta kažkokioje savo neišardomoje būtiškoje esmėje. Kiekvienas daiktas yra muzikoje, bet kartu nėra nė vieno. Galima patirti, bet negalima aiškiai mąstyti šių daiktų“ (11, 210).

² Terminai „klasikinis“ ir „klasika“ šiame darbe vartojami labai sąlyginai, nesiejant jų su paskira ir apibrėžta Kinijos ir Vakarų istorine epocha, tačiau mėginant nusakyti panašias kultūrinės bei intelektines tendencijas. Gali kilti painiavos, kadangi „klasika“ Kinijos istorijoje yra įvardijamas laikmetis VI–III a. pr. Kr., kada susiformavo pagrindinės filosofinės kryptys ir buvo parašyti klasikiniai veikalai. Taip pat kartais „klasikinėmis“ įvardijamos vėlesnės nei mes aptarsime, Sui (581–618) ir Tang (618–907) dinastijų epochos. Remdamiesi sinologu G. Tkačenko (21), „klasikinėmis“ įvardijame epochas prieš Šešių dinastijų periodą – nuo Zhou dinastijos iki Han pabaigos. Han epocha taip pat įprastai nevadinama „klasikine“, nors joje daugiausia komentuojami ir sisteminami tikruoju klasikos laikotarpiu (VI–III a. pr. Kr.) parašyti veikalai, todėl ryšiai su „klasika“ akivaizdūs.

Šis terminas gana neaiškus ir Europoje – „klasikinėmis“ įvardijama ir Platono bei Aristotelio filosofija, ir XVIII a. pab. vokiečių idealistinė filosofija, ir filosofinės koncepcijos iki XIX a., todėl šioje studijoje „klasikinėmis“ įvardijamos akivaizdžiai graikiškuoju modeliu sekančios universaliosios muzikos koncepcijos.

³ „Ištakas“ šiuo atveju chronologiškai galima susieti su vadinamoju „ašiniu laikmečiu“ (maždaug VI–III a. pr. Kr.), kada visuose pasaulio civilizacijų židiniuose – graikų, indų ir kinų – pradeda formuotis mąstymo sistemos.

⁴ G. Tkačenko terminas (žr. 21, 66–70). Juo įvardijami „klasikinės“ paradigmos pasikeitimai Šešių dinastijų laikotarpyje (220 m. e. m. – 581 m. e. m.), susiję su daoizmo bei budizmo iškilimu.

Universaliosios muzikos samprata konfucianizme ir Han epochos natūrfilosofijoje

Kinų filosofijos, estetikos, muzikos teorijos ir legendų apie muziką istorija atspindi visai kinų kultūrai būdingą retrospektyvų pobūdį. Pagarba „aukso amžiaus“ palikimui ir jame išsikristalizavusių idėjų tęstinumas išlieka gyvybingi per visą Kinijos (net iki XX a.) istoriją. Tai liudija pagrindinis argumentacijų būdas – komentarų rašymas senovės tekstams. Komentuojami tekstai pasirenkami atsižvelgiant į laikmečio intelektualinius interesus.

Ankstyvuojų Han dinastijos periodu konfucianizmo dvasia plėtojamos kosmologinės-natūrfilosofinės sistemos, susietos su moraline ir politine filosofija. Kuriant šias sistemas buvo remiamasi mitologija, „Permainų knyga“ (*Yijing*), metraščiu „Pavasariai ir rudenys“ (*Lushi Chunqiu*), folkloru, numerologinėmis manipuliacijomis ir to laikmečio stebėjimais bei eksperimentais. Kosmologinės, kartu ir estetiškos, sistemos susidėjo iš 2, 3, 5, 8, 10 ir 12 narių ir buvo grindžiamos tarpusavio ryšiais.

Vėlyvajame Han pastebimas skeptiškas požiūris į šias sistemas – kvestionuojami ankstesnių tyrinėtojų natūrfilosofiniai modeliai bei socialinės-politinės idėjos. Iškilus daoizmui, ypatingo komentatorių dėmesio sulaukia „*Daodeging*“ ir „*Zhuangzi*“. Išsamius, nuodugnai problemas gvildenančius veikalus pakeičia daoistinei filosofijai būdingos aforistinės formos.

Kiekvienu istorijos periodu kiekviename svarbesniame tekste pateikiamos harmonijos ir muzikos sampratos, tačiau tik pradėdant Šešių dinastijų periodu jas imta sieti su realia muzika. Klasikiniu ir ankstyvuojų Han periodais muzika buvo įtraukta į universalias sistemas ir traktuojama kaip socioreguliatyvinė priemonė ir „moralinis instrumentas“ arba kaip kosmoso harmonijos modelis⁵ (3). Pirmąjį požiūrį reprezentuoja konfucianizmas, antrąjį – Han epochoje išplėtotą natūrfilosofiją, sintezavusi tiek mitologiją, tiek paskiras daoizmo ir konfucianizmo idėjas bei suteikusi šioms sisteminių pavidalą.

Mitologiniais vaizdiniais konfucianizmas ir daoizmas išreiškia požiūrį į muziką kaip į kažką visaapimantį, todėl ji yra gretinama su universaliais kosminiais pradais – *dao*, *li* ir *qi*⁶. *Qi* ir garsas buvo gretinami dėl panašių savybių – be jokių apčiuopiamų žymių perduoti energiją, būti pasaulio kraštų, gyvųjų ir mirusiųjų karalysčių ar universaliųjų būties polių – „dangaus ir žemės“ – komunikacijos priemone. Organicistinėje konfucianizmo pasaulėžiūroje *qi* kokybė lemia individo ir valstybės būvį. Todėl muzika traktuojama kaip „moralinis instrumentas“, sąlygojantis optimalią, paveldėtą iš praeities *qi*. Galima rasti daugybę tekstų pavyzdžių, kuriuose muzika gretinama su valstybės būviu⁷:

⁵ Analogiškas muzikos bei meno traktavimo būdas būdingas ir vakarų tradicijai, kur estetika, ilgą laiką buvusi tik kosmologinių ar filosofinių sistemų dalis, kaip savarankiška intelektualinė sritis išryškėja tik XVIII a. pabaigoje. Kita vertus, Kinijoje niekada nebuvo estetikos kaip savarankiškos intelektualinės srities, ji visada buvo susijusi su kosmologija ar ontologija. Europiečio akimis žiūrint, perskyros tarp filosofinio ir estetinio pažinimo ten nėra.

