

**თბილისის განთავსების სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია**

ხელნაწერის უფლებით

მაია რაჭიკოს ასული სიგუა

**ანტიკური ბერძნული ტრაგედიის
შანრული მახასიათებლები
XX საუკუნის მუსიკალურ თეატრში
(არისტოტელეს „პოეტიკის“ მიხედვით)**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის -1007
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი
დისერტაციის

ა გ ტ ო რ ე ფ ე რ ა ტ ი

სპეციალიზაცია – მუსიკის ისტორია

თბილისი 2014

სამეცნიერო ხელმძღვანელი

ქეთევან ბოლაშვილი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

ექსპერტები:

მანანა ფხაკაძე

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
თბილისის ი. ჯავახიშვილის სახ. სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

ნანა შარიქაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის
ასოცირებული პროფესორი

დისერტაციის დაცვა შედგება 2014 წლის 20 ნოემბერს, 17:30
საათზე, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორიის სადისერტაციო საბჭოს სხდომაზე №7

მისამართი: თბილისი, გრიბოედოვის ქ. №8 თბილისის
სახელმწიფო კონსერვატორია, აუდიტორია №421

დისერტაციის და ავტორეფერატის გაცნობა შესაძლებელია
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში და კონსერვატორიის
ვებ-გვერდზე: www.conservatoire.edu.ge

**სადისერტაციო საბჭოს
სწავლული მდივანი**

მაია ვირსალაძე სამუსიკო
ხელოვნების დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი

ნაშრომის ზოგადი დახასიათება

ანტიკური ბერძნული ტრაგედიისა და XX საუკუნის მუსიკის გადაკვეთის გზები მრავალი და სხვადასხვაგვარია. ისინი აირეკლავენ XX საუკუნის უჩვეულო სტილურ და იდეოლოგიურ ჰეტეროგენულობას. დღემდე ანტიკური ტრაგედია მკვლევრების მიერ ინტერკულტურული ურთიერთობების უმნიშვნელოვანეს საშუალებად მიიჩნევა. მასში დასმული საკითხები ყოველთვის აქტუალურია ნებისმიერი ადამიანისათვის. ამას უამრავი მიზეზი ხსნის, მათ შორის გამოყოფილი რამდენიმეს, რომელიც რ. გორდუზიანს მოაქვს. „კლასიკური ტრაგედიის [...] პოპულარობას მრავალი მომენტი განსაზღვრავს [...]: მეტწილად, ეს არის დრამად ტრანსფორმირებული მითოლოგიური ინფორმაცია, რომელიც მაყურებელზე ორი ძირითადი სიუჟეტური არხით ზემოქმედებს: 1. დრამატურგის მიერ მითიდან არჩეული და მაღალმხატვრულად გარდაქმნილი მძაფრი ეპიზოდის და 2. თავად ბერძნულ მითთა უჭკნობი მნიშვნელოვანებით, რაც კაცობრიობას დღემდე ესოდენ მძლავრად იზიდავს“¹. გარდა ამისა, ავტორი ასახელებს „რჩეულთა ტანჯვისადმი თანაგრძნობის და თანაგანცდის“, „ტანჯვით შეცნობის“ ყველა დროში აქტუალურობის, გადმოცემის ბუნებრივობის და მაღალი მხატვრული ღირსებების ფაქტორებსაც.

არსებობის დაახლოებით 2500 წლის განმავლობაში ტრაგედიის ჟანრი აირეკლავდა საზოგადოებრივი ფორმაციების, იდეოლოგიის, აზროვნების, ესთეტიკის ცვლილებებს – ამის ერთ-ერთი გამოვლენა *ოპერის* გაჩენაც იყო. საზოგადოდ კი, *ოპერის* მსგავსად, ტრაგედია ის იშვიათი ჟანრია, რომლის ყველა

1 გორდუზიანი, რ. (2009). *ბერძნული ლიტერატურა. ეპოსი, ლირიკა, დრამა*. თბილისი: ლოგოსი. გვ. 460

ასპექტი, დღევანდელი გადასახედიდან, მისი წარმოქმნის პირველსავე ეტაპზე მკაფიოდ განისაზღვრა. ეს კიდევ ერთი დამატებითი კავშირია მის პირდაპირ „შთამომავალთან“, ასევე დასაწიშივე კონკრეტული მიზნებისა და პარამეტრების მიხედვით შექმნილ უნართან, ოპერასთან და შემთხვევითი არც ისაა, რომ მის ფრანგულ ნაირსახეობას თავდაპირველად ლირიკული ტრაველია ეწოდებოდა.

დღეს ტერმინ *მუსიკალური ტრაველიის* მრავალმნიშვნელოვანება, თავად სიტყვა და ცნება *ტრაველიის* გაბუნდოვანებიდან და მრავალმნიშვნელოვანებიდან გამომდინარეობს.

სინამდვილეში, ტრავიკულობის ცნება, ვიწრო და ფართო გაგებით, კონკრეტული თავისებურებების კომპლექსს გულისხმობს და არ ვრცელდება ადამიანური უბედურების ამსახველ ნებისმიერ მოვლენაზე. რ. გორდეზიანს თავის წიგნში „ბერძნული ლიტერატურა. ეპოსი, ლირიკა, დრამა“ მოაქვს **ტრავიკული სიუჟეტის მოდელირების პრინციპები**, რომელიც ჯერ კიდევ ანტიკურ ტრაველიაში შემუშავდა და ჩვენთვის ტრავიკული შინაარსის გაგებისათვის ამოსავალს წარმოადგენს. ეს პრინციპები შემდეგია:

1. ტრაველიის სიუჟეტის არაფიქციურობა, მითის გამოყენება. „მაყურებელს იზიდავს არა სავსებით უცნობი ამბავი, არამედ ის, თუ როგორ შეძლებს მწერალი უკვე ნაცნობი სიუჟეტის ხორცშესხმას“;
2. საერთო „სიუჟეტური ფონდიდან“ უპირატესობა ენიჭება არა უბედურებას და სიკვდილს, ზოგადად, არამედ შემზარავ მოვლენას, რომელიც თავისი „უჩვეულობით არ ჯდება მოვლენათა განვითარების ჩვეულებრივი ლოგიკის ფარგლებში“. ტრავიკულ კონფლიქტს ბუნებრივი წესრიგის, კოსმოსის ჰარმონიულობის ხელყოფა იწვევს;
3. ტრავიკოსი ახდენს „ტრადიციული ამბის და სახეების

აქტუალიზაციას, რამდენადმე კორექტირებასაც, თავისი კონცეფციის შესაბამისად“;

4. დამახასიათებელია ცნობილი ფაქტების და ქმედებების მკაფიო მოტივირება, ყოველდღიურობისა და კონკრეტულობისგან დაწმენდა, განზოგადება და კონკრეტულ დროსა და გარემოზე აღმატებული, ზოგადადამიანური სახით წარმოჩენა;
5. ეთიკური ფაქტორი: „ერთჯერადი წარმოდგენისათვის განკუთვნილი ტრაგედია... ახდენდა საზოგადოებრივი სწრაფვის და თვითშეგნების გამოხატვას, რის გამოც მისი განზოგადების ხარისხი არასოდეს სცილდებოდა ზოგადადამიანურს, თუმცა, არასოდეს დადიოდა კონკრეტულ – პიროვნულამდე“².

მოცემულ ნაშრომში ჩვენ ვაღვანთ, თუ ტრაგედიის რა ჟანრული მახასიათებლები შენარჩუნდა ჩვენი **კვლევის საგანში** – გასული საუკუნის, კაცობრიობის ისტორიაში არნახული ცვლილებების და გადატრიალებების ეპოქის *მუსიკალურ თეატრში* და რა სახის შეიძლება ყოფილიყო ის ცვლილებები, რომლებიც ასწლეულების შემდეგ სრულიად ბუნებრივად უნდა გამოჩენილიყო.

ტრაგედიის ჟანრის დაწვრილებითი და ყოველმხრივი კვლევა, რათა ახალი დროის ხელოვნებაში მისი ნამდვილი სახე და არსი განისაზღვროს, ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს, იგი მუდმივად ხორციელდება შესაბამისი სფეროს მეცნიერების მიერ. ჩვენ ვიკვლევთ ტრაგედიის, როგორც ცოცხალი, მკაფიოდ გამოხატული მახასიათებლების მქონე ჟანრის არსებობის თავისებურებას მის ერთ-ერთ სახესხვაობაში, რომლის შექმნის მიზანიც, თავდაპირველად, სწორედ ტრაგედიის რეკონსტრუქცია იყო.

2 გორდეზიანი, რ. Op. cit. – გვ. 307

როგორც აღვნიშნეთ, ამ უძველეს ჟანრს მრავალრიცხოვანი თეორიული ნაშრომი ეძღვნება, მაგრამ ყველა მათგანის საერთო „წინაპარია“ „პოეტიკა“ – არისტოტელეს მიერ ძვ. წ. IV საუკუნეში წაკითხული ლექციების კონსპექტური ჩანაწერი, რომელიც ჩვენთვის უმნიშვნელოვანესად იქცა. ამ ნაშრომში ტრაგედიის არსი კლასიკურ ნიმუშებზე დაფუძნებით კრისტალდება. „უახლესი გამოკვლევების მიხედვით არისტოტელემ ყველაზე სწორად და ზუსტად დაიჭირა კლასიკური ტრაგედიის ყველა თავისებურება“³. ამასთან, მივიჩნევთ, რომ რამდენიმე ათასწლოვანი დისტანცია თეორიულ ნაშრომსა და საანალიზო ობიექტებს შორის რელიეფურად გამოკვეთდა როგორც **კონსტანტურ**, ისე **ცვალებად** პრინციპებსა და ერთეულებს „წინაპრის“ – ტრაგედიისა და „შთამომავლის“ – ოპერის შედარებისას.

ამგვარად, ჩვენი ნაშრომის **მიზანია** გამოვავლინოთ XX საუკუნის მუსიკალურ თეატრში ჩვენი **კვლევის ობიექტი** – *ტრაგედიის ჟანრული მახასიათებლები და მათი არსებობის თავისებურებები. ტრაგედიისა და მუსიკალური ტრაგედიის ჟანრული მახასიათებლების განსაზღვრისას ჩვენი თეორიული ბაზისი* არის არისტოტელეს „პოეტიკა“, რომელშიც ავტორი ტრაგედიის სამი ძველბერძენი კლასიკოსის ნაწარმოებების მიხედვით ჟანრის არსს, მის მიზნებს, ამოცანებსა და მათი მიღწევის ხერხებს აღწერს. ამ ფასდაუდებელ ცნობებთან ერთად არისტოტელე, ტრაგედიის ეთიკური დანიშნულების დაფიქსირებით ძველ ბერძნულ საზოგადოებაში ხელოვნების ნაწარმოების **ეთიკურ** მნიშვნელობას ადგენს. დღეს მიიჩნევა, რომ „პოეტიკაზე შექმნილი ნაშრომები ყოველთვის ვერ დაგვეხმარება იმ ნაწარმოებების არსის გაგებაში, რომელსაც ისინი ეძღვნება, მაგრამ, გვეხმარება გავიგოთ, თუ როგორ გადაიჭრება ის ტექნიკური პრობლემა, რასაც ნაწარმოების შექმნა ეწოდება“⁴. საქმე ისაა, რომ არის-

3 გორდეზიანი. Op. cit. – გვ. 304.

4 ეკო, უ. (2011). ბოლოთქმა „ვარდის სახელისთვის“. წიგნში უ. ეკო, *ვარდის სახელი* (გვ. 785-839). თბილისი: დიოკენე. გვ. 791.

ტოტელეს ნაშრომის ღირებულება მდგომარეობს მის მიერ არა კონკრეტული ნაწარმოებების, არამედ, **ჟანრის** პოეტიკის შექმნაში და, ამასთანავე, როგორც აღვნიშნეთ, ტექნიკური პრობლემების გადაჭრის გზების მითითებაშიც.

სავარაუდოა (და ბუნებრივიც), რომ ტრაგედიის ჟანრის ფორმირების დასაბამიდანვე შემუშავდა გარკვეული სქემა, რომელიც ნაწარმოებებს საფუძვლად ედებოდა. ამ მოსაზრების დადასტურებას ვხვდებით რ. გორდეზიანთანაც, სადაც იგი, აღვნიშნავს რა ტიპურობის ტენდენციას ტრაგედიის ფორმაში და კონფლიქტის განვითარების ეტაპების გააზრებაში, ასკვნის: „არ არის შემთხვევითი, რომ არისტოტელეს ასე უადვილდება ათასობით ტრაგედიისთვის მყარი კომპოზიციური ელემენტების გამოყოფა“⁵. **მეორე ტენდენციად მეცნიერი მიიჩნევს ბერძენი ტრაგიკოსების ძალუმად გამომჟღავნებულ ნოვატორობას ამ, რამდენადმე კანონიკური ფორმის ფარგლებში**⁶. ამგვარად, ტრაგედია, როგორც ჟანრი, თავისთავად გულისხმობს მყარ, არქეტიპულ მახასიათებლებსაც და მათზე დაყრდნობით მუდმივი ნოვატორობის შესაძლებლობასაც, რაც მის დიდ სიცოცხლისუნარიანობაზე უნდა მიუთითებდეს. ეს საკმაოდ მნიშვნელოვანი მოტივატორი იყო ჩვენი კვლევისას.

დისერტაციაში კონკრეტულ საანალიზო მასალას არისტოტელეს „პოეტიკაში“ მოცემული ტრაგედიის ძირითადი მახასიათებლების საფუძველზე განვიხილავთ. ანალიზისას ეს მახასიათებლები, მეტნაკლებად, თანასწორუფლებიანი არიან, მაგრამ მათ შორის პედალირებულია ტრაგედიის *პირველი* და უმთავრესი ელემენტი, მისი „სული“, რომელსაც თარგმანებში უწოდებენ ფაბულას, არისტოტელეს ორიგინალურ ტექსტში კი იგი უღერს, როგორც „*Mythos*“⁷. ტრაგედიის აქტუალუ-

5 გორდეზიანი. Op. cit. – გვ. 314.

6 Ibid.

7 ამასთანავე, არისტოტელე არაერთხელ მიუთითებს, რომ ტრაგედიის უმთავრესი მიზნის განსახორციელებლად საჭიროა პოეტმა კი არ გამოიგონოს მასში გადმოცემული ამბავი, არამედ გამოიყენოს უძველესი მითები (IX და XIV თავები).

რობის ერთ-ერთი უნივერსალური ფაქტორი სწორედ მითია – არქეტიპი, რომელიც ერთი მხრივ, აერთიანებს სამყაროს და რომელსაც, მეორე მხრივ, ეყრდნობა ტრაგედია. მართალია, ნებისმიერ კულტურას თუ ცივილიზაციას თავისი საკუთარი მითოლოგია გააჩნია, მაგრამ, ისიც აღსანიშნავია, რომ მათ შორის ბევრი საერთო შტრიხია, რაც სულაც არ არის შემთხვევითი. პირიქით, ლევი სტროსი ამტკიცებს, რომ ეს ფაქტი სწორედ მათ „არაშემთხვევით შინაარსზე“ მიუთითებს⁸. ჩვენს ნაშრომში მითის აქცენტირებას თავად ოპერაც განაპირობებს: მისი არსებობის განმავლობაში მითი ძალიან ინტენსიურად გამოიყენებოდა⁹. ამ ჟანრის პირველი ნიმუშები სწორედ მასზე იყო აგებული. ბუნებრივია, რომ იგი წარმოადგენდა სიუჟეტურ საფუძველს და განსაზღვრავდა მოქმედების შინაარსობრივ მხარეს¹⁰. XX საუკუნემდე ოპერის ჟანრში არისტოტელესეულ ტრაგედიასთან უეჭველ შესაბამისობას ვაგნერის მუსიკალურ დრამებში ვიპოვით, რომელშიც ძველგერმანული მითოლოგიური მასალა ისევეა გადაშუშავებული ავტორის მიერ, როგორც ჰომეროსის პოემებში მოცემული მითები ძველბერძენი ტრაგიკოსების მიერ¹¹. მათ თვითონ არ შეეძლოთ მოეფიქრებინათ ტრაგედიის ფაბულა, არამედ, მითისთვის უნდა მიემართათ. ეს აუცილებლობა „ბერძნული

8 Леви-Стросс, К. (2001). . Москва: Эксмо-Пресс. с. 214-215.

9 Wikipedia-ში მარტო ორფევის მითის ოპერაში გამოყენების ყველაზე ცნობილი 68 ნიმუშია წარმოდგენილი.

10 თუმცა, მითის ორიგინალური ფაბულიდან გადახვევებიც ოპერის ისტორიის დასაწყისშივე იღებს სათავეს, ძირითადად, უკავშირდება ფინალის შეცვლას (ბედნიერი დასასრული), ან კონკრეტულ მითში არარსებული პერსონაჟების შემოყვანას (ვენეციური ოპერისთვის ტრადიციული თავისებურება) და განპირობებულია, ძირითადად, არაავტორის სურვილით, არამედ კონუნქტურული მოთხოვნებით.

11 ბუნებრივია, ტრაგედიის ცალკეული თვისებები ძველბერძნული მითის ელემენტის პოვნა XVII-XIX საუკუნეების ოპერის სხვა უამრავ ნიმუშში სავსებით შესაძლებელია, მაგრამ, ეს არაა ჩვენი საკვლევი პერიოდი და ამასთან ჩვენ ვეძებდით არა ცალკეულ თვისებებს, არამედ სრული კომპლექსის შემცველ ნაწარმოებებს და მასში შემავალი კომპონენტების შესაბამისობას და შეფარდებას ტრაგედიის არისტოტელესეულ კანონებთან.

