

Музиката като битиен модус на епохè (Четири тези към музикалната феноменология)

Кристина Янова

Много са предварителните уточнения, които изисква формулираната в заглавието тема, достатъчно сложна поради неизбежното допитване до различни музикологични области – на теорията, естетиката и философията на музиката. От тях ще избира само две, без които не би могло да се премине към изясняването на проблема за дисциплината на въздържането в музиката. Тези уточнения представят и първите две тези, негативните, от заявените четири. Те трябва да разчистят разискването от схващания, битувачи като докси не само в широки интелектуални среди, но и сред музикантите.

Най-затрудняващият въпрос, който може да бъде зададен на музиколога днес, е въпросът „какво е това музика“; най-стъписващият отговор, който ще получи задаващият, ще разстрои неговото убеждение, че музиката е изкуство. Не биха могли да го разубедят никакви допълнителни знания от историята: че най-напред музиката е била наука, такава, чиито граници са били твърдо установени от питагорейците, положили толкова много усилия да обосноват природата на това, с което тази наука се занимава – според различните исторически ударения, звучащото число или числовия звук; че определението за музиката като за наука не се променя от прочутата нейна дихотомия, непрестанала да бъде изричана – познавателно-художествената дихотомия от *ars musica*; че през цялото Средновековие думата *musica*, латинската съответница на гръцката *harmonica*, е „шапка“ на ред дисциплини, обединени под общото определение „музикална теория“, докато светът на музикално звучащото, на музикалната практика, няма дори единно име, а се разпада на конкретни

жанрови обозначения според начина на произвеждане на звука – гласови (кантилена, кантус) или инструментални (китародия, авлетика); че и най-прозорливите философи на XVII век мислят музиката по начин, който я връща до нейния питагорейски изход, че Лайбницовата вдъхновяваща дефиниция за музиката като „тайно математическо упражнение, което душата извършва, без да знае”¹, е строга версия на Боециевата музикална триада – *musica mundana*, *musica humana* и *musica instrumentalis*, – версия, която артикулира отношението между тези „три музики” като най-ярка илюстрация на предустановената хармония; че Декартовият *Compendium musicae* (1618) не се отклонява ни най-малко от числовата природа на музиката, обратно, привлича я в полза на математическата парадигма на своя век²; че едва с музикалната естетика на Едуард Ханслик – науката, чието начало полага неговият труд „За музикално красивото” (1854) – се ражда идеята за музиката като изкуство в точния смисъл, чието ново име, *Tonkunst*, бележи разликата с „природната” музика, непопадаща под определението „естетическа” и отличаваща се от нея тъкмо с „другата” си природа. Макар твърде некоректно, въпросът за общата природа на тоново звучащото, независимо дали то е пред-художествено, художествено или след-художествено, бива задаван често с изискването да се загърбят безбройните и противоречиви един спрямо друг отговори и да се намери един компромисен, консенсусен, задоволителен и – по възможност – невръзващ се в предварителното очевидно знание, че „музиката е изкуство”.

Второто уточнение следва да се справи с друга представа, прилепваща се към първата и имаща достатъчно късни исторически корени – представата

¹ “Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi” (*Leibniz*, G. W. Aus einem Brief an Chr. Goldbach, 17. Apr. 1712. Цит. по: Schäfke, R. Geschichte der Musikästhetik in Umrissen. Mit einem Vorwort von Werner Korte. 2 Aufl. Tutzing, Schneider, 1964, S. 289).

² Димитър Зашев подчертава, че за ранния Декарт „сигурността” на „една всеобща и единна наука” „трябва да бъде от математически тип” (*Зашев*, Д. „Аз мисля” в картезианска и трансцендентално-философска интерпретация. – В: *Образи и образци. Конфигурации на безформеното*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски”, 2010, с. 29).

за това, че музиката изразява нещо различно от себе си и че това нещо са човешките чувства. Нейният произход е не по-рано от XVII век, триумфът ѝ е колкото в специализираното *Affektenlehre*, толкова в общата естетика на чувствата, и двете от XVIII век, а въпросното прилепване е учудващо устойчиво, противно на очакванията, че аргументите срещу естетиката на чувствата, веднъж изложени, изглеждат достатъчно убедителни и дори „лесни“.