⁶ *Dao* – centrinė kinų pasaulėžiūrą ir filosofiją reprezentuojanti sąvoka, į Europos kalbas verčiama kaip „kelias“, „būdas“, „principas“, „dėsnis“. *Li* – konfucianistiniuose veikaluose dažniausiai turi dvi reikšmes – „etika“ ir „ritualas“. Kaip viena centrinių kinų filosofijos sąvokų *li* galėjo reikšti ir „principą“, „įstatymą“, „savybę“, „pagrindimą“, „tvarką“, „teoriją“... (6). *Qi* verčiama kaip „gyvybinė energija“. Natūrfilosofijos kontekste *qi* suprantamas kaip išreikšto ir neišreikšto substratas, materialiai ideali absoliuto (*dao*) reikšimosi forma. *Qi* gali reikšti: 1) kažką susijusį su oru ar aiškiai apčiuopiamu judėjimu, 2) kažką susijusį su energija, 3) vidines sielos ar proto savybes (3, 38).

⁷ Toks politinis-socialinis muzikos traktavimas siejasi su Platono bei Aristotelio *ethos* teorija. Pl. žr. (10).

<...> Kai Dangaus paskliautėj vyrauja didžioji pusiausvyra, visos būtybės esti nepažeidžiamos ir todėl nugrimzdusios rimtyje; visi, kas esti žemiau, plėtojasi ir kinta, sekdami aukščiau esančiais, ir visata suskamba pačia tobuliausia harmonija <...>.

<...> Nerimastingų laikų muzika... Kai būgnai ir litaurai griaudžia griautiniu, kai gongai ir cimbolai žvanga žaibo tvyksniais, kai citros ir švilpynės, dainos ir šokiai skamba raudomis, – tada klausančiojo širdyje esanti *qi* sutrinka, ausys girdi kakofoniją, akys paklaiksta, visas kūnas-esitybė pradeda blaškytis. <...> Lushi Chunqiu (5, 381).

<...> Visos pasigirstančios melodijos suskamba iš žmogaus širdies, žmogaus širdies virpesių ritmą lemia aplink esantys daiktai <...> Sima Qian (5, 398).

Realią muziką, kaip ir energiją *qi*, lemia žmogaus „širdis“. Tačiau sąvokos „širdis“ (*xin*) nereikėtų suprasti paraidžiui. „Širdis“ Kinijoje yra talpi metafora, suponuojanti ne „jausmą“, kaip kad įprasta Europos kontekste, o emotyvinių ir kognityvinių veiksmų visumą ar dar plačiau – egzistencinę žmogaus kokybę. Pasak V. Maliavino, „pati sąmonės samprata buvo įvardijama žodžiu „širdis“, nes širdies patirtis, kitaip nei loginio intelekto vienpusiškumas, turi giluminio pažinimo savybę“ (12, 14). Širdis buvo suprantama kaip pagrindinis receptorius, apčiuopiantis *dao* ir sutelkiantis savyje tam tikrą *qi*, kuri akivaizdžiausiai pasireiškia energetiniu-muzikiniu pavidalu. Todėl realios muzikos paskirtimi tampa šios teisingos „širdies“ energijos atvėrimas bei išsaugojimas. Teisingumas konfucianizme neretai siejamas su pirmaprade protėvių išmintimi. Tai paaiškina ir skeptišką konfucianistų požiūrį į naujoves.

Su muzikos fenomenu susijusi ir viena svarbiausių kinų kultūros, o ypač konfucianizmo, kategorijų – „ritualas“ (*li*). Rituališkas reiškė dar mitologijoje išsikristalizavusį kartinį kinų pasaulėžiūros principą, kurio esmė – „žinojimo“ ir „veikimo“ sintezė, lemianti organišką dalyvavimą savaimingoje pasaulio tvarkoje – „visatos rituale“⁸. Kiekvienas įkvėptas veiksmas – fizinis darbas ar intelektualinė kūryba – senovės Kinijoje buvo suprantamas kaip ritualas. *Ritualas tiek konfucianizmo, tiek daoizmo kontekstuose traktuojamas kaip grįžimas į savo natūralią vietą tiek individualiajame, prigimtiniame, tiek socialiniame kontekstuose*. Dažnai konfucianistų raštuose vartojamas junginys „muzika ir ritualas“. Pastarojo kokybę lemia energijos *qi* konfigūracijos, todėl muzika, „energetiškiausias“ menas, konfucianizmo filosofijoje nepaprastai išaukštinama ir traktuojama kaip esminis ritualo aspektas, jo dvasia:

<...> Žmogiškumas siejamas su muzika, pareiškiamas siejamas su apeigomis. Muzika yra maloninga ir glostanti ausį, ji siejasi su Dangaus dvasiomis ir seka Dangumi; apeigos yra atskiriančios pagal priedermę, jos siejasi su žmonių dvasiomis ir seka Žeme. Todėl išminčiai kūrė muziką, idant atlieptų Dangaus nurodymus, ir kūrė apeigas, idant būtų verti Žemės <...> Sima Qian (5, 400).

Muzikos ir ritualo paskirtis – atvesti individą į teisingą kelią. Tiek konfucianizmo, tiek daoizmo tradicijose teisingas kelias suprantamas kaip individualios prigimties suderinimas su universaliais dėsniais. Todėl muzika, kaip optimalią *qi* įkūnijantis ir *dao* atveriantis fenomenas, turi psichoreguliatyvinę programą – numaldyti individo troškimus:

<...> Tobulos muzikos-ritualo paskirtis – numaldyti ir pasverti kiekvieno troškimus ir siekius. Kai šie siekiai ir troškimai klauso bendro ritmo, kai jie nebebūna pavieniai, – muzika gali tapti naudinga.

⁸ Šį konstrukciją, įvardijantį darnų visatos bei žmogaus funkcionavimą, gausiai vartoja G. Tkačenko, žr. (21).

Muziką panaudoti reikia išradingai, siekiant įtvirtinti abipusę darną, kurią lemia visuotinis susitelkimas – gong. Gong – tai dao savybė <...> Lushi Chunqiu⁹ (5, 381).

Iš pateiktų pavyzdžių bei kontekstų galime matyti, kad muzika konfucianizmo filosofijoje yra plati metafora, reiškianti visų pirma universaliąją muziką – individo, sociumo bei gamtos harmoningą būtį. Reali muzika gali tapti šios universaliosios muzikos mikroplanu ir simboliu.