მსოფლალქმის¹² სპეციფიკურობიდან გამომდინარეობდა¹³. თავისთავად მითები „არ იყვნენ ტრაგიკული სტრუქტურის, მათში არასოდეს ყოფილა მთავარი ტრაგიკული კონფლიქტის წარმოჩენა, შესაბამისად, ტრაგიკოსი პოეტი მითის გამოყენებისას თავად არჩევდა გარკვეული ციკლიდან ისეთ სიუჟეტურ ელემენტებს, საიდანაც ტრაგედია შეიძლება აღმოცენებულიყო“¹⁴. ტრაგიკოსის უპირველესი და უზენაესი მოვალეობა, პოეტური საშუალებებით მითში ჩაქსოვილი იდეის ამტკიცებლობა იყო. ჯერ კიდევ ანტიკურ პერიოდში, მითის გამოყენებისას ავტორები სხვადასხვაგვარ მიმართებას ამყარებდნენ მითისადმი. „ეს არსებითად ცვლიდა მითის გააზრების, ინტერპრეტაციის, აქტუალიზაციის დონეს“¹⁵. თუ ესქილე ამ მასალისადმი ყველაზე დიდი ერთგულებით გამოირჩეოდა, ევრიპიდე – პირიქით, იმდენად თავისუფალი დამოკიდებულებით, რომ მითის შინაარსსაც კი ცვლიდა. მათ შორის მდგარი სოფოკლე ოქროს შუალედს ინარჩუნებდა. მითის მისეული ინტერპრეტაცია წარმოადგენდა „მითში სიმბოლოთა ენაზე კოდირებული აზრის გახსნას, მის რეალიზაციას პოეტურ ხატებში და ამ აზრთან მაყურებლის ზიარებას“¹⁶. შემდგომში, მსგავს მოვლენებს ყოველთვის ჰქონდა ადგილი როცა ამ სფეროს დიდი ხელოვანი ეხებოდა, მაგრამ მითთან დამოკიდებულება, შეიძლება ითქვას, არასოდეს ყოფილა ისეთი მრავალფეროვანი და მრავალსახოვანი, როგორც გასული საუკუნის დასაწყისიდან დღემდე, ამიტომ, როცა XX საუკუნის ორივე ნახევრის მუსიკალური თეატრის ისეთ ნიმუშთა სოლიდურ

12 სპეციფიკურ ძველბერძნულ მსოფლალქმას იგივე ავტორი შემდეგნაირად აღწერს: ბერძენისთვის სამყარო „კოსმოსი, ანუ წესრიგია, რომლის ჰარმონიულობასაც ღვთიური ნება განსაზღვრავს, შესაბამისად, თუკი ხდება კოსმოსის ჰარმონიულობის დარღვევა, ეს სამყაროს უკუღმართობას კი არ უნდა დავაბრალოთ, არამედ ადამიანთა ზვიადობას [...] რის შედეგადაც წარმოიქმნება ანომალიები“ (გორდეზიანი, რ. Op. cit. – p. 310)

13 Ibid.

14 Ibid.

15 Ibid.

16 ხომერიკი, გ. (1996). წინასიტყვაობა. კრებულისთვის: ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე. *ძველი ბერძნული ტრაგედია* (გვ. 5-18). თბილისი: საქართველო. გვ. 12.

რაოდენობას გავეცანით, რომლებიც ამა თუ იმ სახით შეიცავენ *ძველბერძნული მითის* ელემენტს სამი ძველბერძენი ტრაგიკოსის მიდგომების რამდენადმე *მსგავსი დამოკიდებულებები გამოიკვეთა საანალიზო მასალაზე მუშაობისასაც*¹⁷. კონკრეტულ საანალიზო მასალად¹⁸ დისერტაციაში გამოყენებული, XX საუკუნის მუსიკალური თეატრის თვალსაჩინო ნიმუშებიდან შერჩეული ნაწარმოებები, ზემოხსენებული სამი ტენდენციის შესაბამისად, განაწილდნენამავე რაოდენობის ჯგუფებში, რომლებშიც მითი წარმოდგენილია:

- როგორც სიუჟეტი, შინაარსობრივი საფუძველი, მოვლენების შესაბამისი, კონკრეტული თანმიმდევრობა – შემთხვევა, როცა მითი ზედაპირზეა ამოტანილი, იოლად შესამჩნევია.
- როგორც ამა თუ იმ სახით საფუძველი „სხვა“ ამბისთვის, რომელიც, თავის მხრივ, კონკრეტული ნაწარმოების შინაარსობრივი საფუძველი ხდება.
- როგორც დაფარული ან ტრანსფორმირებული დამატებითი (სავარაუდო) შინაარსობრივი „შენაკადი“, როცა მისი არსებობა-არარსებობის საკითხი დამოკიდებულია ავტორისეული შემთხვევითი ან არაშემთხვევითი მინიმუმების აღქმადობაზე.

ჩვენი ამოცანაა გავარკვიოთ, რა სახეს იძენს, როგორ სახეცვლას განიცდის ან რა თვისებებს ინარჩუნებს კლასიკური ტრაგედიის ჟანრი მუსიკალური თეატრის იმ ნაწარმოებებში, რომლებიც ამგვარი სახით შეიცავენ მითს. ამისათვის თავდაპირ-

17 თუმცა, ბუნებრივია, განსხვავებული გარემოებების საფუძველზე (დიდი დროითი დისტანცია და მის მიერ მოტანილი ევოლუცია როგორც ტრაგედიის ჟანრის შიგნით, ასევე მისი და მითის ფუნქციის გააზრებაში), და თან, არა თანმიმდევრულად, როგორც ანტიკურ პერიოდში, არამედ, ერთდროულობაში, როგორც ეს ზოგადად ახასიათებს საანალიზო პერიოდს.

18 თითოეული ნაწარმოების შერჩევის არგუმენტები მოტანილია შესაბამის ანალიტურ თავებში.

ველად განსაზღვრეთ ტრაგედიის ჟანრის შინაგანი სტრუქტურა. თუკი ტრაგედიის არისტოტელესეულ დეფინიციას მოვარგებთ ჟანრის პარამეტრების არანოვსკისეულ ფორმულირებას¹⁹, იგი ასე გამოიყურება:

რა: ტრაგედია, საკულტო მსახურებებიდან წარმოშობილი დასრულებული და სერიოზული თეატრალიზებული ქმედება, რომელიც

როგორ: მითზე დაფუძნებული შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელი ფაბულით აუდიტორიის წინაშე გათამაშდება

რისთვის: და განწმენდს მას აფექტებისაგან, განაცდევინებს კათარსისს

რისი მეშვეობით: ფაბულის, ხასიათის, აზროვნების მეტყველების, სანახაობისა და მუსიკალური კომპოზიციის ელემენტების მეშვეობით.

ამ შემთხვევაში, არანოვსკისეული განსაზღვრა ზოგადია და, როგორც ქვემოთ ვაჩვენებთ, პრაქტიკულად სრულ შესაბამისობაშია ტრაგედიის პირველად და უძველეს, არისტოტელესეულ განსაზღვრებასთან. ამიტომ, ჩვენ არ მივმართავთ ჟანრის შიდა სტრუქტურის განსაზღვრის ცუკერმანისადა სოხორისეულ მიდგომას, რადგან, ისინი **a priori მუსიკალურ ნაწარმოებზეა მიმართული და მორგებული.**

ჩვენ ვიყენებთ „პოეტიკაში“ მოცემულ ელემენტებს და მოთხოვნებს, რომლებზე დაყრდნობითაც, არისტოტელეს მიხედვით, შედგენილი უნდა იყოს ტრაგედია. სწორედ ამ პარამეტრების მუსიკალურ მასალასთან შესაბამისობით ვაანალიზებთ კონკრეტულ ნაწარმოებებს. კერძოდ, ესენია: ფაბულა მისი ნაწილებით, მათ შორის უმთავრესი – მითით; ხასიათი ანუ პერსონაჟები და

19 იხ.: Арановский, М. (1987). Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В *Музыкальный современник: Сб. статей. Вып 6*. Москва: Сов. Композитор.

მათი თვისებები; აზროვნება; მეტყველება, ანუ, დიალოგთან, ტექსტთან, სიტყვასთან და მის თვისებებთან დაკავშირებული ელემენტი, სანახაობა და მუსიკალური კომპოზიცია. მთლიანობაში, ამ ელემენტების ერთობლიობის მეშვეობით მიიღწევა ტრაგედის მთავარი ეთიკური მიზანი, განწმენდა – კათარსისი²⁰.

თითოეული ეს ელემენტი თავისთავად იმდენად მრავლისმომცველია, რომ მათ სათითაოდ შეიძლება მიეძღვნას ვრცელი ნაშრომები. ჩვენ, ამ შემთხვევაში, მათ ვიყენებთ, როგორც მუსიკალურ-თეატრალური ნაწარმოების ანალიზის საშუალებებს, რაც, თავისთავად, ნაშრომის ერთ-ერთ **მეცნიერულ სიახლეს** წარმოადგენს, რადგან, მუსიკალური ნაწარმოების, მათ შორის მისი წმინდა მუსიკალური მხარის ანალიზი თეატრალური ჟანრის, ამ შემთხვევაში „პოეტიკაში“ მოცემული პარამეტრებით ჯერ არსად შეგვხვედრია. დავაზუსტებთ, რომ საოპერო დრამატურგიის კვლევის, ტრადიციული მეთოდები (რომელთაც, ბუნებრივია, მიემართავეთ მოცემულ ნაშრომში), ისევე, როგორც წმინდა თეატრალური ნაწარმოების ანალიზის ხერხები სწორედ „პოეტიკიდანაა“ ამოზრდილი. ამდენად, ერთი შეხედვით, შესაძლოა ძნელად შესამჩნევი **სხვაობა** აპრობირებულ და ჩვენ მიერ გამოყენებულ მეთოდს შორის – კონკრეტიზაციაში მდგომარეობს: ჩვენ დეტალურად (და არა განზოგადებულად) მიყვებით „პოეტიკას“, როგორც ამოსავალს და მუსიკალურ ნაწარმოებს კონკრეტული თეატრალური ჟანრის ჭრილში ვაანალიზებთ, რაც, ჩვენი ინფორმაციით, ამგვარი მიდგომის პირველი შემთხვევაა. ანალიზის ამგვარ მეთოდს, ჩვენ, პირობითად, **ბილატერალური ვუწოდებთ**. იგი, როგორც აღვნიშნეთ, **მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზის ტრადიციულ კომპლექსურ მეთოდებთან** ერთად ჩვენს **მეთოდოლოგიურ ამოსავალს** წარმოადგენს. **ახალია კვლევის**

20 აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენ პარამეტრებად არ ვიღებთ ტრაგედის ე. წ. მექანიკურ ნაწილებს (პროლოგი, ეპიზოდონი, ექსოდოსი და ხოროს სამღერი), რადგან, ეს ნაწილები მხოლოდ ბერძნული ტრაგედიისთვისაა სპეციფიკური, თანაც, არისტოტელე არ აზუსტებს მათ შინაასობრივ და დრამატურგიულ მნიშვნელობას.

რაკურსი და გაანალიზებული ნაწარმოებებიც ამ კონტექსტში პირველად განიხილება. ამგვარად, ნაშრომის ობიექტი, მიზანი, ამოცანები და მეთოდოლოგია, კვლევის რაკურსი, ტერმინოლოგიურ და ჟანრული განსაზღვრების დაზუსტება განაპირობებს მის **აქტუალურობას**.

ანტიკური ბერძნული თეატრისა და ოპერის ურთიერთმიმართება ყოველთვის იყო ერთ-ერთი ყველაზე ხშირად გამოკვლეული საკითხი, რომელსაც თავიანთ ნაშრომებს არაერთი ავტორიტეტული მეცნიერი უძღვნიდა, მაგრამ, ჩვენი კონკრეტული თემატიკის – ტრაგედიის არისტოტელეს მიერ ფიქსირებული ჟანრული მახასიათებლებისა და ოპერის ურთიერთმიმართების ირგვლივ კაპიტალური ნაშრომები კვლევის განმავლობაში არ შეგვხვედრია, შესაბამისად, არ ვიცნობთ სხვა მეცნიერთა მოსაზრებებს, რომლებშიც XX საუკუნის მუსიკალური თეატრი ამ კონკრეტულ ჭრილში განიხილება.

უნდა ითქვას, რომ ნაშრომის სხვადასხვა საკითხი სხვადასხვაგვარი ინტენსივობით საკმაოდ დიდი მოცულობის სამეცნიერო ლიტერატურაში განიხილება. ჩვენ მიერ დამუშავებულია სალიტერატურათმცოდნეო, სათეატრმცოდნეო, მუსიკალური დრამატურგიის და კონკრეტული ნაწარმოებების შესახებ არსებული ხელმისაწვდომი ნაშრომების ანგარიშგასაწვეი რაოდენობა. ანტიკური ტრაგედიის ისტორიაში ჩვენი დასაყრდენია რ. გორდუხიანის ნაშრომები, რომლებშიც ავტორი, მრავალრიცხოვან საზღვარგარეთელ ავტორებზე და საკუთარ კვლევებზე დაყრდნობით ამომწურავ და განზოგადებულ, შესაძლებლობის ფარგლებში დაზუსტებულ ინფორმაციას და მოსაზრებებს გვთავაზობს ჟანრის არსებობის და განვითარების თავისებურებების შესახებ.

საკმაოდ საინტერესო ლიტერატურას ვხვდებით ოპერისა და ანტიკური თეატრის ურთიერთდამოკიდებულებასთან დაკავშირებით. ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მიგვაჩინია ერთ-ერთი უახლესი კრებული პიტერ ბრაუნისა და სუზა-

ნა ოგრაიენჩეკის რედაქტორობით Ancient Drama in Music for the Modern Stage (Oxford University Press. 2010). კონკრეტულად საოპერო დრამატურგიასთან დაკავშირებულ მრავალრიცხოვან ნაშრომებს შორის განსაკუთრებით უნდა გამოვეყთ Caroline Abbate and Roger Parker-ის History of Opera (Norton and Company. 2012). იგი მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა არა მხოლოდ იმ უახლესი ინფორმაციის გამო, რომელსაც შეიცავს, არამედ, ანტიკური თეატრისადმი ფლორენციის კამერატელთადამოკიდებულების ჩვენთვის აქამდე მიუწვდომელი დოკუმენტების დაფიქსირებით. ქართულ მუსიკოლოგიაში ოპერის დრამატურგიის კვლევით რამდენიმე მეცნიერია დაკავებული, მათ შორის, ჩვენს საანალიზო თემასთან მიმართებაში აღსანიშნავია მ. ქავთარაძისა და ნ. შარიქაძის გამოკვლევები. მაგრამ, ლიტერატურაში, რომელსაც გავეცანით მუსიკალურ-თეატრალური ნაწარმოების ანალიზს ტრაგედიის არისტოტელესეული პრინციპების მიხედვით არ შევხვედრივართ, შესაბამისად, ძირითადი ტექსტი, უმეტესად, დაყრდნობილია საკუთარ ანალიზებზე.

ამგვარად, კვლევის ობიექტიდან, მიზნებიდან და ამოცანებიდან გამომდინარე, დისერტაციის **სტრუქტურა** შედგება შესავლის, ოთხი თავისა და დასკვნისაგან. პირველ ისტორიულ-თეორიულ თავში ტრაგედია და მასთან დაკავშირებული მუსიკალური თეატრი წარმოდგენილია ისტორიულ რეტროსპექტივაში საანალიზო პერიოდამდე, ძირითად, ანალიტურ ნაწილში, რომელიც სამი თავისგან შედგება, შესაბამისად, განხილულია ნაწარმოებები, რომლებიც შეიცავენ მითს, როგორც სიუჟეტს, შინაარსობრივ საფუძველს (II თავი: შტრაუსი „დაფნე“, ქსენაკის „ორესტეა“); მითის, როგორც ხერხის, „სხვა“ ამბის საფუძვლის შემცველი opus-ები (III თავი: ბერგი „ლულუ“, ბერიო „მეფე უსმენს“) და ბოლოს, შემთხვევები, როცა ნაწარმოებში მითოლოგიური ელემენტი მხოლოდ სავარაუდოდაა მინიშნებული (IV თავი: პროკოფიევი „ცეცხლოვანი ანგელოზი“, ყანჩელი „და არს მუსიკა“). კვლევის შედეგები შეჯამებულია დასკვნაში. ნაშრომს

თან ახლავს გამოყენებული ლიტერატურის სია, სანოტო მაგალითები და სქემები. შესავლის მეორე ნაწილში განხილული და განმარტებულია არისტოტელეს „პოეტიკის“ უმთავრესი პოსტულატები და ელემენტების რაობა.