Музикалният достъп до битие

Това е третата теза, този път позитивна. За нейното представяне ключов е въпросът за мислимостта на музиката като принадлежаща на човека, което по същество означава, като ентелехия, преминаваща през две звена на израз – човешкия глас и тона, издаден от него. За тоновата природа на музиката учредяващо значение има отношението между глас и тон. Без него обсъждането на музиката не може да започне: не е случайно, че Аристоксен, музиковедът, създал науката музикална теория, осмисля тона (τόνος) през гласа (φωνή). За да въведе отношението, той се нуждае от основно разграничение – между двата вида глас: слетия (συνεχής) и интерваловия (διαστηματική)³. Ресурсите, които се съдържат в неговото определение, на пръв поглед техническо, са в идеята за гласа не като някакъв твърде мъгляво разбран израз на човека, а като феномен на специфично човешкото, феномен, чийто музикален феномен на свой ред е

³ „Подготвителната стъпка към научното изследване на музиката е да внесем ред в нашите различни представи за промяната на гласа, с което се има предвид промяната в позицията (τόπος) на гласа. Тази промяна има повече от една форми, както се открива и при говоренето, и при пеенето; защото и в едното, и в другото има високо и ниско, а промяната, която идва от контраста между високо и ниско, е промяна на позицията. И макар че движението между високото и ниското на гласа при говоренето е значително по-различно от това при пеенето, никой познавач не е доставил грижливо определение на разликата“ (The Harmonics of Aristoxenus [I. 3]. Edited With Translation Notes, Introduction and Index of Words by Henry S. Macran. Published by Forgotten Books 2013 [Originally published: Oxford: At the Clarendon Press, 1902], p. 96 (Greek)/p. 166 (Engl.). Достъпно в: www.forgottenbooks.org).

тонът. Свойството на гласа да се обтяга, да се задържа на една и съща височина, дава името на тона (произхождащо от глагола τείνω – обтягам, напрегам). Обтягането и отпускането са първите и определящите музикални модуси на волята – на онази воля, идеята за която ще просъществува от Платон до Шопенхауер и Ницше. И тъкмо очовечаването на волята от Платоновата „душа на света” и от Шопенхауеровата отново „световна” воля е това, което прави музиката не просто медиум (на душата и на света), колкото и да е пръв, а я прави модус с достъп до битие.

Музикалното познание

Гласът съобщава, изказва, изразява, предава послание. По различен начин слетият и интерваловият глас правят посланието определено: ако неопределеността на слетия глас *откъм* тона се нуждае от смисъл *откъм* думата – от смисъла на думата, – то интерваловият глас постига определеността си непосредствено чрез тона. Механизмът на съобщаването е: тонът, какъвто е сам по себе си – определен от височината, на която се задържа, – се възприема от всички като самия себе си. Смисълът е чисто музикален, ненуждаещ се от чуждо посредничество. За гърците слуховата способност не подлежи на редуциране до сетивна способност и не е въведена единствено с цел да се изясни технологията на тоновото възприятие. Тя е способността да бъде схваната една музикална цялост, извлечена от последователността от тонове, интервалово свързани, в която актуален е единствено отделният тон. Така двете „съставки” на слуховата способност, която те наричат хармоническа способност – сетивната и разумната, – са в непрестанен обмен, протичащ в една единствено възможна среда и от предварително избрана позиция – средата и позицията на чуването: „ние описваме движението на гласа като

непрекъснато (συνεχής), когато той се движи по такъв начин, че да *изглежда на ухото* (к. м. – К. Я.) като незаставащ на никоя точка на обтягане (височина); но когато случаят е обратният – когато гласът *изглежда на ухото* първо като заставащ на една височинна точка, после като прескачащ през известно разстояние и чрез това заставащ на втора точка, и като повтарящ този редуващ се процес непрестанно – движението на гласа в тези случаи ние описваме като интервалово (διαστηματικῆ) движение⁴.