Han epochoje išplėtota kiniškoji natūrfilosofija mitologinei pasaulio harmonijos sampratai suteikė protomokslinį klasifikavimo sistemų pavidalą – harmonija tapo „įrodyta“. Kiniškosios natūrfilosofijos metodologinių principų ištakų randama senajame kinų folklore – „Dainų knygoje“ (*Shijing*), kurioje gausu gamtos ir socialinių reiškinių gretinimo pavyzdžių. Simbolinių vaizdų gretinimas sąlygojo pastovias asociacijas ir išvadas apie jų dėsningumus. Tai tapo įkūnyta vadinamosiose *koreliatyvinėse sistemose*, kuriose vienas kitą paaiškinančių elementų grandys buvo suprantamos ne kaip poetinės ar simbolinės, o kaip realiai egzistuojančios ir atspindinčios kosminės sistemos harmoniją (21).

Koreliatyvinių sistemų simbolinis bei struktūrinis pagrindas glūdėjo senovės mituose, folklore ir „Permainų knygoje“. Pirmoji kosminio padalijimo fazė, pasireiškus *hundun* (chaosas) ir *pangu* (pirmasis judintojas, atskyręs dangų nuo žemės) mitologiniuose vaizdiniuose, „Permainų knygoje“ ir natūrfilosofijoje, traktuojama kaip du kosmologiniai poliai – *yin* ir *yang*. Po šio padalijimo eina kiti – išsikristalizuoja gamtos stichijos, spalvos, garsai. Garso kilmė taip pat paaiškinama šių kosmogoninių vaizdinių kontekste:

<...> Muzikos skambesio ištakos glūdi pačiose slėpiningiausiose gelmėse. Jos garsą sklaidinantis aukštis ir stiprumas siekia didžiąją tuštumą–nedalomybę dao. Didžioji visuma (dao) sukuria du pirmavaizdžius, kurie nulemia *yin* ir *yang* santykių sklandumą. *Yin* ir *yang* jėgoms tostant vienai nuo kitos, jų santykis besikeisdamas aštrėja, įsikūnydamas atskiru garsu. Susimaišydami kaip *hundun* (chaosas), garsai pakrinka ir vėl kristalizuojasi, susidaro ir vėl išsisklaido – visa tai vadinama amžinuoju dangaus-gamtos sklaidos dėsniu <...> Lushi chunqiu (5, 380).

Kaip matyti iš pavyzdžio, *kosmosas ir chaosas yra cikliška besikeičiantys vientisos sistemos būviai, kitaip nei graikų kosmologiniuose vaizdiniuose, kur chaosas ir kosmosas yra griežtai atskirti*. Iš to galima daryti išvadą, kad šie du kosmologiniai poliai ir toliau išsikristalizuojantys sistemos elementai *nėra substancialūs, o funkcionalūs*, universaliosios energetinio prado *qi* stichijoje pereinantys vienas į kitą ir tarpstantys vienalaikėje kosmoso ir chaoso samplaikoje – *dao*. „*Huainanzi*“ rašoma:

<...> Garsai prasideda nuo tono gong, ir iš jo randasi penki garsai. Skoniai prasideda nuo saldaus skonio, ir iš jo kyla penki skoniai. Spalvos prasideda nuo baltos spalvos, ir iš jos išryškėja penkios spalvos. O pasirodo vienas dao, ir iš jo užgimsta dešimt tūkstančių daiktų. Todėl būdamas visavaldis, vienis pasklinda po keturias jūras; būdamas visa aprėpiantis, vienis sujungia dangų su žeme <...> (5,391).

Dao energetinis pavidalas – *qi* yra nuolatiniame kosminius polius integruojančiame judėjime. *Qi* judėjimas turi dažninius pavidalus – virpesius, todėl kiekvienam daiktui, kaip *qi* konfigūracijai, būdingos atitinkamos akustinės charakteristikos – „balsas“ (*sheng*). Jei virpesys, kaip matyti iš

⁹ Lushi Chunqiu nepriklauso vien konfucianistiniam korpusui, tai veikiau eklektinis veikalas, tačiau parinkta citata liudija konfucianistines nuostatas. Pl. žr. (13).

anksčiau pateikto „*Lushi Chunqiu*“ fragmento, tam tikrame kosminiame lygmenyje sustiprėja – daikto „balsas“ tampa girdimas. Taigi *kosmosas natūrfilosofų vizijose išskyla kaip sudėtinga išreikštų ir neišreikštų virpesių akustinė sistema, kurioje kiekvienas fenomenas, būdamas atitinkama energijos konfigūracija, dalyvauja dao sklaidoje* (21).

Akustinis kosmoso pavidalas atsispindi ir dvylikagarsiam *liu*¹⁰ garsaeilyje. „*Lushi Chunqiu*“ pateikiama legenda apie garsaeilio sukūrimą pagal mitologinių paukščių, feniksų, poros balsus. Kaip ir binarinių pirmavaizdžių schema, garsaeilis susideda iš „vyriškų“ ir „moteriškų“ tonų, o jo išeities tašku tampa „geltonojo varpo“ *gong* garsas, simbolizuojantis *dao* arba *hundun*. Kitame „*Lushi Chunqiu*“ pateiktame fragmente garsaeilio atsiradimas siejamas su cikliškai pasirodančiais dvylika mėnulių. Kiekvieną mėnulį simbolizuoja viena garsaeilio nata, tampanti kitų keturių išeities tašku. Per metus visas muzikinis kosmosas apsisuka aplink savo ašį ir grįžta į pradinę padėtį (21).

Cikliška metų kaita ir joje dalyvaujantys kiti būties planai yra persmelkti pirmapradžio tono *gong*. *Dao* veikioji jėga *qi* per vienerius metus pasireiškia penkiais pavidalais, pamažu pereinančiais vienas kitą ir suponuojančiais atitinkamų vaizdinių, taip pat ir garsinių, spektrą. Medis asocijuojamas su pavasariu ir tonu *jue*, ugnis – su vasara ir tonu *zhi*, žemė – su vidurvasariu ir tonu *gong*, ruduo – su metalu ir tonu *shang*, o žiema – su vandeniu ir tonu *yii*. Koreliatyvinėse sistemose, derinant erdvės ir laiko parametrus, kosmoso tapsmo procesui suteikiamas mechaninio modelio pavidalas, kuriame, jeigu viskas vyksta optimaliai, kiekvienam fenomenai ateina metas pasirodyti, transformuotis ir išnykti (21).