ტრაგედია არის მიბაძვა სერიოზული და სრული მოქმედებისა, რომელსაც გარკვეული სიდიდე აქვს, ასახვა შემკობილი ენით, მისი სხვადასხვა სახეებით სხვადასხვა ნაწილებში²¹, ასახვა მოქმედებით და არა მოთხრობით, ასახვა, რომელსაც შეცოდებისა და შიშის საშუალებით ამგვარ ვნებათა გაწმენდა სისრულეში მოყავს – დეგება კათარსისი. ამ უკანასკნელის მიღწევა ურთიერთდაქვემდებარებული ექვსი ელემენტის მეშვეობით ხდება²². ესენია: ფაბულა (რომლის ნაწილებია პერიპეტია, ამოცნობა და ტანჯვა), ხოლო სიუჟეტად აუცილებლად *მიითა* გამოყენებული; **ხასიათი**, ანუ ტრაგიკული გმირი, რომელიც აუცილებელი არაა სამართლიანობისა და კეთილგონიერების ნიმუში იყოს, მაგრამ არც ბოროტმოქმედი. ტრაგედია აიგება **ტრაგიკულ შეცდომაზე**, რომელსაც გმირი მეტაფიზიკური ძალების ჩარევით უშვებს. **აზროვნების** ელემენტი სიტყვებით გადმოცემას გულისხმობს. ამასთან, ხასიათონო ან საშინელი ორი გზით შეიძლება იქნას გადმოცემული, ან ავტორის მიერ, დაწვრილებით მოთხრობილი, ან ახსნა-განმარტების დაუხმარებლად. სასურველია, თუ ტრაგედიაში ორივე გზა იქნება გამოყენებული – ამბობს არისტოტელე. **აზროვნების** ელემენტი *მუსიკაში* განსაკუთრებული სახითაა რეალიზებული, რასაც ანალიტურ თავებში შევეხებით. **მეტყველების** ელემენტი გულისხმობს სიტყვების გარეგნულ ფორმას. საუბარია ამა თუ იმ ტიპის წინადადებაში (ბრძანების, ვედრების) სიტყვების ინტონაციის სწორად შერჩევაზე და შემდეგ სიტყვის სინტაქსურ ანალიზზე. **სანახაობას** – სპექტაკ-

21 „სხვადასხვა სახეების ქვეშ მე ვგულისხმობ იმას, რომ ტრაგედიის ზოგიერთი ნაწილი სრულდება მხოლოდ მეტრებით, სხვა ნაწილები კი აგრეთვე სიმღერით“ - აზუსტებს არისტოტელე.

22 Aristotle. (2000). The Poetics of Aristotle. A Translation by S. H. Butcher. Pennsylvania, Pennsylvania, USA: A Penn State Electronic Classics Series Publication. p. 10.

ლის განხორციელებისათვის საჭირო დამატებითი დეტალებს, დეკორაციას და ა. შ. არისტოტელე არ მიიჩნევს მნიშვნელოვნად, რადგანაც, მისი აზრით, ამას პოეტიკასთან მას ძალიან მცირე კავშირი აქვს. **მუსიკალური კომპოზიციის** შესახებ არისტოტელე ძალზე ძუნწ ცნობებს იძლევა, მხოლოდ ამბობს, რომ იგი ტრაგედიის უმთავრესი სამკაულია²³. ჩვენი ნაშრომის ანალიტურ ნაწილში, ამ ელემენტს, ბუნებრივია, ყველაზე დიდი ყურადღება დაეთმობა, რამდენადაც, მუსიკალურ თეატრში მუსიკალური საწყისი გაცილებით აღემატება სამკაულის, თუნდაც უმთავრესის – მნიშვნელობას და უთანაბრდება ერთად აღებულ ყველა ელემენტს. ექვსი ელემენტის ერთიანობით, არისტოტელეს აზრით, მიიღწეოდა შიშისა და სიბრალულის გავლით მათგან განწმენდა – კათარსისი.

23 არისტოტელი. (1940). პოეტიკა. *საბჭოთა ხელოვნება №7-8*, გვ. 24.

ნაშრომის შინაარსი

დისერტაციის პირველი თავი „ანტიკური ტრაგედიის გზა თეატრსა და მუსიკაში“ წარმოადგენს ისტორიულ-თეორიულ საყრდენს დისერტაციისათვის. აქ მოცემულია ტრაგედიის განვითარების და ევოლუციის მიმოხილვა ბერძენი კლასიკოსების შემოქმედებიდან და არისტოტელეს „პოეტიკის“ დებულებებიდან XX საუკუნემდე. პარალელურად შევხებით ტრაგედიას ოპერაში: კონკრეტულ, საკვანძო ეპოქებში კომპოზიტორების მიერ ტრაგედიის ჟანრული მახასიათებლების გამოყენების თავისებურებებს.

კლასიკური ბერძნული ტრაგედიის ეპოქის შემდეგ ჟანრის დეგრადირება მოხდა, სანახაობრივი მხარე აღემატა ეთიკურს და ახალ წელთაღრიცხვაში თითქმის დავიწყებასაც მიეცა. მისი ნამდვილი რენესანსი შექსპირის შემოქმედებაში განხორციელდა. შექსპირის ტრაგედიებში „პოეტიკისეული“ დებულებები ახალ სიბრტყეშია წარმოდგენილი და კავშირი ანტიკურ ტრაგედიასთან უფრო შინაგანი და ორგანულია, ვიდრე გარეგნულად გამოხატული. ამასთანავე, „ბედისწერის ტრაგედია“ ჩანაცვლებულია „ხასიათის ტრაგედიით“, რაც, უდაოდ, უდიდესი მიღწევა იყო დრამატურგიაში. საინტერესოა, რომ შექსპირის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა მუსიკას, როგორც სხვადასხვა დრამატული სიტუაციის ამსახველ და გამაძლიერებელ საშუალებას.

სწორედ იმ პერიოდში, როცა შექსპირი თავის უდიდეს ტრაგედიებს ქმნიდა (დაახლ. 1599–1606-7წწ.) პარალელურად, იტალიაში ყალიბდებოდა *Dramma per musica*-ს კონცეფცია, რომლისთვისაც, ანტიკური ტრაგედია, ყველა გაგებით, პირდაპირი ამოსავალი იყო. ფლორენციული „კამერატას“ წევრები მას, როგორ მოდელს კი არ მიმართავდნენ, არამედ, მისი რესტავრაცია გადაწყვიტეს. რის საფუძველზე მიიჩნევდნენ კამერატელები, რომ ტრაგედია მთლიანად იმღერებოდა? საქმე ისაა, რომ „მათი ხელ-

ჩასაჭიდი გახდა ერთი პასაჟი „პოეტიკიდან“, კერძოდ, ის, რომ ტრაგედია აღძრავს ემოციებს და იწვევს მათგან განწმენდას – კათარსისს. გრაფი ჯოვანი ბარდი ღრმად იყო დარწმუნებული, რომ მხოლოდ პოეზია ვერ შეძლებდა მსგავსი მიძლავრი ემოციის აღძვრას და მისი ეს რწმენა დაედო საფუძვლად მის წარმოსახვას – კლასიკური ტრაგედია თავის ეფექტს მხოლოდ იმის წყალობით აღწევდა, რომ ფრაზები კი არ წარმოითქმოდა, არამედ, იმღერებოდა, მუსიკა დრამის შიგნით თავის კონტინუუმს ქმნიდა და ეს განაპირობებდა სასწაულებრივ შედეგს²⁴. ამგვარად, სწორედ კათარსისის იდეა გახდა ოპერის იდეური საფუძველი. დრამისთვის არარელევანტურად მიჩნდათ რა მუსიკის იმგვარი ფორმები, რაც მაშინ არსებობდა, შეიქმნა „ჩვეულებრივ მეტყველებაზე მეტად ამადლებულია და სასიმღერო მელოდიაზე ნაკლებად გამოკვეთილი ხაზის მქონე“²⁵ მუსიკალური რეჟიტაცია – Recitar cantando თანხლებით. კამერატას წევრები თავიანთ ნაწარმოებებში იყენებდნენ არა „მზა“ ტრაგედიებს, არამედ მითებს, მაგრამ, არისტოტელეს მითითებისგან განსხვავებით, მათ თვითნებურად ცვლიდნენ.

ახალი ჟანრის პირველი კლასიკოსი, კლაუდიო მონტევერდი ძველ ბერძნულ ტრაგედიასთან დაკავშირებული იყო ერთის მხრივ, ფლორენციული კამერატას ესთეტიკური პრინციპების ცოდნით და, გარკვეულ ეტაპზე გაზიარებით, ხოლო მეორე მხრივ – ბერძენი კლასიკოსების შემოქმედებისა და არისტოტელეს ნაშრომის ღრმა შესწავლით და თავის შემოქმედებით პრინციპებთან მათი შესაბამისობაში მოყვანით. ასეთმა ხედვამ კი იგი ჟანრის განვითარებაში პრინციპულ ნოვაციებამდე მიიყვანა. გაჩნდა დრამის ახალი, მუსიკალური ნაირსახეობა, ბევრად უფრო დიდი პოტენციალით, ვიდრე ბერძნული ტრაგედიის მექანიკური

24 Abbate, C. , & Parker, R. (2012). *A History of Opera*. New York: W. W. Norton & Company. p. 43.

25 Роллан, Р. (1986). *История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра // Музыкально-историческое наследие: Выпуск первый*. Москва: Музыка. с. 81.

ადაპტაცია შეიძლებოდა ყოფილიყო მუსიკაში. არისტოტელეს ცალკეული დებულებები – განსაკუთრებით კი დრამატურგიულად ფაბულის აგების და მისი ნაწილების ორგანიზების – უნივერსალობას ინარჩუნებდა და მუსიკალური რეალიზაციისას მისი კონცეფცია მხოლოდ გამდიდრდა მუსიკის სპეციფიკური გამომსახველობითი საშუალებით.

ამ თავში ასევე ფრანგული კლასიკური ტრაგედიისა და მისი პოეტიკის მაგალითზე ნაჩვენებია ჟანრში განხორციელებული არსობრივი ცვლილებები, როცა, ფორმალურად, არისტოტელეს პარამეტრები დაცულია, მაგრამ, რეალურად – აბსოლუტიზმის მოთხოვნებსამორგებელი. ამავე ცვლილებებს და დრამატურგიულ თავისებურებებს აირეკლავს ფრანგული ლირიკული ტრაგედია. განმარტებულია, რომ არისტოტელეს თეორია ფრანგებისათვის მხოლოდ ფორმალური საფუძველია, რომელზეც ისინი ჟანრის რამდენადმე მოდიფიცირებულ ნაირსახეობას და მის ახალ პოეტიკას აგებენ.

ტრაგედიის ინტერპრეტაციის ტენდენციებმა, რომლებიც ოპერის ისტორიის დასაწყისშივე გამოვლინდნენ და ოპერა-seria-დ გარდაისახნენ ასევე მუსიკალური მხარის მნიშვნელობის და ფუნქციის პრიორიტეტულობამ, ლიბრეტოების სტანდარტიზაციამ და ვოკალური ოსტატობის სრულყოფისკენ სწრაფვამ და მისი წარმონების ტენდენციამ სერიოზული ოპერა – კრიზისამდე მიიყვანა, შეასუსტა რა დრამის როლი. XVIII ს.-ის მეორე ნახევარში ოპერა-seria-ში გლუკის მიერ განხორციელდა რეფორმა, რომელიც, ძირითადად, შეეხო არა იმდენად დრამას, რამდენადაც მის მუსიკაში რეალიზაციას. თუკი თეატრალური ნაწარმოების ის თვისებები, რომელსაც არისტოტელე მოითხოვს, დრამატულ ტექსტში არცთუ დაცულია, მათ სავსებით თანმიმდევრულად პასუხობს **გლუკის მუსიკა**. ფაბულის დაპერსონაჟების თავისებურებებით და სწორხაზოვნებით გლუკის ნაწარმოებები ფრანგულ ტრაგედიებს მოგვაგონებს, მაგრამ, მისი მუსიკალური *opus*-ებს დრამატული და ინტონაციური გამომსახველობა ანტი-

კურთან გაცილებით მეტად აახლოვებს, ვიდრე ფრანგულთან.

მუსიკალური კლასიციზმისა და რომანტიზმის პირობებში ანტიკურ ტრაგედიას უფრო ხშირად აანალიზებდნენ, ვიდრე მას, როგორც მოდელს და სააზროვნო მეთოდს პრაქტიკაში ახორციელებდნენ. ხოლო რომანტიზმის მიწურულს, ანტიკური ტრაგედია ახლებური გააზრებით, ჯერ არნახული სიმძლავრით დაბრუნდა ვაგნერის მუსიკალური დრამების სახით. მისი თეატრი ბერძნული ტრაგედიის ეთოსს კორესპონდირებს და ასეთივე დამოკიდებულება გააჩნია მითის გამოყენების მიმართაც. ანტიკური მითი წარმოადგენდა ვაგნერის დრამების სულ ქვედა, ყველაზე ზოგად და გაშუალებულ შრეს, რომელზეც დაშენებული იყო ეროვნული (ძველგერმანული) ლეგენდარული სახეები. უკანასკნელი, ზედა შრე თავად ავტორის მიერ ამ ორი ქვედა შრის მასალის თავისუფალი ლიტერატურული ინტერპრეტაციაა. ვაგნერი თავის თავში აერთიანებს ანტიკური ტრაგედიის ავტორთა უნივერსალურობას: იგი დრამატურგიცაა, მუსიკის შემქმნელიც, დამდგმელიც და შემსრულებელიც (ღირიჟორი). ვაგნერის პუბლიცისტურ ნაშრომებში არაერთხელაა დაფიქსირებული უარყოფითი დამოკიდებულება არისტოტელეს წესების ბრმა დაცვისადმი. დრამის მთელი ისტორიის მანძილზე დაგროვილ გამოცდილებასთან შერწყმული ეს წესები ვაგნერის საკუთარი დრამატურგიის საფუძველი ხდება.

მითი და მასზე მუშაობა, ვაგნერთან, განსაკუთრებით ტეტრალოგიაში, უდაოდ ხდება ნაწარმოების სული და, პრაქტიკულად, ყველაფრის განმსაზღვრელი. ეს კი, არისტოტელეს ერთ-ერთი ძირითადი დებულებაა. აქ სავსებით თავისუფლად შეიძლება ტრაგედიის ექვსივე ელემენტზე საუბარი ისე, რომ არ განვაცალკევოთ მუსიკა და ტექსტი. მათი განვითარება ურთიერთგანმაპირობებელია, როგორც ცალკეული სიტყვის (სემიოტიკური და ქლერადი ერთეულის) დონეზე, ისე ცალკეული პერსონაჟის, კონტექსტისა და ქვეტექსტის, დრამის განვითარების ყველა ეტაპის და, ბოლოსდაბოლოს, იდეის დონეზეც. გარდა

ამისა, ვაგნერთან, მუსიკის მეშვეობით არნახულადაა გააქტიურებული **აზროვნების** ელემენტი (რაც მის შემდგომ თაობებსაც გადაეცემა), რამდენადაც, ლაიტმოტივური სისტემის მეშვეობითიგ ავლენს მოქმედებას სიტყვიერი „ახსნა-განმარტების დაუხმარებლად“. ამგვარად, ტრაგედიის ჟანრშიარსებულ გამოცდილებაზე დაყრდნობით და მისივე ახლებურად გააზრებით, ვაგნერმა საკუთარი ჟანრული ნაირსახეობაშექმნა, რომელშიც ტრაგედიის პარადიგმატული მახასიათებლები განუყოფლად ერწყმიან მუსიკალურ საწყისს და თანამედროვე და ამასთან, მარად აქტუალურ პრობლემატიკას, რომლის ფესვები, ასევე უძველეს მითებშია. ასე, რომ ვაგნერი, ისევე, როგორც შექსპირი და ყველა დიდი ტრაგიკოსი, თავად ქმნის **საკუთარ მითოლოგიას**.

მუსიკალურ თეატრზე და, ზოგადად, მუსიკალური აზროვნების განვითარებაზე ვაგნერის გავლენამ (რაც, თავის მხრივ, ამ გავლენისაგან თავის დაღწევის მცდელობებსაც გულისხმობს) მოიცვა ყველა სფერო, დაწყებული იდეებიდან და დრამატურგიიდან, დამთავრებული მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებებით და არაჩვეულებრივად სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა. მაგრამ, ტრაგედია, როგორც დრამატული ჟანრი მთელი ამ ხნის განმავლობაში ერთგვარ სტაგნაციას განიცდიდა. XIX საუკუნის ბოლოს და XX-ს დასაწყისში გამოჩნდნენ ჰენრიკ იბსენი, ანტონ ჩეხოვი და აუგუსტ სტრინდბერგი, მოგვიანებით კი, იუჯინ ო'ნილი, რომელთაც ახლებური ტრაგიკული ხედვა მოიტანეს. მეოცე საუკუნეშივე, ტრაგედიის ისტორიაში პირველად, მოხდა **ანტიარისტოტელესული**, ბრეხტის ეპიკური თეატრის თეორიის ჩამოყალიბება, რომლის ძირითადი ნიშნები ასევე აღწერილია I თავში.