При-същността на слуховата способност към определена позиция на човека – позицията на чуването, – в която той упражнява тази своя способност, не само позволява да се разграничат видовете глас, тя потвърждава музикалността на гласа изобщо, на гласа като такъв. Тази музикалност се съдържа в диастематичната възможност – във възможността в определена критична точка гласът да придобие качеството диастематизъм, да стане дискретен, да „скрие“ от сетивото неопределеното си движение, за да открие тоновете си пунктове, чрез които да предаде определен музикален смисъл.

Определеният звук, или тонът, и диастематичността като негово условие, са носители на *определен* смисъл, който, по това условие, е музикален. Знакът за внимание, който се изисква да бъде поставен тук, е върху понятието *смисъл*. Противно на едно достатъчно изопачено в резултат от дълга историческа мутация схващане смисълът не следва думата, речта, разума и понятието и не се извлича от тях, а ги предшества и бива постиган и предаван от тях. Но смисълът бива предаван и от музикалния звук, стига звукът да съумее, оползотворявайки свойствената си диастематичност, да изяви *неговата* определеност чрез *своята*: чрез музикално премерени, о-смыслени и пре-мислени степени на обтягане (тонове) да извади навън

⁴ Ibid. [I. 9], p. 102/171.

степените на обтягане, през които необходимо е преминало съобщението на съобщаващия, а и самият съобщаващ в процеса на неговото създаване.

Чуването като екзистенциал

Четвъртата теза започва с положението за *чуването*, тоест за чуващото разбиране. Музикалният достъп до битие се осъществява в условията на чуването, схващано в най-широк смисъл – като възможна човешка позиция, или като разположеност на човека в съществуването.

Отличително за чуването е че то е страдателна, патосна позиция.

Страдателността посочва не само екзистентната завареност на човека, но и пасивния начин, по който човекът получава достъп до битие – чрез пълната си самопредоставеност на това, в което е вслушан, и в посока, попътна на тази, в която то, достигайки до него, се разкрива пред него. В подобна попътност, в която получаващият достъпа „има” битието като откриващото се, като даващото достъпа до себе си, се изключва какъвто и да е активен почин, с който човек би се опитал да се сдобие насилствено с долавянето на битието като съ-битие. А именно така и музиката, взета в своите битийно-познавателни възможности, носи неповторима възможност за осъществяване на това, което Хусерл нарича картезианско епохè. Начинът, по който човек, оставащ при музиката, извършва епохè, е специфичен с това, че е пряк: позицията на попътност спестява усилието на този, който го е избрал, да преодолява насрещността, пред която е изправен всеки друг начин на въздържане *от*. Тук още го няма това нещо, „от” което и „спрямо” което е въздържането.

Това е и съдържанието на последната от представените тези: музиката като битиен модус на епохè предшества и изпреварва останалите. Достъпът в позицията на чуването се осъществява в условията на попътност, която не

лишава човешкото осъзнаване от битийната очевидност на „аз съм”⁵, а я предоставя на чуващото разбиране – разбирането, което човек постига в пасивността, напълно беззащитен пред това, което го настига, връхлита, обзема, преминава през него и търси излаз навън през собствения му глас. Чуващото разбиране е сляпо, тъй като е лишено по условие от възможността за *взиране* в насрещно идващото, в откриващото се *пред* човека – обработка, на която ѝ се налага да се справя *със*, да се въздържа *от*, да отхвърля всеки наличен знаниев арсенал; то обаче е дарено с възможността за *вслушване* в това, което, постепенно изплувайки и придобивайки формата на битийно послание, се разкрива за първи път за музикално разбирация, прониква у него, преминава през него и очаква от него своето оповестяване.

Техника на музикалното епохè

Подготвителната стъпка към осъществяването на музикалното епохè е въздържането от една привидна апория, до която се достига, когато две предпоставки се изправят една до друга. Първата се отнася до възприемането на музиката и тук положението, смятано за аксиоматично, е че то е непосредствено, най-напред сетивно, нерационално. Втората е свързана с познанието за музиката, което е работа на познаващия субект: той трябва да се справи с нерационалната природа на самата музика. Друг изглед към срещата се открива с *общото* положение, валидно и за музиката, дадено от Хусерл: според това положение отношението между сетивно възприетото и съзнанието има обща основа – трансценденталната субективност. *Специфичен* е начинът на музикално преобразуване, което се

⁵ Единствената очевидност, която е на разположение на осъществяващия епохè, е „абсолютно аподиктичната очевидност” на „аз съм” (Вж. Хусерл, Е. Кризата на европейските науки и трансценденталната феноменология (превод: Св. Събева). София: Критика и хуманизъм, [2005], с. 96).