Han epochoje išplėtotas koreliatyvinis mąstymas turėjo didelės įtakos meninei simbolikai ir recepcijai. Sistemų kontekste buvo gvildinamas tiek meninės ar muzikinės medžiagos, tiek ir visų jos galimų referentų klausimas. Paskiras garsas ar tembras buvo asocijuojamas su metų sezonu, valanda, kryptimi, kvapu, kūno dalimis, forma, socialine padėtimi ir atitinkamais kitais sistemų nariais:

<...> *Gong* muzikinis tonas simbolizuoja valdovą, *shang* muzikinis tonas simbolizuoja pavaldinius, *jue* muzikinis tonas simbolizuoja paprastus žmones, *zhi* muzikinis tonas simbolizuoja valstybės reikalus, *yii* muzikinis tonas simbolizuoja aplinkos daiktus – išorinį pasaulį <...> Sima Qian (5, 399).

Šios sistemos pateikė ir racionalų meninio poveikio bei recepcijos paaiškinimą:

<...> ...tonas *gong* veikia blužnį ir suteikia darną tikrajai išminčiai; tonas *shang* veikia plaučius ir suteikia darną tikrajam žmogaus pareigingumui; tonas *jue* veikia kepenis ir suteikia darną tikrajam žmogiškumui; tonas *zhi* veikia širdį ir suteikia darną tikrosioms apeigoms bei ritualui; tonas *yii* veikia inkstus ir suteikia darną tikrajam žmogaus protui <...> Sima Qian (5, 412).

Kaip ir binarinių pirmavaizdžių schema ar *dao*, kaip paradoksaliausių plotmių integratorius – meninė recepcija taip pat dvilypė savo prigimtimi. Grindžiamos koreliatyvinėmis sistemomis simbolinės sąsajos atskleidžia vien racionalųjį meninės recepcijos ir santykio su tikrove aspektą. Kitas aspektas, „žodžiais neišsakomas *dao*“, visada yra šalia. Todėl tiek harmonijos patirtis, tiek autentiškas ritualo ar estetinis aktas suprantami kaip kelių tikrovės planų viena laikis matymas, o ne abstrahavimas vieno jos pavidalų, tokių kaip idėja ar forma (3).

¹⁰ Pl. žr. (1).

Vienalaikiškai matyti du kelius, integruoti savyje „dangų“ ir „žemę“ yra *dao* ir išminčiaus savybė. Išminčiai, tarp jų ir mitologinis „Permainų knygos“ herojus *Fu Xi*, kartais vaizduojami su dviem poromis akių. Šio „*vidurio kelio*“ aprašymų galime rasti bendras mitologines ištakas turinčiuose konfucianistiniuose ir daoistiniuose veikaluose. Neretai „*vidurio kelias*“ iliustruojamas muzikinėmis analogijomis:

<...> darnus garsas – tai vidurinis garsas. <...> Geltonojo varpo tonas gong ir yra svarbiausias iš visų kitų garsų. Kaip tik jis visada esti tarp aukštųjų ir žemųjų. O esantysis viduryje ir vadinamas darniu. O įsiklausant į darnius garsus harmoninguoju prigimties jausmu, dieviškoje sielos *qi* išsivieja harmonija. Tada susižavėjimas neperžengia ribų ir įtvirtinama visiška pusiausvyra bei rimtis ir nepažeidžiamumas <...> Lushi Chunqiu (5, 382).

Taigi galime teigti, kad universalieji, harmoniją lemiantys kosminiai pradai klasikinės kinų filosofijos kontekste yra tiesiogiai pasaulyje veikiančios, visus fenomenus formuojančios jėgos. Jie pažįstami ne atsietai nuo pačių daiktų, kontempliuojant jų provaizdį ar formą, o organiškai dalyvaujant gamtos ir socialinėje tvarkoje – „visatos rituale“. Ritualu įsteigiama harmonija, kurioje sintezuojama tiek matymas iš žmogiškosios perspektyvos, tiek tai, kas žmogišku protu neaprepiama. Kadangi už žmogaus sukurtus ontologinius bei istorinius modelius pirmesni yra gamtos ir socialinės tvarkos pasauliai, bet kokio kūrybinio veiksmo esmė tampa įsivietinimas šiuose pirminiuose pasauliuose. Harmonija atsiranda tada, kai pasauliui nieko nei pridedama, nei atimama.

„Sferų harmonijos“ idėjų sklaida Vakarų estetikoje

Kaip ir klasikinėje kinų filosofijoje, graikų kosmoso harmonijos koncepcijas geriausiai atskleidžia kosminių pradų sampratos. Šie pradai apibrėžiami redukuojant kosmoso, kaip universalios tvarkos, patirtį į kelias simbolines struktūras, sąvokas ar vaizdinius.

Ankstyvojoje graikų filosofijoje galime rasti keletą artimų kiniškajai harmonijos sampratų pavyzdžių. Heraklito „Fragmentuose“ harmonija suprantama kaip vienalaikė dviejų polių sąveika ir tapsmas, taip pat užsimenama apie „paslėptąją harmoniją“, kuriai suteikiama pirmenybė:

<...> Priešingybės siejasi, ir iš skirtingybių randasi nuostabusia harmonija <...>.

<...> Nuostabūs kosmosas – tai lyg suverstas šiukšlynas. <...> Paslėptoji harmonija geriau už atskleistąją (5, 465–466).

Tačiau graikiškoji klasika, daugiausia lėmusi vėlesnės Vakarų filosofijos bei mentaliteto pobūdį, susijusi su kitokiomis ištakomis. „Sferų harmonijos“ – skaičių ir proporcijų, veikiančių visuose būties lygmenyse, samprata priskiriama vadinamajai pitagoriečių mokyklai. V. Tatarkevičius pažymi: „esmiška pitagoriečių teorijoje yra tai, kad jie proporcijų harmoniją laikė ne tik gražia ir naudinga, bet ir *objektyviai* [kursyvas – R. M.] egzistuojančia daiktų savybe“ (20, 71).

<...> Iš tikro visa, kas pažįstama, turi savyje skaičių, nes be jo negalima nieko nei mąstyti, nei pažinti. <...> Prigimtis ir darna atrodo štai kaip: daiktų esatis, kuri yra amžina, ir pati prigimtis reikalinga dieviško, o ne žemiško pažinimo <...> Filolajus (5, 471).

„Amžinosios daiktų esaties“ pažinimas, kaip matyti iš pateikto fragmento, yra jo struktūrinio provaizdžio, arba „skaičiaus“, pažinimas. Universalieji kosminiai pradai, lemiantys amžiną daiktų esatį, yra nekintančios substancijos, suponuojančios *uždaro ir riboto kosmoso vaizdinį*.