XX საუკუნის თეატრში, და მათ შორის, მუსიკალურშიც, საკუთრივ ტრაგედიის ჟანრი რამდენადმე ნაკლებად წარმოადგენდა ინტერესის ობიექტს. გაცილებით დიდი იყო მისი „სულის“, მითის აქტუალურობა. შეიქმნა მთელი რიგი ნაწარმოებებისა, მათ შორის ისეთ სიუჟეტებზე, რომლებიც, თავის დროზე

საფუძვლად დაედო ძველბერძნულ ტრაგედიებს. მაგრამ, ამ შემთხვევაში, მითისადმი ინტერესი არქაული ტრადიციებისადმი ინტერესიდან მომდინარეობდა. მეორე მხრივ, ანტიკური ტრაგედიის სიუჟეტების გაცოცხლებისას, XX საუკუნის I ნახევარში, კომპოზიტორები უპირველესად, საკუთარ თავს მუსიკალურ ამოცანებს უსახავდნენ. დ. მიოს, ე. სატის, ა. ონეგერის, კ. ორფის ნაწარმოებებში მიახლოება ანტიკურ ტრაგედიასთან ვოკალური პარტიის უჩვეულო გააზრებით, სპეციფიკური ინსტრუმენტობით ხდება, რაც ერთგვარ ტენდენციად იქცევა, რომელსაც XXI საუკუნეშიც შეიძლება შევხვდეთ (ჰ. ვ. ჰენცეს „ფედრა“). მაგრამ, აქვე, არსებობს შემთხვევები, როცა ტრაგედიის სიუჟეტი ანდა მითი გამოყენებულია ამოსავლად, მაგრამ, განიცდის ტრანსფორმაციას. მაგალითად, რ. შტრაუსის „არიადნე ნაქსოსზე“ ან დ. მიოს ე. წ. „წუთოპერები“: მითოლოგიური სიუჟეტის ინვერსიებით. მითის ამგვარი, თითქოსდა მრუდე სარკეში დანახვა აყალიბებს მის ახალ ვარიანტს, ანტიმითს, შესაბამისად, ანტიმითი საფუძვლად ედება **ანტიტრაგედიას**. I თავი სრულდება XX საუკუნის მეორე ნახევარში ტრაგედიის ორიგინალური გააზრების მაგალითად მოტანილი ჰარი პერჩის ნაწარმოების *Revelation in the Courtyard Park* მიმოხილვით.

ამ ზოგად თავს მოსდევს სამი ანალიტიკური.

დისერტაციის მეორე თავში **„მითი, როგორც სიუჟეტური საფუძველი“** განიხილება რიჰარდ შტრაუსის „დაფნე“ და იანის ქსენაკის „ორესტა“, როგორც ამგვარი მიდგომით გასული საუკუნის პირველ და მეორე ნახევარში დაწერილი ნაწარმოებები. *ისინი ინტერესს იწვევდნენ ავტორისეული დეფინიციების გამო: შტრაუსი თავის opus-ს ბუკოლიკურ ტრაგედიას უწოდებდა, ხოლო ქსენაკის „ორესტას“ – „მის მიერ დამუშავებულ ანტიკურ ტრაგედიას“.* შემორჩენილ დედნებთან ან მათ ვერსიებთან შედარებისას ირკვევა, რომორივე ნაწარმოებში მეტ-ნაკლებად ზუსტადაა შენარჩუნებული მითის სიუჟეტური ხაზი. ანალიზის

შედგად მივიღვართ დასკვნებამდე, რომ შტრაუსის შემთხვევაში საქმე გვაქვს ტრაგედიის, როგორც *მოდელის* გამოყენებასთან. აქლაცულია ჟანრის შინაგანი და გარეგანი სტრუქტურა, ტრაგედიის შემადგენელი ელემენტები და მათი მოთხოვნებიც (ცალკეული, არაარსებითი გამონაკლისის გარეშე), მაგრამ, „ბუკოლიკური“ პლასტის (პერსონაჟების გააზრება, მოდელის მუსიკაში რეალიზაცია, მუსიკალური ენის თავისებურებები) არსებობა და ნაკლები შესაბამისობა მოდელთან და მეორე მხრივ თავად მოდელირების ფაქტი განაპირობებს მაყურებლისგან მის რამდენადმე დისტანცირებას, წარსულის მოვლენაზე მაყურებლის ობიექტური დამკვირვებლის პოზიციას, შესაბამისად, კათარსისის ნაკლებ შესაძლებლობას, საიდანაც გამომდინარეობს ტრაგედიის უმთავრესი ეთიკური ფუნქციის არასათანადო სიმადლეზე რეალიზება.

რაც შეეხება ქსენაკისის „მუსიკალურად დამუშავებულ ანტიკურ ტრაგედიას“, მისი ერთ-ერთი უმთავრესი მახასიათებლის, სინთეტურობის ხარისხი სწორედ ანტიკური ტრაგედიისას შეესატყვისება. იგი რეალიზებულია კონცეფციის, კომპოზიციის, ჟანრის, მუსიკალური ენის დონეზე (აქ პირველ რიგში აღსანიშნავია გამოსახვის არქაული და თანამედროვე საშუალებების განუყოფელი ერთიანობა), და ერწყმის ანტიკურ დრამატურგიულ „კარკასს“: ძირითადად, შეუცვლელ ესქილესეულ ტრაგედიას. ამგვარად, ევროპული ტრადიციული მუსიკალური დრამატურგიის თავისებურებები, მათ შორის, ინტონაციური დრამატურგია, რომელიც კორელაციაში უნდა ყოფილიყო დრამატული სპექტაკლის მახასიათებლებთან (რის შედეგადაც, ვიღებთ ოპერას, მუსიკალურ-თეატრალურ ნაწარმოებს), ქსენაკისთან ჩანაცვლებულია მუსიკალური პლასტის სხვაგვარი, ტრადიციული ევროპული მუსიკალური თეატრისთვის ორიგინალური გააზრებით, რომელიც გაცილებით მეტ სიახლოვეს ავლენს სწორედ ანტიკურ თეატრთან, უპირველესად, ძველბერძნული ტექსტის ვოკალური ინტონირების თავისებურებების გამო. ამგვარად, მუსიკალური

პლასტი ქსენაკისთან, თეატრალურთან თანასწორუფლებიანი და განუყოფელი კი არაა, რასაც, იდეალურ შემთხვევაში მოითხოვს სოპერის სპეციფიკა, არამედ, სწორედ არისტოტელესეული მუსიკალური კომპოზიციის რანგშია წარმოდგენილი, რომელიც ტრაგედიის ექვსი ელემენტიდან ერთ-ერთია. ცხადია, არისტოტელესგან განსხვავებით იგი მხოლოდ სამკაულის ფუნქციით არ შემოიფარგლება, მაგრამ, ვერბალური ელემენტის ხაზგასმული უპირატესობა ცხადია. აქ საქმე ტრაგედიის მოდელირებასთან კი არ გვაქვს, არამედ რეკონსტრუირებასთან, ხოლო რეკონსტრუქციის საშუალებაში – მუსიკაში ერთის მხრივ, ხაზგასმულია ასოციაცია არქაულთან, ამავდროულად გამოყენებულია მუსიკალური ენის ის მახასიათებლები, რომლითაც ქსენაკისი ისტორიაში შევიდა, როგორც ნოვატორი. ნაწარმოები პასუხობს არისტოტელეს მოთხოვნებს იმდენად, რამდენადაც მას პასუხობს ლიტერატურული პირველწყარო: ესქილეს ტრაგედია. მაყურებელთან დისტანცირება ამ შემთხვევაშიც აშკარაა და ამას განაპირობებს ის, რომ ტრაგედიის ტექსტი არ არის მაყურებლისთვის გასაგები. ოპერასთან, ტრადიციული გაგებით, ნაწარმოებს თითქმის არაფერი აქვს საერთო, რადგან, მისი ვოკალური პარტია, „დაფნესგან“ განსხვავებით, სწორედ ძველბერძნულ დეკლამაციას შეიძლება უახლოვდებოდეს, ვიდრე ოპერაში ჩამოყალიბებულ სასიმღერო ფორმებს. ამგვარად, „ორესტეაში“ ტრაგედია, როგორც ჟანრი, არსებობს, და გაცილებით მაღალი ხარისხით, ვიდრე „დაფნეში“, მაგრამ ტრაგედიულად აღქმა, პარადოქსულია, მაგრამ, ძველი ბერძნული ენის გამოყენების გამო, პრაქტიკულად შეუძლებელია.

დისერტაციის მესამე თავის „**მითი, როგორც ნაწარმოების ლატენტური საფუძველი**“, დასაწყისში მოკლედია მიმოხილული მითის გააზრების ის პროცესი XX საუკუნეში, როცა უძველესი მითი თითქოსდა შეუმჩნეველად, ქვეცნობიერად, მაგრამ მაინც აქტიურად განაგრძობდა „მუშაობას“, როგორც ლატენტური საფუძველი.

„ლულუში“, რომელშიც ჯერ შენარჩუნებულია მუსიკისა და

დრამის ოპერისთვის ტრადიციული ალიანსი, განხილულია მითოლოგიური²⁶ საფუძველი, რომელიც რამდენიმე მოტივის სახითაა მოცემული როგორც **ფაბულაში**, ისე პერსონაჟის სემანტიკურ ველში. მისი დრამატურგიული აგებულება ეყრდნობა არა იმდენად არისტოტელეს სქემას, რამდენადაც ამ უკანასკნელის მიხედვით შემუშავებულ ფრაიტაგის სამკუთხედს. ტექსტის ამ მონაკვეთში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა მთავარ **პერსონაჟს** და მის მახასიათებლებს არისტოტელესეული ხასიათისა და მითოლოგიური პარამეტრების *მუსიკალური რეალიზაციის* თვალსაზრისით, რომლის უპირატესობა სხვა ელემენტებთან შედარებით აშკარაა. შტრაუსის მსგავსად, ვაგნერის ტრადიციის კვალდაკვალ, უდიდეს მნიშვნელობას იძენენ ლაიტმოვლენები – ლაიტრიგები. ისინი, პრაქტიკულად, ქმნიან რა დამატებით დრამატურგიულ შრეს, დისერტაციაში განხილულ ნაწარმოებთა შორის ყველაზე დიდ მნიშვნელობას სძენენ **აზროვნების** ელემენტს მუსიკაში, რომლის სასარგებლოდაც მუშაობს, მათ შორის, გამეორებადი კომპლექსები და კონსტრუქციები – „ლაიტსექციები“ (გ. ვეისგალის ტერმინი). იმის გათვალისწინებით, თუ რა დროითი ინტერვალი და ევოლუციური პროცესები აშორებთ ანტიკურ ტრაგედიას „ლულუსგან“, ტრაგედიის პარამეტრების შესაბამისობის ხარისხი სავსებით დამაკმაყოფილებლად შეიძლება მივიჩნიოთ.

ლუჩანო ბერიოს Azione Musicale-ს, „მეფე უსმენს“ წარმოადგენს რთულ, მრავალშრიან ნაწარმოებს, რომლის ლატენტურ საფუძველდაც, იტალო კალვინოს მოთხრობის და სხვა მრავალი სიუჟეტური წყაროს ყველაზე ქვედა შრეში კასანდრას მითი იკითხება. განსხვავებით აქამდე განხილული სხვა ნაწარმოებებისგან, აქ მუსიკალური პროცესი უპირატესობს დრამატულზე და წარმართავს მას. ფაბულა და პერსონაჟები მეტად შეესაბამებიან ბეკეტის თეატრს, ვიდრე არისტოტელესას. თუმცა,

26 ანტიკური მითი პანდორეს ყუთზე, ძველგერმანული მითი მიწის სულზე და მინიონზე, ბიბლიური ევას შტრიხები და სხვ.

ნაჩვენებია, რომ ის ცალკეული თავისებურებები, რომლებშიც არისტოტელესთან სიახლოვე აშკარად ვლინდება (ხასიათის შესაფერისობა, ანუ, ფაბულაში გადმოცემულ ამბავთან რელევანტურობა), *მუსიკალურ* და ნაკლებად *ვერბალურ* ნარატივის უკავშირდება. ფაბულის ცალკეული თავისებები კი, რაც მუსიკაზე არაა დამოკიდებული (შიში და თანაგანცდა, თვითიდენტიფიკაცია, კათარსისი), შეიძლება აღქმული იქნას „პოეტიკის“ მოთხოვნების შესაბამისად, ან შეუსაბამოდ, გამომდინარე მაყურებლის/მსმენელის ინდივიდუალური დამოკიდებულებიდან. მაგრამ, რაც შეეხება ტრაგედიულობას, ნაწარმოებში საქმე გვაქვს არა იმდენად კონკრეტული ანტიკურ მითის თემატიკასთან, არამედ თემასთან, რომელის წამოიწია ადამიანის, ინდივიდის საკითხის წამოწევისთან ერთად და XX საუკუნეში (ან, შესაძლოა, უფრო ადრეც) მითოლოგიზაცია განიცადა, თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, პროსპეროს ტრაგედიის ლატენტური საფუძველი ანტიკური კასანდრას მითია. იმ პერიოდში, როცა ეს ნაწარმოები იქმნებოდა, მოსმენის თემატიკა განსაკუთრებით აქტუალური იყო. ბერიოს ნაწარმოები, უმთავრესად, სწორედ ამ, „ახალ“ მითს ემყარება – კონფლიქტს გარე და შინაგან სამყაროს, გაგონილ და გაგებულ ხმებს შორის. იგი ამ მითის მრავალთაგან ერთ-ერთი ვერსიია, რომლის რეალიზაცია ტრაგედიისთვის უჩვეულო, განსაკუთრებული ხერხებით – მუსიკალური პროცესის მიერ იმართება, რომელიც მესამე თავის ამ მონაკვეთში დაწვრილებითაა განაწილებული. სწორედ მუსიკალური ნარატივის განსაკუთრებული თავისებურებების გამო, მიუხედავად იმისა, რომ „მეფეს“ ვერბალური ტექსტი და დრამატურგიული გააზრება არისტოტელეს ყველა ელემენტს დეტალურად არ შეესაბამება, მისი ტრაგედიულობა, სწორედ არისტოტელეს ძირითადი თეზისების (მათ შორის ეთიკურისაც) გათვალისწინებით, ჩვენში ეჭვს არ იწვევს.

მეოთხე თავში **„მითოლოგიური მოტივი, როგორც სიუჟეტის ალუზიური შენაკადი“** - განვიხილავთ კიდევ ერთ მიდგომას, რომელსაც სათავე სწორედ გასულ საუკუნეში დაედო, არის მითის

ალუზიური ელემენტების შესაძლო არსებობა ნაწარმოებში, რომელსაც, ერთი შეხედვით ანტიკურ მითთან საერთო არაფერი აქვს და მთლიანად თანამედროვე მიმართულებების ესთეტიკაზე დამყარებული. ასე, მაგალითად, სერგეი პროკოფიევის „ცეცხლოვანი ანგელოზი“ ბრიუსოვის სიმბოლისტურ რომანზეა დაფუძნებული. მასში მოცემულია სტილიზებული თხრობა პირველ პირში, რაც ტრაგედიაზე მეტად ეპიკურობას უკავშირდება. თუმცა, ამ ოპერასთან დაკავშირებით სშირად იყენებენ ტერმინს „ტრაგედია“ (მთავარი გმირის ტრაგედია, სოციალური ტრაგედია და ა. შ.).

მაგრამ, ნაწარმოების ანალიზისას ირკვევა, რომ მას ტრაგედიასთან, მიუხედავად ცალკეული ელემენტების რამდენადმე შესაბამისობისა (განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს არისტოტელესთან შედარებით უადრესად გართულებული და ფსიქოლოგიზებული ხასიათის ზედმიწევნით „შესაფერისად“ გადმოცემა მუსიკის მეშვეობით, მიუხედავად იმისა, რომ რენატა არაა ტრაგიკული გმირი), საკმაოდ ცოტა საერთო აქვს. ეს განპირობებულია ფაბულის ეპიზოდურობით, მითის იდენტიფიკაციის პრაქტიკულად შეუძლებლობით, კონფლიქტის ტიპით (შინაგანი, ფსიქოლოგიზებული) „ცეცხლოვანი ანგელოზში“, მცირე დოზით, აბსტრაგირებული ან ალუზიის სახით შეიძლება არსებობდეს მითოლოგიური მოტივები (ზევსისა და სემელეს, მიწიერთა და უკვდავთა ურთიერთობის), მაგრამ, ძირითადი თემისადმი ავტორის (პროკოფიევის) დამოკიდებულება ობიექტივიზებულია, რასაც დიდწილად განაპირობებს სწორედ მუსიკალური მხარე, რაც შესაბამის თავში დაწვრილებითაა გაანალიზებული. კათარსისუფლობის პოტენციალის მიუხედავად ხდება მისი გადაფარვა და გადალახვა. საბოლოო ჯამში, ნაწარმოები გაცილებით მიესადაგება დრამას, ვიდრე ტრაგედიას. ცალკეული არისტოტელესეული ელემენტებიც უფრო დრამის ნიშნითაა წარმოდგენილი, ვიდრე ტრაგედიისა.