извършва с епохè. Той трябва да оползотвори познавателния потенциал, който се съдържа в тоновостта на тона с неговите две условия – единство и диастематичност. Той трябва да приведе в действие музикалната рефлексия на съзнанието, възможна единствено в позицията на чуването: с тази музикална рефлексия тонът бива преобразуван във феномен и бива представен в такова битийно-познавателно твърдение, което може да се изрази като: тонът, какъвто е сам по себе си, в присъщата за себе си степен на обтягане, бива чут като самия себе си, а оттам и обективиран от съзнанието като „себе си”.

В търсенето назад, към първото място на музиката, музиколози и философи са достигали до определен пункт: за Мариус Шнайдер, музикален антрополог, това са акустическите феномени на музикалните праформи. За Шопенхауер първото на музиката е в принадлежността ѝ към волята, чиято първа проява е тя. За Ницше то е в онази първа стихия, която определя като Дионисиева.

Но дори и в подобни идеи, преследващи домогването до първото, винаги има момент, който препречва достъпа до него. Ницше посочва такъв момент при Шопенхауер, у когото „волята”, пресрещайки понятието, представата, идеята, не може да ги преодолее⁶. Самият Ницше няма власт върху вкостеняването, което с неизбежност застига Дионисиевото с неговото субстантивирание в езика и още повече с прибавянето на съществителни като „принцип” или „начало”. При Шнайдер това е фактът, че музикалните праелементи на света са *вече* положени си като обекти – като *elementa musicae* на музикалната теория. Единственият изход за осъществяващия епохè в музиката е той да избере позицията на чуването:

⁶ “Auch das gesammte Triebleben, das Spiel der Gefühle Empfindungen Affekte Willensakte, ist uns – wie ich hier gegen Schopenhauer einschalten muß – bei genauester Selbstprüfung nur als Vorstellung, nicht seinem Wesen nach, bekannt: und wir dürfen wohl sagen, daß selbst der »Wille« Schopenhauer's nichts als die allgemeinste Erscheinungsform eines uns übrigens gänzlich Unentzifferbaren ist” (*Nietzsche*, Friedrich Wilhelm. Musik und Wort. Project Gutenberg – DE, Friedrich Wilhelm Nietzsche: Aufsätze und Vorreden aus dem Nachlaß – Kapitel 4. Достъпно в: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-7343/4>).

само тя му позволява да постигне необходимия трансцендентален синтез, при който музикалният звук, тонът, може да бъде само чутият тон⁷. Отново тя открива пред него възможността да извърши радикална смяна в точката на отсъждане, да разчисти пътя за осъзнаването на единствената самоочевидност – очевидността на „аз съм”. Пребивайки в тази позиция, чуващият остава адекватен към всичко, което в нея долавя като идващо, приближаващо и настигащо го в цялата му незащитеност за това движение на приближаването, в което пред него се открива достъп до битие. Едва оттук тя му позволява и да се домогне до същността на онова, което в хоризонта на епохè се определя като „самата музика”.

⁷ Клаус Рьоринг вижда в „структурното слушане”, понятие, което той заема от Теодор Адорно, начин да се схваща начисто музиката. Това е техническият начин, който той предоставя като продължение на поетически изказаната от Ернст Блох музикална възможност „да се захвърлят маските”: „...звукът се изтръгва от нас като пламък, не просто той самият или неговите форми, а *чутият* звук. Без помощта на чужди средства той ни сочи пътя, нашия исторически предопределен вътрешен път – като пламък, в който не вибриращият въздух, а ние самите започваме да тръпнем и захвърляме маската” (Ернст Блох, „Духът на утопията”, цит. от *Рьоринг*, Клаус. За структурното слушане. – Музикални хоризонти, 1983, № 3, с. 110).