A. Losevo teigimu, tiek Platonas, tiek pitagoriečiai skaičių supranta kūniškai. Skaičius atspindi esminį daikto aspektą – struktūrą, o proporcijos tampa daikto dalių darnos sąlyga ir skaitmenine išraiška. Net Platono filosofijoje, pasak A. Losevo, „visai ne idėjos tampa būties pagrindu, o skaičiai, kurie yra pačių idėjų pagrindas“ (10, 20). Prisiminę graikams būdingus skaičiaus ir muzikos gretinimus matome, kad kosmoso harmonija suprantama ne kaip stichijų ir permainų tapsmas, o kaip mechaninė ribotų struktūrinių dalių eiga.

Skaičius ar provaizdis suponuoja *vaizdinį* kaip stabilų fenomeną. Galbūt todėl graikų kosmoso sampratai būdingas ryškus skulptūrinis, arba, kaip rašo V. Tatarkevičius, „plastinis pobūdis“, pasireiškiantis ne tik skulptūroje, bet ir literatūros, filosofijos bei mokslo srityse. Tokia kosmoso samprata geriausiai iliustruojama Platono „Timajuje“. Demiurgas kuria kosmosą iš pirminių elementų – geometrinių trimačių kūnų. Elementų darną lemia proporcijos. Kosmoso visumai suteikiama tobuliausia, rutulio forma. „Timajuje“ užsimenama ir apie „sferų harmoniją“, t. y. septynių planetų muzikinį kosmosą. A. Losevas, remdamasis ankstesnėmis pitagoriečių teorijomis ir Platono proporcijų samprata, pateikia šio muzikinio kosmoso skaitmeninę išraišką: 1:2:3:4:8:9:27 (10, 43–44). Vienetas yra ta pradinė visuma (šiuo atveju styga), kurią dalijant išvedami kiti garsai. Vienetą galima būtų prilyginti „Timajaus“ rutuliui, tobuliausiai kosmoso formai, talpinančiai savyje visus kitus. Iš pirmo žvilgsnio, struktūriškai Platono muzikinis kosmosas atrodo daug kuo artimas kiniškajam *liu* garsaeiliui, kuriame taip pat iš vieno centrinio tono išvedami visi kiti. Tačiau prisiminus kontekstus, *dao* ir *logos* sampratas, *graikiškojo kosmoso ir harmonijos esmė tampa tai, kas struktūriškai labiausiai apibrėžta ir tobula – vienetas, atomas ar rutulys, kiniškojo – priešingai, tai, ko niekaip neįmanoma apibrėžti ir artimiausias vizualinis pavidalas gali būti tuštuma arba nulis*¹¹.

Harmonijos samprata atliepia graikiškąjį meninės kūrybos bei estetiškos recepcijos pobūdį. Kaip paaiškėja iš Platono dialogo „Hipijas Didesnysis“, grožis nėra tapatus tam, kas gražu, o yra kažkokia bendra visiems gražiems objektams esmė. Vadinasi, meninės kūrybos tikslas – įvietinti šią struktūrinę grožio esmę medžiagoje, suteikti medžiagai apibrėžtumą, o estetiškos recepcijos tikslas – suvokti grožio esmę – idėją:

<...> Juk svarbiausios grožio formos – darna, simetrija, apibrėžtumas, kuriuos labiausiai ir išryškina matematikos mokslai. Ir kadangi kaip tik šie (aš kalbu apie darną ir apibrėžtumą) yra daugelio dalykų priežastis, tai aišku, kad matematikos mokslai gali tam tikru būdu kalbėti apie grožį kaip priežastį <...> Aristotelis (5, 574).

Europos **viduramžių** universaliosios muzikos koncepcijose *proporcija ir skaičius* lieka esminiai harmonijos pradai. U. Eco viduramžių estetiką laiko tolesne timajiškos kosmologijos plėtote

¹¹ Iškalbinga detalė – graikai matematinėje sistemoje nulinio neturėjo. Galima taip pat prisiminti Parmenido būties sampratą: <...> ir niekada įsitikrinimo galia neleis, kad iš esybės kas nors rastųsi išskyrus ją pačią <...>. O sprendimas apie tai šit koks: „yra“ arba „nėra“. Taigi nuspręsta taip, kaip neišvengiama – vieną [kelią] pripažinti nepamažtomu, bevardžiu (nes tai nėra teisingas kelias), o kitą – kad yra ir yra teisingas <...> (19).

(4, 47–66). Skaičius, tvarka, proporcija yra tiek ontologiniai, tiek etiniai ir estetiniai principai. Įžvelgiama pačių įvairiausių fenomenų proporcija ir suprantama kaip dieviškasis būties pradai. Kiek tos proporcijos fenomene yra išreikšta – nuo to priklauso jo grožis ir padėtis kūrinijos hierarchijoje.

Mikrokosmosą, plačiąją prasme suprantant kaip jutiminę žmogaus ir pasaulio prigimtį, valdo universali makrokosmoso tvarka. Makrokosmoso principai arba *musica mundana* yra autentiškosios harmonijos pavyzdys. Todėl tikrasis muzikos pažinimas yra šių universaliųjų principų perėmimas.

Kaip ir „Timajaus“ *struktūrologijoje*¹², neoplatonizmo paveiktoje Augustino panritminėje koncepcijoje skaitmeninė kategorija – *numerus* tampa universaliuoju ontologiniu pradai. Harmonija čia yra darni įvairiausių būties lygmenų sąveika, tačiau prioritetas skiriamas *numerus iudicialis*. Ši *numerus* atmaina suprantama kaip dieviškasis pradai žmoguje, lemiantis darnią organizmo veiklą, gebėjimą mąstyti, taip pat suponuojantis mintis apie absoliutą, todėl, kitaip nei kitos *numerus* atmainos – nemirtinga (15).

Viduramžių filosofų veikaluose *musica mundana* dažnai iliustruojama gamtos permainų ar kosminių ciklų pavyzdžiais:

<...> Tikroji muzika nėra ta, kuri išgaunama muzikos instrumentais, pirštų prisilietimais ar smūgiu, bet ta, kuri, įkvėpta dieviškos valios, skleidžia palaimingas melodijas padedant gamtai: ji išgaunama dangaus kūnų judėjimu arba žmogaus balsu, arba, kaip tvirtina kai kurie – neprotingo tvarinio balsu ar garsu...“ <...> Regino iš Priumo (15, 190).