გია ყანჩელიისა და რობერტ სტურუას „და არს მუსიკას“ სათაური თავისი პათოსით, გვკარნახობდა, რომ ნაწარმოები

ეხება მუსიკის გარკვეულ ძალას, რასაც, ასოციატურად, რამდენიმე მითოლოგიურ მოტივთან მივყავართ: მუსიკის ყოვლისშემძლეობის (ორფეოსის მითი) და მუსიკით განწმენდის, გადარჩენის, მუსიკის პირველსაწყისობის, ან ყოვლისმომცველობის. და თუ ასეა, მაშინ, სავსებით რეალური იყო დაგვეშვა, რომ ნაწარმოების სახით საქმე გვქონოდა ტრაგედიის რაიმენაირ ვარიანტთან. საბოლოო ჯამში, ანალიზის შედეგად ირკვევა, ეს სავარაუდო მითოლოგიური მოტივები მუსიკის ამა თუ იმგვარ ძალასთან დაკავშირებით მხოლოდ პროვოცირებული აღუზიებია, რომლებიც ნაწარმოების როგორც მუსიკალურ, ისე ვერბალურ ტექსტში რაიმე ხელმოსაჭიდს არ შეიცავს. მიუხედავად ამისა, ტრაგედიის ელემენტების მიხედვით ანალიზმა ცხადყო, რომ „და არს მუსიკა“ რთული, ამბივალენტური ნაწარმოებია, რომელიც მთელი რიგინიშნების გამო – და უპირველესად, ეპიკური თეატრისადმი მიკუთვნებულობის წყალობით – მხოლოდ ნაწილობრივ შეიძლება წარმოადგენდეს ტრაგედიას: არა არის ტოტელესეული ჟანრული მახასიათებლების მიხედვით, არამედ, უფრო განზოგადებული გაგებით: ისეთით, როგორსაც დღეს, ხშირად იყენებენ ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ამ დასკვნას განაპირობებს ნაწარმოების თეატრალურ გააზრებაში მრავალჟანრულობა – მათ შორის ისეთი ჟანრები, რომლებიც თავისი არსით უპირისპირდებიან ტრაგედიას. ფაბულის მრავალმნიშვნელოვნება, პერსონაჟების ცალსახოვნება და ცალმხრივობა, არაინდივიდუალურობა და სიმბოლურობა, სანახაობრივი პლანის უპირატესობა ვერბალურზე, მუსიკალური ნარატივისა კი ორივე მათგანზე, როცა აზროვნების ელემენტი მუსიკაშიც და სიტყვაშიც არათუ განმარტავს რაიმეს, არამედ აშკარასაც აბუნდოვანებს, სცენური მოქმედების სტატიკა და ა. შ. ამორებს ყანხელის ნაწარმოებს ტრაგედიისაგან.

დისერტაციის დასკვნით ნაწილში ვაჯამებთ კვლევის შედეგებს.

მეოცე საუკუნეში ტრაგედიის, როგორც კონკრეტული ჟანრის მდგომარეობა ანტიკურთან შედარებით მეტისმეტად სახე-

ცვლილია, რაც, თუ მის „ასაკს“ გავითვალისწინებთ, სრულიად ბუნებრივია. როგორც კვლევის საწყის ეტაპზე ვივარაუდეთ, მიუხედავად ტრაგედიის რეცეფციის სხვადასხვაგვარობისა (ხატის, სიუჟეტის, ტექსტის, ინტერტექსტის, სუბტექსტის სიმბოლოს და ა. შ. სახით)²⁷, უკანასკნელ ასწლეულში – როგორც უშუალოდ მასში, ისე მუსიკალურ თეატრში მის გამოვლინებაშიც – ყველაზე სტაბილურად შეიძლება შენარჩუნებულიყო არა იმდენად გარეგანი სახე, არამედ, ყველაზე უნივერსალური მახასიათებლები. ამიტომ, ტრაგედიის არქექტიპულ მახასიათებლებად არისტოტელეს „პოეტიკაში“ მოცემული დებულებები ავიდეთ, ხოლო საზომად – ანტიკური ტრაგედია. ასეთი მიდგომა განსაკუთრებით ეფექტურია მაშინ, როცა მისი მეშვეობით ისეთი ნაწარმოებების ანალიზი მიმდინარეობს, რომლებიც ევრდნობიან ანტიკურ ტრაგედიას ან მითს, ანდა, ცნობიერად თუ არაცნობიერად მიზნად ისახავენ მათ გათანამედროვებას. ასე ჟანრში განხორციელებული ცვლილებების არსი თვალსაჩინო ხდება. სხვა opus-ებში კი იგი მყარი მახასიათებლების გამოვლენის საშუალებას იძლევა.

გავიხსენოთ, რომ დისერტაციის შესავალში ჩვენ, არისტოტელეზე, გორდუხიანსა და არანოვსკიზე დაყრდნობით გამოვყავით ტრაგიკული შინაარსისა და ტრაგედიის შინაგანი სტრუქტურის მახასიათებლები. ისინი, კონკრეტული ნაწარმოებების არისტოტელესეული პარამეტრებით ანალიზის შემდეგ სქემატურად ცხრილების სახით წარმოვადგინეთ, რომლებშიც გამოვკვეთეთ ამ მახასიათებლებთან თითოეული მათგანის შესაბამისობა.

27 უახლესი ინფორმაციით, მხოლოდ „მედეას“ 600ზე მეტი რეცეფცია არსებობს. იხ.: გვახარია, გ., და გორდუხიანი, რ. (16 იანვარი. 2010). წითელი ზონა. *მედეა, მითი და მითის ინტერპრეტაცია*. თბილისი, საქართველო: საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებელი და რადიო თავისუფლება.

რაც შეეხება ძირითად ელემენტებს.

XX საუკუნის I ნახევრის ჩვენ მიერ განხილული ნაწარმოებების ელემენტებთან (განსაკუთრებით, ფაბულასა და ხასიათთან) დაკავშირებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ წარსულის ტრადიციასთან შემკვიდრეობითობა აშკარაა, მაშინ, როცა მეორე ნახევრის სამივე ნაწარმოებში ისინი სრულიად სხვადასხვაგვარადაა წარმოდგენილი. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს **აზროვნების** ელემენტის შესახებ. ამ ელემენტის ფუნქციონირება არისტოტელესთან, დაკავშირებულია ტრაგიკოსის ოსტატობასთან, სასიამოვნო ან საშინელი მოვლენები დაწვრილებითი მოთხრობის სახით, ან ახსნა-განმარტების დაუხმარებლად გადმოსცეს. ოპერაში ეს ელემენტი გააქტიურებულია მუსიკის მეშვეობით, რადგან „დაწვრილებითი მოთხრობის“ შემთხვევაში, სიტყვების აღქმისას მუსიკა დამატებით ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს, სხვა შემთხვევაში, იგი „განმარტავს“ ქვეტექსტებს, ხოლო „ახსნა განმარტების გარეშე“ წარმოდგენილ სცენებში იგი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, გვევლინება რა „ახსნა-განმარტებად“. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ლაიტ-მოტივების შემცველი და სიმფონიზებული საოპერო ფრაგმენტები, როგორც *წმინდა მუსიკალურ შრეში არისტოტელესეული აზროვნების ელემენტის არსებობის შემთხვევა*. ეს მოსაზრება ჩვენთვის ხელმისაწვდომ ლიტერატურაში არსად შეგვხვედრია, ამიტომ, დასკვნის ეს პუნქტი, რომლის მიხედვით:

- ა. მუსიკალურ-თეატრალურ ნაწარმოებში აზროვნების ელემენტი მუდმივად ფუნქციონირებს სამ სხვადასხვა სახესხვაობაში;
- ბ. თავისი მნიშვნელობით აქ იგი აღემატება არამუსიკალურ დრამატულ ნაწარმოებში მის მნიშვნელობას და
- გ. განუყოფელ კავშირშია *მუსიკალური კომპოზიციის* ელემენტთან – ძალზე მნიშვნელოვნად მიგვანჩნია. ამასთანავე, ესაა მიზეზი იმისა, რომ ზემოთმოცემულ ანა-

ლიზებში აზროვნების და მუსიკალური კომპოზიციის ელემენტები განუყოფლადაა დაკავშირებული. მუსიკაში აზროვნების ელემენტის გააქტიურება გასულ საუკუნეში იმდენად შორს წავიდა, რომ მუსიკალური თეატრისთვის ისეთი „უნეველო“ ნაწარმოებები გამოჩნდა, როგორცაა ლუიჯი ნონოს *Prometeo, Tragedia del ascolto*²⁸, ან კარლ-ჰაინც შტოკჰაუზენის *Licht*²⁹, ან ინსტრუმენტული თეატრის მთელი რიგი ნიმუშებისა.

მეორე მხრივ, აზროვნების ელემენტი ასევე შეიცავს სიტყვასთან დაკავშირებულ, **მეტყველების** ელემენტსაც, რომელიც მუსიკალური თეატრის შემთხვევაში, დაკავშირებულია სიტყვის მუსიკალურ ინტონირებასთან. ჩვენს შემთხვევაში, პირველი ნახევრის ნაწარმოებების შესახებ შეგვიძლია კიდევ ერთხელ ვახსენოთ გასული საუკუნეების ტრადიციებთან კავშირი, კერძოდ, ვაგნერთან – ბერგისა და შტრაუსის შემთხვევაში, მასთანვე, ასევე მუსორგსკისა და დებიუსისთან – პროკოფიევის შემთხვევაში. ქსენაკისთან სიტყვის მუსიკაში ინტონირების საკითხი რამდენიმე ხერხის მეშვეობით გადაიჭრება, მაგრამ, უმნიშვნელოვანესი თავად ძველი ბერძნული სიტყვის უღერადობა და აქცენტუაციაა.

ბერიოსთან სიტყვის ინტონირების მსგავსი მეთოდი პერსონაჟებისთვის სპეციფიკურად დამახასიათებელ მეტყველების კონკრეტული მანერას უკავშირდება. ამასთან, იგი გროტესკის მისაღწევადაც გამოიყენება. ყანჩელთან სიტყვის ინტონირება მთლიანად მუსიკაზეა დამოკიდებული. ჩადგმულ ოპერაში კი მისი მეთოდი სტილიზებული ეპოქისა და სკოლის იდენტურია.

სანახაობის კომპონენტი თეატრში აზროვნების ელემენტის ერთგვარი შენაკადი გახდა და ისეთივე აუცილებელი დრამის გაგებისთვის, როგორც სიტყვა. ასევე, ერთი მხრივ, კომერციული ფაქტორის გაძლიერებისა და მეორე მხრივ, ნაწილობრივ, თეატრში რეჟისორის დამკვიდრებით მან ადგილი საბოლოოდ განიმტკიცა.

28 მოსმენის (ან მოსახმენი) ტრაგედია (იტალ).

29 ნათელი (გერმ).

ჩვენ მიერ განხილულ ნაწარმოებთა შორის სანახაობის ელემენტის არისტოტელესეულ გააზრებას მხოლოდ ქსენაკისის „ორესტეა“ პასუხობს. მასში სანახაობა მინიმალურია. სრულიად საპირისპირო სურათს ვხვდებით ყანჩელის „და არს მუსიკაში“. აქ სანახაობა, მუსიკასთან ერთად ერთ-ერთი წარმმართველი ელემენტია. ბერიოს ოპერაში, ყანჩელის მსგავსად, უმთავრესი ელემენტი მუსიკაა, მაგრამ სანახაობის წილი არა მარტო ყანჩელთან, არამედ, კონვენციურ ნიმუშებთან შედარებითაც შესუსტებულია, სწორედ მუსიკის ნარატიული როლის გაძლიერების გამო. „დაფნეში“, „ლულუსა“ და „ცეცხლოვან ანგელოზში“ სანახაობა და მისი მნიშვნელობა წარმოდგენილია ოპერის ქანრისათვის ტრადიციულად.

მუსიკალური კომპოზიცია. როგორც არაერთხელ აღვნიშნეთ, ოპერის გაჩენით დრამატულ ნაწარმოებში მუსიკის როლი დომინირებული გახდა და ბევრად გასცდა „უმთავრესი სამკაულის“ დანიშნულებას. მუსიკით გადმოიცემა დრამის ნებისმიერი ელემენტი, შესაბამისად, იგი, თავისი მნიშვნელობით, შეგვიძლია ვთქვათ, უტოლდება არისტოტელეს ყველა მოთხოვნას, ერთად აღებული. ანალიზისას ჩვენ შეგვხვდა შემთხვევა, როცა აღემატება კიდევ (ბერიო, ყანჩელი).

XX ს-ის I ნახევრის ნაწარმოებებში დამოკიდებულება მუსიკასა და დრამას შორის ჯერ კიდევ ინარჩუნებს ვაგნერის ტრადიციას – მუსიკა წარმოადგენს საშუალებას დრამის გადმოცემისთვის, მაგრამ, საშუალებას ყველაზე აღმატებული გაგებით. სამივე ნაწარმოებში მუსიკალური დრამატურგია ლაიტ-მოტივური სისტემით („ლულუში“ ლაიტმოტივებით) ხორციელდება და დრამის დამატებით პლასტს ქმნის, რომელიც, ხან ავსებს, ხან წინააღმდეგობაში მოდის ძირითად შრესთან. ასე მუშაობს მუსიკალურ ნაწარმოებში არისტოტელესეული აზროვნების ელემენტი.

საუკუნის მეორე ნახევარში სურათი რადიკალურად იცვლება. „ორესტეას“ შემთხვევაში საქმე გვაქვს სიტყვის, რო-

გორც ფონემის უპირობო დომინირებასთან, სადაც აზროვნების ელემენტი უკანა პლანზე გადადის და, უჩვეულოა, მაგრამ, ექვსივე ელემენტთან შედარებით წინ წამოიწევს მეოთხე ელემენტი – სიტყვასთან და მის ინტონირებასთან დაკავშირებული **მეტყველება**. იგი მთლიანად იქვემდებარებს მუსიკას. ქსენაკისთან მუსიკაში აზროვნების ელემენტის გამოვლინებაც კი საკმაოდ რთულია, თუ არა შეუძლებელი, რადგან, მუსიკა, არ ასახავს განწყობილებებს, აფექტებს და სიტუაციათა ცვალებადობებს ისე, როგორც ჩვენ კონვენციურ შემთხვევებში შევეჩვიეთ, მათ შორის, ჩვენ მიერ გაანალიზებული ნაწარმოებების უმრავლესობაში. ამგვარად, ქსენაკისთან მუსიკა უახლოვდება მის არისტოტელესეულ ფუნქციას, მაგრამ, მსმენელის ყურადღების უმთავრესობიექტად მაინც რჩება, რადგან ტრაგედიის ტექსტი, მისთვის სავსებით გაუგებარია. ესაა უძველესი კარკასის რეკონსტრუქცია „ახალი მასალის“, მუსიკის მეშვეობით.

მაგრამ ქსენაკისის შემთხვევა, ვფიქრობთ, გამონაკლისად შეიძლება მივიჩნიოთ. რადგან, XX საუკუნის II ნახევარში მუსიკალურ თეატრში დრამაზე მუსიკის უპირატესობა ერთგვარ ტენდენციად იქცა (დ. ლიგეტის, კ. შტოკკაუზენის, მ. კაგელის, ლ. ნონოს, ს. რაიხის, ფ. გლასის და სხვათა ნაწარმოებები) და ჩვენ მიერ განხილული შემდეგი ორი ნაწარმოებიც, ბერიოსა და ყანჩელის, ამ ტენდენციის გამოვლინების ნიმუშებია. მათში სიტყვა, როგორც სემანტიკური ერთეული, თანდათან კარგავს თავის მნიშვნელობას და წინა პლანზე მუსიკალური ნარატივი იწვევს. სიტყვის მნიშვნელობის ნიველირებას ვხვდებით ნონოსა და შტოკკაუზენის ზემოთ ნახსენებ ნაწარმოებებშიც. ვერბალური და მუსიკალური ნარატივების ისეთი დაუმთხვევლობები, როგორსაც ამ ორ ინდივიდუალურ, ბერიოსა და, განსაკუთრებით ყანჩელის შემთხვევებში ვხვდებით, მათ დრამატურგიულ სიმულტანურობას არღვევს. სიტყვა კარგავს აზრობრივი წარმმართველის ფუნქციას (განსაკუთრებით ყანჩელის შემთხვევაში) და იქცევა ერთი მხრივ სიმბოლურ, მეორე მხრივ წმინდა ინტონაციურ, უღერად

ელემენტად. ამიტომაც, კომპოზიტორები ამ ვაკუუმს მუსიკით ავსებენ. წინა პლანზე გამოდის წმინდა მუსიკალური დრამატურგია, რომელიც აქტიურად ზემოქმედებს წინასწარ მოცემულ ფაბულაზე. ამგვარად, თუ **მუსიკალური კომპოზიციის** ელემენტი თავისი მნიშვნელობით, XX საუკუნის პირველ ნახევარში, ისევე, როგორც გასული საუკუნეების ოპერებში, არისტოტელესეული ტრაგედიის უმთავრეს ელემენტებს უთანაბრდებოდა, XX საუკუნის მეორე ნახევარში გაცილებით მეტ დატვირთვას იძენს. ჩვენ მიერ განხილულ შემთხვევებში, ეს თავისებურება ბერიოს ნაწარმოების ტრაგედიულობას ხელს სრულებით არ უშლის.

ამგვარად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ტრაგედიის ელემენტების გამოყენების თვალსაზრისით ქრონოლოგიასთან დაკავშირებული ტენდენცია იკვეთება: I და II ნახევრის სამ-სამი სრულიად განსხვავებული ნაწარმოები ამ მხრივ უფრო მეტ საერთოს ავლენს, ვიდრე მითის გამოყენების მიხედვით გაერთიანებული წყვილები. მაგრამ, ამ უკანასკნელ ასპექტთან დაკავშირებით, კვლევის საბოლოო დასკვნები ასეთი სახით ყალიბდება:

- **ისეთ შემთხვევაში, როცა მითი ან ძველი ბერძნული ტრაგედია გამოყენებულია, როგორც სიუჟეტური საფუძველი, მიუხედავად ტრაგედიის ელემენტების შედარებით სრულყოფილად წარმოდგენისა, დასაშვებია, რომ შედეგად მივიღოთ მუსიკაში მისი რამდენადმე მექანიკური ან ფორმალური განხორციელება.** მაგალითად, შტრაუსთან გამოყენებულია ტრაგედიის, როგორც ჟანრის **მოდელი** ისე, რომ „დაფნე“ ტრაგიკული შინაარსის პარამეტრებს არასრულად, ცალკეულ შემთხვევაში კი მხოლოდ ფორმალურად პასუხობს. „ორესტეაში“ საქმე გვაქვს ტრაგედიის, როგორც ლიტერატურული ტექსტის და ჟანრის **რეკონსტრუირებასთან.** უნდა დავძინოთ, რომ, ჩვენი აზრით, აქ ყველაზე აქტუალურად დგება არსებული ფორმებით ახალი ტრაგიკული შინაარსის ნოვატორული ხორცშესხ-

მის საკითხი, ანუ, ის მეთოდი, რომელსაც, როგორც შესავალში აღვნიშნეთ, მიმართავდნენ ბერძენი ტრაგიკოსები. ამ მეთოდის პრაქტიკაში გაცოცხლება ბევრად ბუნებრივადაა შესაძლებელი, თუ შემოქმედი

- **მიმართავს მითოლოგიურ სიუჟეტებს შეფარულად, აქცევს მას ახალი ტრაგიკული შინაარსის საფუძვლად და ორიგინალური გზით და ხერხებით ხორცს შეასხამს.** ამის შემთხვევებს ჩვენ ბერგისა და ბერიოს ნაწარმოებებში, მითის ლატენტურად არსებობისას და გამოყენებისას შევხვდით.
- **მაშინ, როცა მოცემული გვაქვს ალუზია მითზე ან ზოგად მითოლოგიურ ფორმულაზე, ტრაგედია ვერ ყალიბდება, მიუხედავად ნაწარმოებში მისი ცალკეული ელემენტის არსებობისა. ასეთი ფაქტი ნაწარმოების ტრაგედიულობას იმ გაგებით, რომელიც ჩვენ გვქონდა მხედველობაში კვლევის მანძილზე, ვერ განსაზღვრავს: სხვადასხვა დონეზე გამოვლენილი ტრაგედიის 6 ელემენტი ნებისმიერი დრამატული ნაწარმოების საფუძველია. განმსაზღვრელია, თუ რამდენად ორგანულ ერთიანობას ქმნიან ისინი და ემსახურებიან ტრაგიკული შინაარსის წარმოჩენას.**
- **ყველა შემთხვევაში განსხვავებულადაა მოცემული კათარსისის საკითხი. გამოიკვეთა ტენდენცია, რომ იგი უკვე არა ავტორის მიერ მხატვრული ამოცანის შესრულებაზე, არამედ მსმენელის აღქმაზეა დამოკიდებული.**

ზემოთ ნახსენები სქემა და ელემენტების გამოყენების თავისებურებათა შეჯამება გვაჩვენებს: ტრაგედია შეიძლება შედგეს მხოლოდ მაშინ, როცა ნაწარმოებში შეძლებისდაგვარად სრულადაა მოცემული ტრაგიკული შინაარსის პარამეტრების დიდი უმრავლესობა; დაცულია შინაგანი სტრუქტურა და, თუნ-

დაც რამდენადმე სახეცველიდა, მოცემულია ჟანრის ძირითადი ელემენტების ორგანული ერთიანობა.

რ. გორდეზიანის არაერთხელ ციტირებულ ნაშრომში კლასიკური და თანამედროვე ტრაგედიისადმი მიძღვნილი თავი იწყება შენიშვნით, რომლის მიხედვითაც „არისტოტელემ აღნიშნა: ‘მრავალი ცვლილების გადატანის შემდეგ ტრაგედია შეჩერდა, რადგან მიაღწია თავის ბუნებას’ (1549a)³⁰... “ ამის შემდეგ გორდეზიანი განმარტავს: „[არისტოტელე] უბრალოდ ვერ ხედავდა ჟანრის განვითარების შესაძლებლობას იმ პარამეტრების ფარგლებში, რომლებიც მის ეპოქაში განსაზღვრავდა ტრაგედიის სახეს“³¹. მიუხედავად ძველი ბერძენი ფილოსოფოსის პასაჟის ასეთი „პესიმისტურობისა“ ანტიკური ტრაგედიის კონცეფცია და ელემენტები, ერთი მხრივ, საფუძვლად დაედო დასავლურ თეატრს, დრამატული პიესების სტრუქტურას; მეორე მხრივ კი, ჟანრის იმანენტური, უნივერსალური ეთიკური და დრამატურგიული მახასიათებლები ოპერაში – მის მუსიკალურ მოდიფიკაციაშიც მნიშვნელოვანწილად შენარჩუნდა. მიუხედავად იმისა, რომ არცთუ დიდია ისეთი ნაწარმოებების რიცხვი, რომელშიც ანტიკური ტრაგედიის პრინციპები და იდეალები ახალ დროსა და სივრცეში ცოცხლდება, ასეთი ნაწარმოებების არსებობა გვაძლევს საშუალებას, ვივარაუდოთ, რომ ტრაგედიის მახასიათებლები მუსიკალურ თეატრში განაგრძობს სიცოცხლეს და მომავალშიც არაერთ შედეგში გამოვლინდება.

30 უნდა აღვნიშნოთ, რომ 1549 ციფრით დანომრილ პასაჟს პოეტიკის ჩვენ მიერ ნაწახ ვერც ერთ გამოცემაში მივაკვლიეთ. საზოგადოდ, პასაჟების დანომრვა შედარებით ახალ გამოცემებში საკმაოდ იშვიათია, ხოლო ძველ გამოცემებში 1500-მდე არც კი აღწევს. მაგალითად, მაკმილანის მიერ 1902 წელს გამოცემულ ბერძნულ-ინგლისურ პარალელურ ტექსტში პასაჟების დანომრვა 1462-ზე წყდება (იხ.: Aristotle. (1902). *Poetics*. Retrieved March 29, 2014, from Saint Mary's College web site: <https://www.stmarys-ca.edu/sites/default/files/attachments/files/Poetics.pdf>)

გორდეზიანსაც ეს ფრაზა სხვა მეცნიერის ნაშრომიდან აქვს ციტირებული.

31 გორდეზიანი, რ. Op. cit. – გვ. 453.

დისერტაციაში განხილული საკითხები ასახულია შემდეგ პუბლიკაციებში:

1. იანის ქსენაკისის „ორესტას“ ჟანრის საკითხისთვის. სტუდენტური სამუსიკისმცოდნეო კონფერენცია-კონკურსის მოხსენებების კრებული. თბილისი თსკ. 2009. გვ. 65-72
2. ანტიკური ტრაგედია XX საუკუნის მუსიკალურ-სცენურ ნაწარმოებებში – ჟანრის ინტერპრეტაციის საკითხები. სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №4 (41): საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში ჩატარებული მაგისტრანტთა და დოქტორანტთა პირველი სამეცნიერო კონფერენციის მასალები. თბილისი. კენტავრი 2009. გვ: 271-284
3. მუსიკისა და დრამის ურთიერთობის მოდიფიკაციები მეოცე საუკუნის მუსიკალურ თეატრში. სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №2 (51), 2011 წლის სამეცნიერო კონფერენციის თავისუფალი სექციის მასალები 2012. გვ. 29-37
4. მუსიკისა და დრამის ურთიერთქმედების თავისებურებები მუსიკალურ თეატრში (მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის რამდენიმე ნაწარმოების მაგალითზე). თბილისის მეორე საერთაშორისო სტუდენტური სამუსიკისმცოდნეო კონფერენცია-კონკურსის მოხსენებების კრებული. თბილისი თსკ. 2012. გვ:120-127
5. მითისა და კათარსისის საკითხი ალბან ბერგის ოპერაში „ლულუ“. „saxelovnebo procesebi“(1960-2000) წიგნი III. თბილისი. კენტავრი. გვ. :363-371.
6. ტრაგედიის არისტოტელესეული კონცეფცია და რიჰარდ შტრაუსის „დაფნე“ (ქართულ და ინგლისურ ენებზე). მეოთხე საერთაშორისო სტუდენტური კონფერენცია-კონკურსის მოხსენებათა კრებული თბილისი. თსკ. 2014. გვ:131-145

Tbilisi Vano Sarajisvili State Conservatoire

with the right of manuscript

Maia Sigua

**GENRIC SIGNIFICANTS OF ANCIENT GREEK
TRAGEDY IN 20TH CENTURY MUSIC THEATRE
(ACCORDING TO *POETICS* BY ARISTOTLE)**

A b s t r a c t

of the Dissertation presented
for the Academic Degree Ph. D. – 1007
Specialization – Music History

Tbilisi 2014

The Scientific supervisor

KETEVAN BOLASHVILI

PH.D, Associate Professor
Tbilisi State Conservatoire

Experts:

MANANA FKHAKADZE

Doctor of Philology, Associate professor,
Tbilisi State University

NANA SHARIKADZE

PH.D. Associate professor,
Tbilisi State Conservatoire

The defense of the dissertation will be held on November 20, 2014,
17:30 pm.

At the meeting of the dissertation council #7, of the Tbilisi Vano Sarajishvili
State Conservatoire.

Address: 8 Griboedov Str, Tbilisi

Auditorium 421

The dissertation and abstract are available at the library of Tbilisi Vano
Sarajishvili State Conservatoire, as well as at www.conservatoire.edu.ge

Scientific Secretary
of Dissertation Council

MAYA VIRSALADZE

Doctor of Music Arts,
Associate professor,
Tbilisi State Conservatoire

GENERAL CHARACTERISTICS OF THE WORK

Topicality of the dissertation theme

There are many different connections between Ancient Greek tragedy and the music of the 20th century. These reflect the unusual stylistic and ideological heterogeneity of those times. Up to today, ancient tragedy has been considered by researchers as important for intercultural relationships. All the related issues are very relevant for all people. There are many reasons for this, however, some of which are pointed out here and which are also mentioned by R. Gordeziani. “The popularity of classic Tragedy” [...] is determined by many aspects [...]; mostly, this is mythological information, transformed into drama, which impacts on people using two main approaches: 1. a highly transformed episode, selected from myth by a playwright and 2. by the unfading importance of Greek mythology, which still has a strong attraction for people³². In addition, the author mentions the continual actuality of “compassion and pity for the suffering of the chosen ones” and “knowledge, received from suffering”, which conveys a naturalness and artistic value factors.

Throughout almost 2500 years the genre of tragedy has been used to reflect changes in society, ideology, thinking, aesthetics – and is reflected in the emergence of opera. In general, like opera, tragedy is that rare genre in which every aspect, considered from today’s point of view, is defined from the very first stages of its formation. This is an additional connection to its direct “descendants”, as well as to the genre, that was created in the beginning according to specific goals and parameters. It is also not by accident that opera in France was originally called a lyric tragedy (*Tragédie en musique*).

Today, the diverse meaning of the term *musical tragedy*, the word itself and concept derives from the vagueness and diversity of explanations.

32 კორდევზიანი, რ. (2009). *პერძნული ლიტერატურა. ეპოსი, ლირიკა, დრამა*. თბილისი: *ლოკოსი*. გვ. 460

In fact, the notion of tragedy, in both a narrow and broad sense of view, involves a complexity of specific characteristics and does not apply to any specific human disaster event. R. Gordeziani in his book “Greek literature. Epos, lyric, drama” talks about **the principal of modeling for a tragic story**, which was developed for ancient tragedy and gives us the key to understanding the tragic content. This principal is as follows:

1. A nonfictional story of tragedy, the use of myth. The viewer is attracted not by a completely unknown story, but rather by how the playwright is able to re-invent an already familiar plot;
2. From the overall “story fund” preference is given not to suffering and death in general, but to a terrifying events that with its “peculiarity doesn’t fit in the scope of conventional logic for the development of events”. The tragic conflict is provoked by the natural order, an encroachment of cosmic harmony;
3. The tragedian is making an “actualization of the traditional story and faces some adjustments in accordance to its conception”;
4. Well known facts and the motivation of actions are also characteristic, as well as a distancing from everyday life and specificity, generalization and common presentation, in a way which gives superiority over time and environment.
5. Ethical factor: “tragedy, designated for a single performance... it was committing self-expression and aspiration for the public, based on what its degree of generalization was and never went beyond the common understanding, however, it also never went to a specific – personal level either³³.”

In this dissertation, **the characteristics of the tragic genre that still are present are identified in the subject of current research, in Musical**

33 კორძეაშვილი, რ. Op. cit. – p. 307

theatre, that belongs to the last century, an era of unprecedented changes; and also kind of changes could have been appeared in the genre after the several centuries.

A comprehensive and detailed research of the tragedy genre is not the aim of this study as a means of revealing its true nature in art. This is under constant study by researchers in other relevant areas. This investigation looks at tragedy as a whole, with its peculiarity of distinct characteristics in one of the genre, the purpose of which, originally, was to reconstruct tragedy.

As mentioned, there are lots of theoretical works dedicated to this ancient genre, but for all of them there is a common “ancestor” “Politics” – written by Aristotle in the 4th century BC. , represented as lecture notes, which became of a huge importance. The essence of tragedy is crystallized based on the classical models. “Based on recent research, Aristotle saw all the specifications of classical tragedy in the most correct way”³⁴. In addition, it is considered that a couple of thousand-year theoretical distance between two objects – the theoretical thesis and the analyzed object, was seen in relief as a **constant**, as well as a **changing** principle and units of the “ancestors” – tragedy and “descendants” were opera’s comparison.

Thus, the aim of this work is to show the 20th century musical theatre as – *characteristics of the tragedy genre and peculiarities of their existence*. The determination of genre characteristics in *tragedy and musical tragedy*, the **theoretical basis of this study**, is “Poetics” by Aristotle, where the author describes the essence, goals, aims and the method of achievement for the genre, and based on three ancient Greek classic’s works. Along with these priceless notes and according to the ethical use of tragedy Aristotle determines the significance of **ethical** art works in ancient Greek society. Today, it is considered, that “Works that are created about Poetics will not always help us to understand the thesis that they are created about, but they will help us to understand how those technical problems were solved that are called the creation of the work”³⁵. The case is that the value of Aristotle’s work is not only in creating the piece, but in creating the whole **genre** of Poetics and also,

34 გორდეზიანი. Op. cit. – გვ. 304.

35 ეკო, უ. (2011). პოლოტქმა „ვარდის სახელისთვის“. წიგნში უ. ეკო, *ვარდის სახელი* (გვ. 785-839). თბილისი: დიოგენე. გვ. 791.

as mentioned, in giving tips about solving the technical problems.

It is likely (and natural), that the scheme has been designed from the start of the formation of the genre of tragedy, which was used as the bases for the work. This is confirmed by the opinion of Gordeziani, where he mentions the typical trend in the form of tragedy and concludes, while understanding the development stages of conflict: “It is not accidental, that it was so easy for Aristotle to separate the elements of composition for thousands of tragedies”³⁶. **The second tendency of a researcher is considered an uncovered, obvious innovation by the Greek classics, within a rather canonical form**³⁷. Therefore, tragedy, as the genre means solid, archetypal characteristics and based on them a chance for constant innovations, which should indicate its viability. This was an important motivation for the presented research.

In the dissertation, a specific analyses of the material is reviewed based on the main characteristics of tragedy as presented in Aristotle’s “Poetics”. While reviewing the analyses, these characteristics are more or less equal, however, between these two is highlighted the **first** and main part of the tragedy, it’s “soul”, which is called in translations as the plot. In the original text by Aristotle it is termed *Mythos*³⁸. One of the universal factors for the topicality of tragedy is myth – archetype, which at one point connects with the world and which, on the other hand, tragedy depends on. It is true that all cultures and civilizations have their own mythology, however, it should be noted that there are many commonalities which are not by any chance accidental. Levi Strauss claims, that this fact indicates it is a “non-accidental content”³⁹. In this work the emphasis is on myth and its use in Opera; during its existence, myth was very actively used⁴⁰. The first examples of this genre were based exactly on it. It is natural that the plot determined the content⁴¹.

36 გორდეჯიანის. Op. cit. – გვ. 314.

37 Ibid.

38 At the same time, Aristotle points out, not just once, that for the implementation of the main aim of tragedy, it is necessary that the poet does not create the story, but uses the old myths (Iand XIV chapters).

39 Леви-Стросс, К. (2001). *Структурная Антропология*. Москва: Эксмо-Пресс. с. 214-215.

40 In Wikipedia there are 68 samples presented about the use of the Orpheus myth in Opera.

41 However, the myth deviations from the original plot take place already at the very beginning

Until the 20th century, a compliance with Aristotle's tragedy in the Opera genre is found associated with Wagner's musical dramas, where old German mythology is revived, as in the mythologies of the Greek tragedies in Homer's poems⁴². They could not consider the plot themselves and, therefore, had to alter it. "This inevitability⁴³ derived from the Greek understanding of world perception"⁴⁴. Myths themselves "were not of tragic structure, they have never focused on displaying tragic conflict, therefore, the tragic poet, while using myth, was selecting those plot elements, where tragedy supposedly emerged"⁴⁵. The main and supreme duty of tragic was to reflect myth ideas through poetry. Still in ancient times, authors were establishing different approaches while using myth. "This was essentially changing the understanding of myth, its interpretation and actualization level"⁴⁶. If Aeschylus was distinguished for his great devotion towards the material, Euripides, on the contrary, did not depend on this but was even changing the content of the myth. Sophocles stood between them and maintained the golden mean. His interpretation of myth was "decoding the idea of the myth, written in symbolic language, its poetic realization and presenting all this to the viewer"⁴⁷. Later, this kind of events always happened when a great artist was working in this area, but it may also be said that the attitude towards myth never has been so varied and diverse as it was since the beginning of the previous

of Opera history. Mainly it was a change of the ending (happy), or the introduction of a new unknown character in the concrete myth (a traditional feature for Venetian opera) which was determined not by the author, but by opportunistic requests.