Tokie *musica mundana* pavyzdžiai, besisiejantys su neoplatoniškais absoliuto emanacijos teorijomis ir vėlyvųjų viduramžių panteistinėmis koncepcijomis, iš pirmo žvilgsnio atrodo daug kuo analogiški kiniškiesiems. Tačiau gamtos skleidžiama muzika *nėra graži pati savaime*, ji graži kaip dieviškojo „*logoso*“, kurį reikia pažinti, atspindys:

<...> Kaip kad mokytiems vyrams neužtenka žiūrėti į spalvas ir formas, suvokiant jas tik akimis, be jų savybių tyrinėjimo, taip neužtenka maloninti sielą muzikinėmis kantilenomis, nežinant, kokiomis proporcijomis garsai ir balsai sujungti vieni su kitu...<...> Regino iš Priumo (15, 194).

Renesanso muzikos estetika susijusi su praktinių muzikos ir meno interesų iškilimu. Kita vertus, restauruojant antikos palikimą, didelę reikšmę turi „sferų harmonijos“ idėjos. *Renesanso teoretikai ieško muzikos teorijos ir praktikos sintezės galimybių*, todėl neretai pateikiamos įvairios mikro- ir makroplanų – garsų ir planetų koreliacijų – sistemos. Taip pat su antropocentrizmu iškyla ne tik teorinio muzikos pažinimo, bet ir jutiminės muzikos patirties svarba – harmonija yra dieviškosios prigimties pasaulio siela, kuri atliepiama mikrokosmoso – žmogaus sielos. Tačiau *pati harmonijos esmė, analogiškai pitagoriečių-Platono bei daugumai viduramžių koncepcijų, išlieka susijusi su proporcijų teorija, o harmonijos patirtis – su matematinių principų įvaldymu*.

XVII–XVIII amžiais pasaulio harmonijos esminiu aspektu ir toliau lieka matematiniai-struktūriniai principai, atliepantys šio laikmečio mokslinius bei filosofinius interesus. Kita vertus, išryškėjusi nauja estetinė kategorija – *afektas* suponuoja jutiminę kūrybos ir muzikos recepcijos

¹² A. Losevo konstruktas, pl. žr. (10).

pradą. Tačiau afektas, kaip dvasinės būsenos bei jausmo išraiška¹³, beveik visada traktuojamas universaliųjų modelių kontekste; jam priskiriami kosmologiniai ar matematiniai atitikmenys. Idėjų, struktūriškai giminingų ankstesnėms, galime rasti R. Descarto, M. Mersenno, A. Kircherio bei A. Keplerio veikaluose. Vieną ryškiausių XVII amžiaus „pasaulių harmonijos“ pavyzdžių randame J. Keplerio tokio paties pavadinimo traktate. Šio autoriaus nuomone, egzistuoja dvi harmonijos rūšys – „jutiminė“ ir „grynoji“. Pirmoji atmaina pasireiškia darniai suręstoje gamtoje, jos elementų konfiguracijose. Tačiau šios harmonijos prielaida – „atitinkamas kiekybinis santykis“. Šis kiekybinis santykis, proporcija, negali egzistuoti be jį sąlygojančios „sielos“, todėl:

<...> Surasti jutimiškai apčiuopiamuose dalykuose tinkamą proporciją – tai reiškia atverti, pažinti ir išreikšti šios proporcijos sąlytį su kažkokiu autentišku tikrosios harmonijos archetipu, kuris yra sielos viduje <...> (14, 178).

XVII amžiaus pabaigoje esminiu harmonijos struktūriniu aspektu lieka racionalieji principai, o esminiu jos patirties aspektu – šių principų pažinimas. Negalinti to padaryti estetinė patirtis nėra pakankama. Leibnizo pažinimo teorijos veiktoje klasikinėje vokiečių filosofijoje, A. Baumgarteno, I. Kanto, G. Hegelio sistemose estetika tampa žemesniąja gnoseologinių sistemų dalimi. XVIII amžiaus viduryje „pasaulių harmonijos“ idėja kuriam laikui pasitraukia iš dėmesio centro. Nors meninė recepcija klasikinėje vokiečių filosofijoje siejama su pažinimu, tačiau daugelio jos atstovų kūryboje pateikiamos kokybiškai naujos garso, muzikos bei jų suvokimo koncepcijos, tapusios romantinės harmonijos sampratos struktūriniu pagrindu.

Autentiškosios harmonijos formos Kinijos ir Vakarų kontekstuose

Iš pateiktų pavyzdžių galime matyti, kad skaičius ar „struktūra“, kaip *autentiški harmonijos pradai*, klasikinėse Vakarų universaliosios muzikos koncepcijose buvo svarbūs visais laikais. Struktūra ar skaičius reiškiasi dieviškajam pradui prilygintoje žmogaus sąmonėje, nes tik joje gali būti išsaugotas stabilus provaizdis. Todėl graikiškasis ir jo dirvoje išaugęs vakarietiškasis mąstymas harmoniją įbūtina per *ekstensyvų* vizualinį, o ne energetinį, muzikinį, dabarties momentu patiriamą, pavidalą¹⁴. Galima rasti nemažai Europos mąstytojų pasisakymų apie regos prioritetą pažįstant pasaulį, idėjų ir realaus pasaulio sąsajas bei patį loginio modeliavimo *abstrakčioje erdvėje* pobūdį. Šiuo atveju skirtingas harmonijos, kaip egzistencinio santykio, galimybes padėtų atskleisti A. Bergsono idėjos. Bergsonas išskiria dvi dydžių rūšis – „ekstensyvumą“, kurį galima išmatuoti, ir „intensyvumą“, kuris juntamas, tačiau neišmatuojamas. Ekstensyvumą Bergsonas susieja su erdvės parametrais, intensyvumą – su laiko. Intensyvumas gretinamas su intuicija ir svarbiausia jo filosofijos kategorija – „trukme“ (*durée*). Tačiau intensyvumas išreiškiamas ekstensyviomis erdvinėmis kategorijomis: „pažymėtina, kad

¹³ „Afekto“ sąvoką baroko muzikos kontekste galima būtų prilyginti indų estetinei kategorijai *rasa*. Tai nėra natūralistinė „jausmo“ išraiška, o greičiau „jausmo idėjos“ perteikimas standartizuotomis intonacijomis.

¹⁴ A. Losevas aptaria muzikos fenomeną klasikinės graikų filosofijos sąvokų kontekste: „įforminimo ir darnos pagrindu tampa *eidos*, bet muzika nėra *eidos*, o „hyletiškos“ (*hyle* – sen. gr. materija) būties atspindys, suprantant ją kaip natūralistinį ir beformį chaosą už visų galimų apibrėžimų <...>. Grynoji muzikinė būtis yra „hyletiška“ būtis“. <...> (11, 214).

kalbėdami apie laiką mes dažniausiai įsivaizduojame vienarūšę aplinką, kurioje sąmonės faktai yra išsirikavę kaip erdvėje, sudarydami atskirą daugybę. <...> Intensyvumo idėjoje ir netgi ją nusakančiame žodyje rasime ko nors tuo metu suspausto vaizdą ir iš to kylantį būsimą plitimą, potencialaus tįsumo vaizdą, kitaip tariant, suspaustos erdvės vaizdą. Tokiu būdu intensyvumą mes išreiškiame ekstensyvumu“ (16, 148). Čia pat Bergsonas pateikia „trukmės“ transformavimo kritiką: „Ar šitaip suprastas laikas mūsų psichinių būsenų daugybės atžvilgiu neprimins to, kuo kai kurioms iš jų yra intensyvumas, – ženklų simbolio, visiškai skirtingo nuo tikrosios trukmės? <...> ar sąmonės būsenų daugybė yra kiek nors analogiška skaičių daugybei? Ar tikroji trukmė susijusi su erdve?“ (16, 149). Intensyvume, priešingai ekstensyvumui, organiška būtis laike nėra transcenduojama erdvinėmis modeliacijomis. Atvirkščiai – nuo būties realiame laike priklauso momentinė organiška patirtis – „trukmė“, kurią Bergsonas sugretina su akustiniu reiškiniu – įtampa. Tapsme organiškai patiriamas objektas, anot Bergsono, ekstensyviu – kiekybiniu ar struktūriniu pavidalu išreikštas būti negali, todėl klausia ar įsiklausymas europietiška kontekste negali būti pavyzdinis, „provaizdį“ generuojantis receptorius. Klausymas, kaip egzistencinė patirtis, yra dalyvavimas būties momente¹⁵, o ne „provaizdyje“.

Kinų pasaulėžiūros tradicijoje, ypač ankstyvojoje, klausos ir įsiklausymo vaidmuo buvo nepaprastai didelis. K. DeWoskinas pabrėžia šakninių žodžių išminčius (*sheng*) ir garsas (*sheng*) tapatumą. Išminčius, pasak jo, buvo visų pirma „girdintis“ ar „suvokiantis klausą“:

<...> Ką reiškia šaknis *sheng* žodyje išminčius (*sheng-ren*)? *Sheng*: išminčius suvienija dalykus; tai yra *dao*; tai yra *sheng*: garsas. Nėra nieko, ko nesieja jo *dao*, ir nieko, kur jo išvalga nešviečia. Klausydamas garsų jis pažįsta daiktų prigimtį <...> (3, 32).

Klausos ir išmintingumo gretinimą liudija ir Konfucijui priskiriami žodžiai:

<...> Mokytojas pasakė: „Penkiolikos metų būdamas aš atsidėjau mokslui. Tapau savarankiškas būdamas trisdešimties. Ketvirtai dešimčiai sukakus išnyko abejonės. Penkių dešimčių būdamas Dangiškąją valią pažinau. Šešiasdešimties būdamas gebėjau į ją įsiklausyti. [R. M.] Septynių dešimčių amžiaus aš jau galėjau, teisybei nenusižengdamas širdies troškimus pildyti“ <...> (5, 327).

Universaliosios būties prado – *dao* „girdėjimo“ pavyzdžių galima aptikti ir šiuolaikinėje daoistinėje literatūroje:

<...> Kartais *Dao* nepasirodo visą dieną – galbūt todėl, kad jūs būnate pernelyg atsipalaidavę ir praradę budrumą. Gal *Dao* tiesiog spyriojasi. Sunku pasakyti. Kuomet *Dao* pagaliau pasirodys, jūs tarsite išgirsite kažkokį garsą. Kai tai nutiks, jus apims toks ramybės jausmas, kuris nutildys visus tos dienos triukšmus <...> (2, 349).

Harmonija „išgirstama“, kai girdimas *dao*. *Dao* patirties sąlyga yra įsivietinimas daugiaplanėse „visatos ritualo“ permainose. *Dao* akivaizdžiausiai pasireiškia savaimingame gamtos tapsme:

<...> Todėl kas perpranta *dao*, tas nemaino to pirminio, kas gamtiška į tai, kas žmogiška. Iš išorės jis keičiasi drauge su visais daiktais, iš vidaus jis puoselėja tyrus jutimus <...> Huainanzi (5, 389).

¹⁵ Kas iš graikiškųjų pozicijų atrodo chaotiška, iš kiniškųjų pasirodo kaip autentiškiausios tvarkos pavyzdys. Pacituosime G. Tkačenko: „artimiausiu jutimiškai apčiuopiamu skaičiaus [čia turimos omeny numerologinės-koreliatyvinės sistemos – R. M.] išraiška senovės kinų estetikoje tapo ne architektūra ar plastika, o muzika. Galima manyti, kad toks pasirinkimas buvo sąlygotas dinaminės muzikos, kaip adekvačiausio *dao* modelio prigimties“ <...> (21, 83).

Šią esminę autentiškosios būties ir harmonijos sampratą galima būtų palyginti su mintimis, išsakytomis „Timajaus“ pradžioje:

<...> Man regis, pirmiausia reikia atriboti du dalykus: tai, kas amžinai būva, bet neturi pradžios, nuo to, kas amžinai atsiranda, bet niekuomet nebūva. Ką galima suvokti protu ir paaiškinti svarstymu, visuomet esti sau tapati būtis, o ką atskleidžia nuomonė ir nesvarstantis pojūtis, tas nuolat atsiranda ir žūva, tačiau iš tikrųjų niekuomet nebūva <...> (17, 64).

Taigi vakarietiškejame kontekste harmonija patiriama transcendavus pasaulį, abstrahuojant iš konkrečių laike suvokiamų fenomenų pavyzdinių pavidalų, kuris tegali reikštis kaip „vaizdinys“. Tai implikuoja pastovų būties „nepakankamumo“ jausmą. Kiniškajame atvirksčiai – retranscendavus į pasaulį, sąmoningai susilaikant nuo antropomorfinio modeliavimo ir ištakas randant gamtoje-prigimtyje ir tradicijoje.