42 It is possible to find particular elements of tragedies in 17th – 19th century operas, however, this is not the research period of the present study and consequently not only the particular characteristics, but only those works that contained the full process and compatibility of the components with Aristotle's rules are being investigated.

43 The author is describing a specific Greek understanding of the world in the future: for the Greek universe is a "cosmos, meaning peace, the harmony of which is determined by supreme power of God, therefore, if the cosmic harmony is violated, we should blame the subversiveness of Gods but the people's uppity [...] according to which the anomalies happen". gordeziani. Op. cit. – გვ. 310.

44 Ibid.

45 Ibid.

46 Ibid.

47 ხომერიკი, გ. (1996). წინასიტყვაობა. კრებულისთვის: ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე. *ძველი ბერძნული ტრაგედია* (გვ. 5-18). თბილისი: საქართველო. p. 12.

century up to present. That is why, when becoming acquainted with so the works of the musical theatre for both halves of the 20th century which, in a way, included elements of Ancient Greek tragedies, similar attitudes were identified for three ancient Greek tragedy approaches while working on the present analysis⁴⁸. For the 20th century musical theatre examples analyzed⁴⁹ in this thesis, accordingly to the above-mentioned three tendencies, a division was made according to how myth is represented:

- As a story, having a content with a particular sequence of corresponding events – the case where myth is very easy to distinguish.
- As the plot for other story which, on the other hand, becomes the basis of the work content.
- As covered and transformed into a “tributary” of additional content, when its existence depends on a random or not random way of perceiving the reference.

The present task is to determine what have been changed are and what remains the unchangeable in the classical tragedy genre as in those works of musical theatre, which contain a myth in today’s circumstances. If the definition of Aristotle’s tragedy is adjusted to the genre parameters by Aranovsky⁵⁰, it will look like this:

What: tragedy, original, completed from a cult, theatrical action, which:

How: will it be played for audience, with a plot based on fear and pity.

What for: will it be cleared of emotions, feel the catharsis.

With the help of: the elements of plot, character, through diction, spectacle, musical composition.

48 However, it is natural, based on different circumstances (big time lapse and the evolution brought with it inside the genre, as well as its acknowledgement of myths functions) and not consistently as it was in the antique period, but simultaneously, as it is characterized with the period of analysis.

49 The arguments for each works are reviewed in the analytical chapters.

50 See: Арановский, М. (1987). Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *В Музыкальный современник: Сб. статей. Вып 6*. Москва: Сов. Композитор.

In this case the definition of Aranovsky is general and, as will be shown, in full compliance with the first and very last definition of Aristotle. As a result the approach to the internal structure of the genre by V. Trukerman and A. Sokhor will not be considered since it is **a priori aimed at and adjusted to the music**.

The elements and requirements presented in “Poetics” will be used, based on which, according to Aristotle, tragedy was attained. This work is based exactly on the compliance of these parameters with the musical material analyzed. In particular these are: a plot, along with its parts, including the main myth; the characters and their characteristics; thought; diction – the element associated with dialog, text, word and its features, show and musical composition. In total, through the unity of these elements the main ethical purpose of tragedy is achieved – Catharsis⁵¹.

Every one of these elements is so comprehensive that each could be considered separately. Here they are used as the analyzing tool for the musical-theatrical work, which also represents the **novelty of the research thesis**, because, at this point the analyses of the musical work and, in particular, the analyses concerning the music with the parameters presented in “Poetics”, has not been attempted. The traditional methods of research for operatic dramaturgy are defined here, as well as the analyses of the theatrical works, as being driven from “Poetics”. Therefore, with just once glimpse, the hardly noticeable **difference** may lie in the method being tested – concretization. “Poetics” is being followed in detail, and the music composition analyzed for a particular theatrical genre, which, based on the information available, is the first case x. As already mentioned, the *analyses of the musical works* along with traditional complete methods represents the **methodological origin**. The **new research angle** and already analyzed works are reviewed in this context for the first time, while the object of the thesis, aim, task and methodology, research angle, terminological and genre definition clarification conditions its **actuality**.

The relation between ancient Greek theatre and Opera has always

51 Hereby, it should be mentioned that the mechanical parts of tragedy as parameters (prologue, episodes), because these parts are only specific for Greek tragedy, also Aristotle does not clarify their content and dramatic meaning.

been one of the most researched topics and carried out by many respected researchers; however, nothing has been found specifically addressing the current topic under investigation—tragedy, genre characteristics given by Aristotle that discusses the musical theatre of the 20th century in this scope.

It should be said that different parts of the thesis review and discuss the vast literature available. The present study has reviewed the literature x, theatre studies, musical dramaturgy and considerable number of papers available specifically concerning the work. For the history of ancient tragedy it is maintained that the studies of Gordeziani, based on the works of many foreign authors and also his own research, gives us both a comprehensive and generalized information about the existence and development of the genre.

There is significant literature to be found about the interdependence of Opera and ancient theatre. In this regard, the newest collections of Peter Brown and Suzana Ograjensken are the most noteworthy. In particular, the work of Caroline Abbate and Roger Parker's history of Opera (Norton and company 2012) are significant due to the new views expressed. It should be noted that there are a couple of researchers who are currently working on Opera dramaturgy in Georgian musicology. In this respect the research of M. Kavtaradze and N. Sharikadze's should be mentioned. In the literature, however, musical-theatrical analyses based on the principles of Aristotle have not been encountered and, therefore, the text presented is a totally new analysis.

Consequently, the **structure** of the research, the goals and objectives of the thesis consist of an introduction, four chapters and a conclusion. In the first is a historical-theoretical chapter and the musical theatre associated with it up to the period of analysis is presented. The main, analytical part consists of three chapters in which are discussed the works, which include myths the story and the conceptual basis (Chapter II: Richard Strauss: *Daphne*, Iannis Xenakis: *Oresteia*); myth, as a work containing other variations of a story (Chapter III: Alban Berg: *Lulu*, Luciano Berio: *Un re in Ascolto*) and last, cases where the mythological element in the works is not indicated openly (Chapter IV: Sergei Prokofiev: *Fairy Angel*, Giya Kancheli: *Music for the Living*). The research results are summarized in the conclusion. The work also has a list of references, musical examples and charts. In the second part of the introduction the **main postulates** of the **essence and ele-**

ments in Aristotle's *Poetics* are discussed and explained.

Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude; a language embellished with different artistic ornaments, several kinds being found in separate parts of the play - in the form of action, not of narrative; through pity and fear affecting the proper purgation of these emotions⁵².

The achievement of catharsis is possible by the mutually dependent elements. These are: **Plot** (the parts of it are peripeteia, recognition and suffering) and subjectively the myth used; **character**, meaning tragic hero, which does not necessarily have to be an example of fairness and rationality, however, does not have to be criminal either. Tragedy is based on **tragicfailure**, the characteristics of which have to do with metaphysical forces. The element of **thought** means paraphrasing with the words. In addition to this, pleasant or scary can be expressed in two way, one by the author, told in detail, or without any explanation. It is desirable that both ways will be used in tragedy according to Aristotle. The element of thinking is realized with a special form in *music* and this will be discussed in the analytical chapters. The element of **diction** means the appearance of the word. Here a certain type of sentence (command, supplication) and the way of choosing the correct intonation of words and syntactic analysis of the word is discussed. **Spectacle**, additional necessary details that are used for the embodiment of the spectacle and decoration amongst others. Aristotle does not consider all this as significant, as he thinks it has very little to do with the poetics. Aristotle also gives very few details about the **musical composition**; he only says that it is the main embellishment of tragedy⁵³. In the analytical part of the present study, naturally, this element will be given greater attention since in musical theatre, the musical form exceeds the definition of embellishment and equals all the elements together. With the unity of the sielements, through fear and pity, Aristotle considered catharsis was achieved.

52 Aristotle. (2000). *The Poetics of Aristotle*. A Translation by S. H. Butcher. Pennsylvania, Pennsylvania, USA: A Penn State Electronic Classics Series Publication. p. 10.

53 არისტოტელის. (1940). პოეტიკა. *საბჭოთა ხელოვნება* №7-8, p. 24.

THE CONTENT OF THE WORK

The first chapter of the thesis **The Road of Ancient Tragedy in Theatre and Music** presents the historical-theoretical support for the dissertation. Here the development and evolution of tragedy through the works of the Greek classics and Aristotle's "Poetics" up to the 20th century is reviewed. Alongside this, tragedy in Opera is discussed - the characteristics of the use of the features of the genre in tragedy by composers in the particular, key eras. Following the era of classical Greek tragedy there was a genre degradation, the visual side exceeded the ethical and in the new era tragedy almost became forgotten. Its genuine renaissance came through the works of Shakespeare. In Shakespeare's tragedies "Poetic" provisions are represented on a new plane and the connection with ancient tragedy is more inward and organic, rather than outwardly expressed. At the same time "fate tragedy" was replaced with "character tragedy", which was the greatest achievement in Drama. It is interesting to note that in the works of Shakespeare music was of major importance as an illustration of the dramatic situation.

In exactly the same period when Shakespeare was creating his great tragedies (approx. : 1593-1606/7) *Dramma per musica*'s conception was developing in Italy, for which, ancient tragedy, in all its senses was the starting point. Florentine "Camerata" members referred to it not as a model and decided on a conceptual revision. On what basis did the Camerata believe that tragedy should be fully sung? Their case was based on, "one passage from *Poetics*, in particular, that tragedy stirs emotions and causes the purge from them – catharsis. Count Giovanni de' Bardi was highly confident, that **only poetry was not able to purge such strong emotions and his conviction was based on his imagination – classical tragedy was reaching its effect only due to the fact that phrases were not said, but sung, music was creating the continuum inside and this was determining the miraculous outcome**"⁵⁴. Therefore, catharsis became an ideological basis for Opera. The musical form, that existed during that period was not considered relevant for drama, so musical recital was created that was "more sublime than

54 Abbate, C. , & Parker, R. (2012). *A History of Opera*. New York: W. W. Norton & Company. p. 43

the usual speech and less clear-cut than the melody”⁵⁵ alongside with *Recital cantando*. Camerata members in their works did not use “readymade” tragedies, but myths, however, unlike Aristotle’s reference, they were arbitrarily changing them.

The first composer of the new genre, Claudio Monteverdi, was related to Ancient Greek tragedy firstly by a knowledge of the esthetic principles of Florentine Camerata and, in addition, with in-depth studies of the Greek classics and Aristotle’s works and with their compliance with his work’s principles. This type of vision led him to the principal innovations in the development of the genre. A new type of drama with musical diversity was created which had a much greater potential than a mechanical Greek adaptation could have. Aristotle’s statements – in particular the construction of dramatic plot and the organization of its parts – maintained that the universalization and musical realization of the concept of music only enriched the expressive means of the specifics.

In this paragraph, based on the French classic tragedy and its poetic examples, it is possible to see substantive changes in the genre, while formally, Aristotle’s parameters are maintained, however, in reality, is adjusted to absolute requirements. The same changes and drama peculiarities are reflected in French lyrical tragedy. It has been explained here, that Aristotle’s theory for the French people was just a formal basis which they used to build a modified diversity of the genre and its new poetics.

The tendencies of tragedy interpretation, which are already seen at the beginning of Opera history and which subsequently transformed into Opera seria, together with the importance of music and function prioritization, the standardization of librettos, the quest for vocal mastery and the tendency for vocal display led to a serious Opera crisis which weakened the role of Drama. In the second half of the 18th century, Gluck implemented reform in Operaseria which mainly focused not so much on drama, but it’s realization in music. If the features of theatrical works, which Aristotle specifies,

55 Роллан, Р. (1986). *История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра // Музыкально-историческое наследие: Выпуск первый.* Москва: Музыка. с. 81.

are not so much protected in drama text, they are consistently followed in **Gluck's music**. Gluck's works remind us of French tragedy due to the linear peculiarities of its plot and characters, however, his musical works are considered more similar to Ancient expressiveness, rather than French, due to its Drama and intonation.

Within the context of musical classicism and romanticism ancient tragedy was mostly seen as a model and method of thought, rather than implementation in practice. At the end of Romanticism, ancient tragedy returned in the form of Wagner's musical dramas with unprecedented power. Its theatre corresponds to the ethos of Greek tragedy and there is a similar approach applied to the use of myth. Ancient myth represented the lowest, most common and mediated layer in Wagner's dramas which had been built on national (Old German) legendary types. The last, upper layer is the free literal interpretation of these two lower layers by the author. Wagner combines, in himself, the universalization of ancient tragedy authors: he is a playwright, creator of music, director and conductor. In Wagner's articles he never detrimentally mentions any thoughts about blindly following Aristotle's rules. These rules combined with all the experience gained throughout the whole drama history by Wagner, becomes the bases for his drama.

Myth and the work on it, with Wagner, mainly in Tetralogy, becomes the spirit of the work and practically defines everything. And this is one of Aristotle's main regulations. It is possible here to talk freely about all elements of tragedy in a way that does not separate text and music. Their development is based on mutual conditions, as for the level of a separate word (semiotic and sounding unit), as well as separate character, context and subtext, on all the levels of drama development and finally on the level of an idea. Besides, alongside the music the element of **thinking** is especially activated with Wagner (and passed to later generations), the leitmotiv system reveals the effect of acting without the help of verbal explanation. Therefore, based on the experience of the tragedy genre and with the new rethinking, Wagner created his own genre diversity, where the paradigmatic characteristics of tragedy are inseparably blended with musical origins and contemporary i. e. actual, problems finding their roots in ancient myths. Therefore, Wagner, as well as Shakespeare and all great tragic writers, creates his **own mythology**.

Wagner's influence on the development of musical theatre and musical thought (which, also means the attempts to escape the influence) included all fields, starting from ideas and drama, to musical expressionism and became very viable. However, tragedy, as a drama genre was experiencing stagnation throughout all this time. At the end of 19th century and the beginning of the 20th century playwrights such as Henrik Ibsen, Anton Chekhov and August Strindberg, and later Eugene O'Neill, introduced a new view. In the 20th century, for the first time in the history of tragedy, an **Anti-Aristotle**, Brecht theory was formed, with the main features described in the first chapter.

In the theatre of the 20th century, as well as in the music, the tragedy genre was somewhat less an object of interest. However, its "soul's", was elevated as central to myth. Many works were created and some of them with a content-which, at the time, formed the basis for Greek tragedies. However, interest in myth was driven from the interest about archaic traditions. On the other hand, in the first half of the 20th century, composers were themselves challenging the revival of ancient stories. In the works of Milhaud, Satie, Honegger and Orff the consideration of ancient tragedy using an unusual vocal approach happens with a specific instrumentation which, at some point, becomes a tendency that we can encounter in the 21st century too (H. W. Henze's *Phaedra*). There are also cases when the plot of tragedy or myth is used as an origin which, however, experiences transformation. Examples of this are Richard Strauss's *Ariadne auf Naxos* and Milhaud's so called Opéras-Minute with the inversions of a mythological story. This side of myth is, at some point, as if it is reflected in a crooked mirror, developing its new option, antimyth, which becomes a basis for **antitragedy**. Chapter I ends in the second half of the 20th century with a review of Harry Partch's work *Revelation in the Courtyard Park*.

This general chapter is followed by three analytical chapters. In the second chapter of the thesis, **myth, as the basics of a plot** is reviewed using *Daphne* by Richard Strauss and *Oresteia*, by Iannis Xekanis, as examples of works written according to this approach in the first and second half of the last century. Particular interest was aroused due to the author's definitions: Strauss called his opera a *bucolic tragedy*, while Xekanis called his *Oresteia* an "ancient tragedy processed by him". After comparison with the originals and their versions, it becomes clear, that in both works the myth subject line

is more or less clearly preserved. Based on the analyses one can conclude that in case of Strauss we are dealing with tragedy. The internal and external structure of the genre is preserved, as well as constituent elements of tragedy and their requirements (without the exception of non-essential certainties). The existence of bucolic ageing (understanding the characters, realization of model in music, features of the musical language), however, and less consistency with the model and, on the other hand, the modeling fact itself, determines a certain distance or alienation for the viewer. The observer's objective position about past events, therefore, has less chance for catharsis where the realization of the ultimate ethical tragedy function is derived.

As for Xekanis's "musically processed ancient tragedy", its one main characteristic, synthetic quality corresponds to ancient tragedy. It is realized on the level of conception, composition, genre and musical language (firstly, here should be noted the integral unity of the archaic and modern means of expression) and merges with the "carcass" of ancient dramaturgy: mainly, the unchanged tragedy by Aeschylus. Therefore, the features of European traditional musical dramaturgy, including intonation drama, which should correlate with the features drama spectacle (based on which, Opera, works of the musical theatre are derived), with Xenakis is replaced by a different musical component. The original conception of traditional European musical theatre, which reveals the proximity with ancient theatre is seen through the peculiarities of ancient Greek text vocal intonation. Therefore, musical ageing with Xekanis is not equal and inalienable with the theatre that Opera specifications ideally require, but is presented within the range of Aristotle's musical composition, that is one, of the tragedy elements. Clearly, unlike Aristotle it is not just limited to an embellishment function; rather, the benefits of underlined verbal elements are obvious. Here the case is not with the tragedy modeling, but with its reconstruction, and through this, at one point, there is an association with the archaic. It is these characteristics associated with those of musical language for which Xekanis entered history as an innovator. The work is an answer to Aristotle's requirements as it responds to the primary literature source: Tragedy of Aeschylus. Distancing the viewers is apparent here too because the text of the tragedy is not understandable for them. The work has nothing to do with Opera from the traditional point of view, as long as it is vocal, unlike *Daphne* it may be getting closer to

ancient Greek declamation rather than the singing forms developed in Opera. Therefore, the *Oresteia* tragedy, as a genre, exists with a significantly better quality than in *Daphne*, however, the traditional perception is paradoxical and the use of the ancient Greek language is practically impossible.

The beginning of the third chapter of the thesis, **myth, as the latent basis of the work**, briefly reviews the understanding of myth in the 20th century, when the oldest myth was as if invisible but sub-consciously still actively “working” as the latent basis.

In *Lulu*, where the traditional alliance for music and drama opera is still preserved, the mythological⁵⁶basis is discussed, which is presented in the form of several motives in the **plot**, as well as in a semantic field of the main character. It’s dramatic structure is based to a considerable extent on an Aristotelian scheme, and Gustav Freytag has developed a rectangular scheme based on an Aristotelian scheme. In this part of the text particular attention is given to the main **character** and her characteristics from the perspective of Aristotle’s character and mythological parameters in musical realization, the advantage of which, compared with other elements becomes obvious. Like Strauss, following the Wagner tradition, leitmotifs attain a huge importance – Leit-rows. They practically create an additional dramaturgical layer, between the works reviewed in this thesis and give a huge importance to the **thought** element in the music, with the success of recurring complexes and constructions – Leit-sections) (G. Weisgal’s term). Taking into account the time interval and evolutionary processes between ancient tragedy and “Lulu”, the quality parameters of tragedy may be considered satisfactory.

Luciano Berio’s *Azione Musicale Un re in Ascolto* represents a compound, multilayer work, in which the latent basis of Italo Calvino’s story’s, and other sources, the Cassandra myth is evident. Unlike other works reviewed before, here the music is superior to the drama and is leading it. The plot and characters correspond to the theatre of Beckett, rather than Aristotle. However, it can be seen that those individual features which show themselves having a proximity to Aristotle (the suitability of character, meaning the relevance to the story given in the plot), are connected more to

56 **Ancient** myth about Pandora’s Box, an ancient German myth about the spirit of the ground and Minion, the stocks of biblical Eve and so on.

music than the **verbal** narrative. Certain features of the plot, which do not depend on music (fear and solidarity, self-identification, catharsis), may be considered to be in accordance with *Poetic*'s definition, or not, depending on the individual's view. But as to tragedy, in the work dealt with, not so much with the specific topic of ancient myth, but with the topic that has arisen concerning the highlights of the human/individual issue and in the 20th century (maybe even earlier), mythologization was experienced, however, as mentioned, the latent basis of Prospero's tragedy is the ancient Cassandra's myth. In the period, when this work was created, the thematic when heard was considered actual. Berio's work, mainly depends on this "new" myth – a conflict between the outer and inner worlds, among the voices heard and understood. This is one of the many versions of myth, the realization of what happens in ways which are unusual for tragedy, based on music; this is explained in great detail in the third chapter of this study. Due to the special properties of the musical narrative, and despite the fact that *Re*'s verbal text and dramaturgical understanding does not fit all of Aristotle's elements, its tragic nature, with the consideration of Aristotle's main thesis, does not leave us in doubt.

In the fourth chapter **mythological motive, as the allusional tributary to story** – one more approach that originated in the last century, the possible existence of myth's allusional elements x, which, at one point may have nothing in common with ancient myth and are entirely based on the modern trend, is reviewed. For example, Sergei Prokofiev's *The Fairy Angel* is based on Bryusov's symbolic novel. It contains a stylized narrative that is epic, rather than tragic. However, in relation to this opera, the term "tragedy" is often used (the main character's tragedy, social tragedy and so on).

When the story is analyzed, it becomes clear, that its connection with tragedy, despite the compliance of certain elements (in particular the way of adequately conveying character through music, despite its highly complicated nature in comparison to Aristotle and in spite of the fact that Renata is not a tragic character) have very little in common. This is conditioned by the episodic nature of the *The Fairy Angel* plot, with the practical impossibility of myth identification and conflict type (inner, psychological). At some point, it can exist in the abstract and allusional motive forms (between Zeus and

Semele, between mortal and immortal), however, the author's (Prokofiev's) dependence on the basic idea is objective, which is mainly conditioned by the music and is explained in detail in the corresponding chapter. In addition the catharsis potential becomes overlapped and crossed. In the end, the work is much more suitable to drama, rather than tragedy. Certain elements of Aristotle are presented more in a drama circle, than tragedy.

The title of *Music for Living* by Gia Kancheli and Robert Sturua, with its pathos, alludes to the fact that work is dealing with the particular power of music leading to an association with several mythological motifs: music's omnipotence (Myth by Orpheus) and purification, survival and origins. And if so, then, it was right to consider the work to have a connection with some variety of tragedy. Finally, the analysis reveals that the alleged mythological motifs that are connected to various parts are only provoked allusions and consequently do not contain any sufficiency in musical or verbal text. Besides, based on the tragedy elements, the analyses shows that *Music for Living* is an ambivalent work, which due to many reasons, and mostly by belonging to epic theatre, can only partly represent tragedy not according to Aristotle's genre characteristics, but with a more generalized understanding, such as today as used in everyday life. This conclusion is based on the presented genres in the works, which include those genres, which by their nature are opposite to tragedy. The importance of the plot, unequivocal and unilateralism of characters, non-individualism and symbolism, the advantage of highlighting the verbal presentation, the positive influence of musical narrative on both of them, when the Thoughts element is not explaining anything, but also makes it vague, static of scenic actions and consequently a combination of these distance the work of Kancheli from tragedy.

In the conclusive part of thesis, the results of the research are summarized.

The tragedy of the 20th century as the condition of the specific genre is significantly modified in comparison to the ancient forms, which, if its "age" is considered, is quite natural. As considered on the initial phase of research, despite the difference of tragedy reception (in the face of character, text, story, inter-text, sub-text's symbol and so on)⁵⁷ in the last century, as

57 There are more than 600 interpretations or receptionsof *Medea*. See: კვანცირაძე, გ.,

well as in the musical theatre's manifestation, it is possible to endorse not so much the outer features, but the most universal characteristics of tragedy. Therefore, for the archetype characteristics of tragedy, the statements given in Aristotle's *Poetics* are used as a reference point for ancient tragedy. This kind of approach is most effective when works are analyzed which are based on ancient tragedy or myth, or consciously or sub-consciously are aimed at modernizing it. So the essences of the changes made in the genre become visible. For other works it allows a determination of other stable characteristics.

To recap, in the introduction to this thesis the inner structure characteristics of tragedy and its plot based on Aristotle, Gordeziani and Aranovsky were outlined. They are presented in the schematic tables based on the analyses of specific parameters from the works of Aristotle, where the relevance of each of these characteristics is highlighted.

The following can be said about the main elements of tragedy.

As described for the first half of the 20th century (mainly about plot and character), it can be said that their resemblance to the old traditions and inheritance is clear, whilst for all three works of the second half of the same century analyzed they are presented in totally different ways. Considering the element of **Thought**, the following should be noted. The functionality of this element with Aristoteles related to the mastery of tragic, in the way of telling pleasant and terrible events with a detailed explanation, or presenting then without the description. In Opera, these elements are achieved through music; whilst "telling the detailed story" music gives a more emotional perception to the words. In other cases, it just defines the implication, and it has even more effect in the scenes with "explanation without definition" and becomes the "explanation" itself. In this situation, noteworthy are fragments of Opera containing leitmotifs, as the presence of Aristotle's **thought** elements are in the pure musical layer. The opinions expressed have not been presented in any of the available literature, according to which:

და გორდეზიანი, რ. (16 იანვარი. 2010). წითელი ზონა. *მედია, მითი და მითის ინტერპრეტაცია*. თბილისი, საქართველო: საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებელი და რადიო თავისუფლება.

An element of musical-theatrical work is continuously functioning in three varieties of **thought**;

with this significance, it exceeds its value in dramatic nonmusical works and

the integral connection between elements of musical composition are considered of major importance. At the same time, this is why in the analyses presented x, concerning the elements of thought and musical composition, are integrally related. In the last century, the activation of the thought element in musical theatre has gone so far, that very “unusual” works have been created, like *Prometeo*, *Tragedia del ascolto* by Luigi Nono, or *Licht* by Karlheinz Stockhausen, or a series of instrumental theatre works.

On the other hand, the **thought** element also contains a **verbal** element, which in musical theatre is connected to the musical intonation of the word. In respect to works of the first half of the 20th century the connection with the tradition from the last centuries is recalled, in particular, with Wagner – Berg and Strauss, as well as Mussorgsky and Debussy – and the case of Prokofiev. With Xenakis the intonation issue of the word in music was resolved in a couple of ways, however, the most important is the sound and accentuation of the ancient Greek word itself.

With Berio the specific method of word intonation is associated in a particular manner linked with speech. In addition, it is also used to achieve the grotesque. With Kancheli, the intonation of the word completely depends on the music. In the *opera into the opera*, his method is identical to a stylized era and its school.

The **Show** component in theatre became a tributary element and is as necessary for understanding drama as is the word. Also, at one point, to strengthen the commercial viability and, on the other hand, with the help of directors it has finally confirmed its place in theatre.

Of the works reviewed, the show elements with Aristotle’s thought are only present in *Orestea* by Xenakis. The show there is minimal. A completely different picture is seen with Kancheli’s *Music for the living*. Here the show, alongside the music is one of the main elements. In the opera of Berio,

just like Kancheli, the main element is music; however, the show element is weakened not only in comparison to Kancheli, but also to the conventional examples, due to the strengthening of the narrative role of music. In *Daphne*, *Lulu* and *The Fairy Angel* the show is traditionally presented according to the Opera genre.

Musical composition. As has already been mentioned, with the appearance of Opera the role of music in dramatic works became dominant and has exceeded the function of the “main embellishment”. Music helps to depict every element of the drama, therefore, it can be said that it equates to all of Aristotle’s requirements. A case has been encountered whilst carrying out the analyses, when it was even exceeded (Berio, Kancheli).

The attitude between the drama and music in the first half of the 20th century still maintained Wagner’s traditions – music is the way of conveying the drama, however, this way is the most superior. In all three works the musical dramaturgy is achieved through the leitmotiv systems (in “Lulu” with leit-rows) which creates an additional layer for drama, which sometimes fulfills it, but is sometimes at odds with the layer. This is how Aristotle’s thought element functions in musical works.

In the 2nd half of the century the situation radically changed. In the case of *Oresteia* word, as the absolute domination of phonemes is considered where the element of thought is moved to the background and it may be strange, but in comparison to all other elements, the fourth elements comes to the fore – which is connected to the work and it’s intonation – **Diction**. This entirely depends on the music. With Xenakis it is very difficult, if not impossible to detect a thought element because the music does not display the mood, the emotion and the change of situation in a conventional way also including most of the works reviewed. Therefore, Xenakis music approaches an Aristotelian function, however, it still remains the main objective for the viewer as the text of the tragedy is completely obscure. This is the reconstruction of the oldest frame with “new material” music.

However, Xenakis’s case can be considered an exception since in the second half of the 20th century the domination of music over drama in musical theatre became a tendency (Ligeti, Stockhausen, Kagel, Glass, Reich, Nono and others) and the two works by Berio and Kancheli that are re-

viewed here, are also good examples of this tendency. The word in them, as the semantic unit, loses its meaning and the musical narrative moves to the forefront. An equality with the meaning of the word is seen in Nono's and Stockhausen's works. The considerable verbal and musical narrative differences, as are presented in these two cases of Berio and mostly Kancheli, breaks their dramaturgical simultaneousness. The word loses its semantic function of guiding (mostly in the case of Kancheli) and becomes at one point symbolic and, at another, a purely intonational sounding element. Consequently the composers fill this vacuum with music. The pure musical dramaturgy then comes to the fore, which actively impacts on the plot given in advance. Thus, if the element of **musical composition** with its meaning balances the main elements of Aristotle's tragedy in the first half of the 20th century as well as in the Operas of the past centuries, in the second half of the 20th century it becomes dominant. In the cases reviewed, this specification does not eliminate tragedy as used by Berio.

It is therefore possible to say that there is a chronological tendency in using elements of tragedy: of the three works for each half, the first and second half reveal more similarities than using matches according to the myth. However, in accordance to this last aspect, the final conclusions of the research can be stated as follows:

- **In the case, when myth or ancient Greek tragedy is used as the plot of the content, despite the relatively complete representation of the elements of tragedy, it is allowed, to receive its mechanic or formal embodiment in the music.** For example, with Strauss the **model** of tragedy as a genre is such that *Daphne* represents the parameters of tragic content incompletely, or at some points just formally. In *Oresteia* the **reconstruction** of tragedy, as the literature text and genre, is clearly seen. It should be emphasized that here, the case of the implementation of the innovative forms of tragic content is most actual, which points to the method mentioned in the beginning, to which Greek tragic writers were referring to. The realization of this method in practice is possible quite easily, if the creator

- **refers to mythological stories implicitly, turns it into a new tragic concept and realizes it in the original way.** This can be seen to be the case in the works of Berg and Berio.
- When there is an allusion about myth or about general mythological formula, tragedy cannot be formed, in spite of the existence of this particular element in the work. If this is the case it is not possible to define the tragic sense in the way wanted; to have the elements that have passed different levels which form the basis for dramatic stories. **This determines whether they create organic unity of form and are functioning such as to display tragic content.**
- The above-mentioned scheme and the summery of the peculiarities of elements shows that tragedy may only take place if in the work there are more or less fully the tragic parameters; they are preserved within the inner structure even if somewhat modified and are given the organic unity of the main elements of genre.
- In all cases the question of Catharsis is solved differently. **Here the tendency is to rely on the spectator's individual perception more than the author.**

In the work of Gordeziani, which was not cited, the chapter dedicated to classical and contemporary tragedy begins with the note, to which Aristotle pointed: “after conveying many changes, tragedy stopped, as it reached it’s nature (1549a)⁵⁸...” After this Gordeziani explains: [Aristotle] could not see the development possibilities for the genre within the parameters which in his era were defining the face of tragedy. Besides, the pessimism of the

58 It should be noted that the passage from *Poetics* with the number 1549a could not be found in any editions. In general, the numeration of passages in the newer versions is very rare, however, in old editions they go up to 1500. For example in the Greek-English edition published in 1902 by Macmillan the numeration of passages ends at 1462. (See: Aristotle. (1902). *Poetics*. Retrieved March 29, 2014, from Saint Mary’s College web site: <https://www.stmarys-ca.edu/sites/default/files/attachments/files/Poetics.pdf>) Gordeziani has cited this phrase from other works too.

ancient Greek philosopher, the conception and elements of ancient tragedy, at one point became the basis for western theatre, the structure of dramatic plays; on the other hand, the immanent, universally ethical and dramaturgical characteristics of the genre in Opera were preserved in his musical modification. Despite the fact that the number of the works where the principles and ideals of ancient tragedy come to life in time and space, are not many, works like this, give us the possibility to assume that the characteristics of tragedy in musical theatre continue their existence and will be seen in many future masterpieces too.

THE LIST OF PUBLISHED ARTICLES CONCERNING THE
DISSERTATION THESIS:

1. იანის ქსენაკისის „ორესტას“ ჟანრის საკითხისთვის. სტუდენტური სამუსიკისმცოდნეო კონფერენცია-კონკურსის მოხსენებების კრებული. თბილისი თსკ. 2009. გვ. 65-72
2. ანტიკური ტრაგედია XX საუკუნის მუსიკალურ-სცენურ ნაწარმოებებში – ჟანრის ინტერპრეტაციის საკითხები. სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №4 (41): საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში ჩატარებული მაგისტრანტთა და დოქტორანტთა პირველი სამეცნიერო კონფერენციის მასალები. თბილისი. კენტავრი 2009. გვ: 271-284
3. მუსიკისა და დრამის ურთიერთობის მოდიფიკაციები მეოცე საუკუნის მუსიკალურ თეატრში. სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №2 (51), 2011 წლის სამეცნიერო კონფერენციის თავისუფალი სექციის მასალები 2012. გვ. 29-37
4. მუსიკისა და დრამის ურთიერთქმედების თავისებურებები მუსიკალურ თეატრში (მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის რამდენიმე ნაწარმოების მაგალითზე). თბილისის მეორე საერთაშორისო სტუდენტური სამუსიკისმცოდნეო კონფერენცია-კონკურსის მოხსენებების კრებული. თბილისი თსკ. 2012. გვ:120-127
5. მითისა და კათარსისის საკითხი ალბან ბერგის ოპერაში „ლულუ“. „saxelovnebo procesebi“(1960-2000) წიგნი III. თბილისი. კენტავრი. გვ. :363-371.
6. ტრაგედიის არისტოტელესეული კონცეფცია და რიჰარდ შტრაუსის „დაფნე“ (ქართულ და ინგლისურ ენებზე). მეოთხე საერთაშორისო სტუდენტური კონფერენცია-კონკურსის მოხსენებათა კრებული თბილისი. თსკ. 2014. გვ:131-145

ი. მ. „თეიმურაზ ჩოხელი“
ტირაქი - 100