Skirtingas harmonijos kaip santykio formas liudija ir dominuojančios sprendimų apie pasaulį metodologijos. Vakarų tradicijoje universaliosios metodologijos vaidmenį ėmė atlikti *formalioji logika*, kiniškoje – koreliatyvinės sistemos (natūrfilosofinės elementų sąsajos) ir *simbolinės struktūros* („Permainų knyga“ bei kiti struktūriniai simboliai)¹⁶. Kiniškasis koreliatyvinis mąstymas, kitaip nei formalioji logika, gamtos elementus bei jų permainas susieja ne pagal logines ir matematinės taisykles, o asociatyviai, faktiškai, mnemoniškai, sugestyviai¹⁷. Žiūrint iš tradicinės kinų mąstymo perspektyvos – „svesti elementus į lenteles, klasifikuoti juos be jokių užuominų į formalų logiškumą – reiškia pasiekti pakankamą, o dažnai ir galutinį pažinimo įforminimą“ (7, 32–33).

Harmonijos sampratos bei jos patirties formas galėjo implikuoti tam tikrus muzikos praktikos aspektus. „Ekstensyvumą“ kaip dominuojančią tendenciją galime susieti su: 1) *daugiabalsumu*, savo ištakose turinčiu „sferų harmonijos“ kaip vienalaikio, *struktūruojamo* ir grįsto racionaliais principais erdvėje skambėjimo idėją; 2) *kvantitatyvine ritmika*, kurioje muzikinis laikas išreiškiamas determinuotais ritminiais atomais; 3) *tonaline harmonija*, lemiančia priežastines garsyno modeliācijas, garso aukščio aspekto pirmumą bei atitinkamas muzikinės erdvės ir laiko formas; 4) *notacine sistema*, determinuojančia daugybę garso parametrų ir suponuojančia atitinkamą atlikėjo vaidmenį. Kita vertus, dominuojanti *ekstensyvumo* kokybė iškelia būtybę, kurioje šis ekstensyvumas produkuojamas – žmogų. Tai implikuoja naujiesiems amžiams, ypač romantizmui, būdingą muzikinės kūrybos kaip dvasinių turinių išraiškos sampratą.

Intensyvumo kokybės dominavimą atskleidžia centrinė kinų universalija – *dao*. *Dao*, būdamas absoliučiai neapibrėžiamas pradus, vienalaikiškai lemia ir kanoną, ir laisvę, ir šių pradų sintezę kūryboje. Tai iš dalies paaiškina: 1) tradicinį kinų požiūrį į muziką, senųjų melodijų, ne autorinės kūrybos, dominavimą ir monodinių-heterofoninių muzikos pobūdį; 2) atitinkamas muzikinio laiko formas, generuojamas ne priežastinių modeliācijas, o greičiau „impulsų“ logikos; 3) „intensyvumo“

¹⁶ Pitagoriečių ir Platono *struktūrologija* savo pobūdžiu buvo daug kuo artima kiniškajai, tačiau skyrėsi substancialiu pirminių elementų traktavimu. Aristotelio ir stoikų išplėtojoje formaliojoje logikoje tapo nepriimtina Platono struktūrinių provaizdžių turinio laisvė, t. y. skaičiaus ar struktūros galimybė būti daugelio fenomenų simboliu (7, 10).

¹⁷ Detaliau šių metodologijų išsilaikymą Europoje ir Kinijoje, siedamas jas ir su kalbinėmis galimybėmis, analizuoja Kobzev (7).

ar „įsiklausymo“ orientacijos sąlygotą tembro, kaip vieno svarbiausių aspektų, traktavimą; 4) atitinkamas notacines sistemas, leidžiančias užrašyti muzikinius impulsus ir suponuojančias tam tikrą atlikėjo vaidmenį. Dominuojanti intensyvumo kokybė taip pat suponuoja kūrybinio veiksmo, kaip „patirties“ ar *dalyvavimo*, sampratas.

LITERATŪRA

1. Цзо, Чжэнгуань, 1984: „О музыкально теоретической системе „люй“ в китайской музыке“, *Музыка народов Азии и Африки*, Москва.
2. Deng, ming-dao, 2000: *365 Dao, įžvalgos kasdienai*, Kaunas.
3. DeWoskin, K. J., 1982: *A song for one or two. Music and the Concept of Art in Early China*, Michigan.
4. Eco U., 1997: *Menas ir grožis viduramžių estetikoje*, Vilnius.
5. *Estetikos istorija. Antologija*, t. 1: Senovės Rytai, Antika. Vilnius, 1999.
6. *Китайская философия. Энциклопедический словарь*, Москва, 1994.
7. Кобзев, А. И., 1994: *Учение о символах и числах в китайской классической философии*, Москва.
8. Konfucijus, 1994: *Artpastymai ir pašnekesiai*, Vilnius.
9. Liang, M., 1985: *Music of the billion: an introduction to Chinese musical culture*, N. Y., 1985.
10. Лосев, А. Ф., 1960: *Античная музыкальная эстетика*, Москва.
11. Лосев, А. Ф., 1990: „Музыка как предмет логики“, *Из ранних произведений*, Москва.
12. Малявин, В. В., 1997: „Жуань цзи: поэт древнего Китая“, *Книга прозрений*, Москва.
13. *Музыкальная эстетика стран Востока*, Москва, 1966.
14. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков*, Москва, 1971.
15. *Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения*, Москва, 1966.
16. *Nuo Kierkegoro iki Kantiu*, Vilnius, 1997.
17. Platonas, *Timajus. Kritijas*, Vilnius, 1995.
18. Rowell, L. E., 1983: *Thinking About music. An introduction to the Philosophy of Music*, Massachusetts.
19. Sverdiolas, A., 1994: „Laikas iki Augustino“, *Baltos lankos*, Nr. 4, Vilnius.
20. Татаркевич, В., 1977: *Античная эстетика*, Москва.
21. Ткаченко, Г. А., 1990: *Космос, музыка, ритуал: миф и эстетика в „Люйши чуньцю“*, Москва.

THE IDEA OF UNIVERSAL MUSIC IN CHINESE AND WESTERN AESTHETICS

Ramūnas Motiekaitis

Summary

The concepts of Chinese and Western philosophical-aesthetical universal music, or harmony, are discussed in this article. It is also attempted to relate these concepts to existential orientation of civilisations, aesthetical receptions, and forms of artistic creation. The concepts, presented in the article, may be relatively called classical. The perceptions of harmony in Confucianism and Han naturphilosophy are compared to Western concepts of “sphere harmony”. On the basis of perceptions of authentic cosmic origin, suggested in the concepts, it is sought to define forms of harmony and its experience. Figure and structure, emerging in the philosophy of Pythagoreans and Plato, testify its extensive-visual nature, which supposes perception of harmony as a concept of abstract principles and harmonious subsistence as subsistence within the idea (of harmony). The key Chinese universal *dao* testifies the energetic-musical perception of cosmic harmony and respective forms of the harmonious subsistence.