

ОТНОСНО НЕВЪЗМОЖНОСТТА НА ХАРМОНИЯТА ЗА ПРЕМИНАВАНЕ ОТВЪД МУЗИКАЛНОТО

Андрей Диамандиев

Невъзможност на хармонията като основание

В етимологията на думата „хармония“ ние дочуваме протоиндоевропейското *hag* – връзка, съгласие – и корена на всички по-късни идеи за хармонията като пределно обща, универсална категория. Докато по отношение на човешките способности човек би могъл да предположи, че чрез хармонията умеем да правим връзка с първоосновата на нещата (и) даже в ума си да обхванем единното. Но ако вземем предвид апофатизма на невъзможността да обхванем необхватното, можем основателно да се усъмним в претенцията си чрез хармонията да преминаваме отвъд *частно музикалното – онова уникално битие, което е затворено от сътворяващия го в акта и което отвън, в обективното, не може да бъде обяснено*. Подобна претенция означава също, че първопричината за общуването ни с човека е връзката, а не самият човек. В този смисъл можем да се усъмним в античния тезис за хармонията като онтологично основание на Космоса и на всяка негова съставка.¹ От този тезис логически следва, че хармонията сама по себе си е достатъчна – подобно на някакъв „мистичен“ код – да осигури включването на връзката с недостижимото, така че, ако знаем и владеем правилата на хармонията – независимо от равнището, на което е тя, имаме „гарантиран достъп“ до недостижимото.

Вече усъмнили се, ни остава да се стремим към безкрайното единствено като се надяваме то самото да ни се разкрие, да бъде ἀλήθεια.

¹ Срв. класическо представяне на идеята у Платон. *Държавата*. 616c и сл., *Тимей*, 34b и сл.

Невъзможност на хармонията във феномена

В такива най-дълбоки измерения музикалното е виждано от древни времена. Ясно обаче личат и исторически появяващите се в него разлики. В хармонията тези разлики се наблюдават като различни тенденции: на Запад – хармония-вертикал, която все повече се рационализира; на Изток – хармония-хоризонтал, която все повече се обляга на традицията.

В западната музикална теория се води откошелен спор онтологично кое лежи в основата на хармонията: звукоредът като модус или тризвучието като обертонов ред. Х. Риман вижда в тона тази *prima ratio*, която подчинява всички останали тонове и те придобиват значение на хармоници (частични, парциални тонове) в *Oberklang* и *Unterklang* като съзвучи, т.е. над-и подзвучи, звучащи заедно с основния звук. С термина *Klang* Риман обозначава не просто звука, а звука ведно с неговите съзвучи (части). Основните форми *Durakkord* и *Mollakkord* той разглежда като *Oberklang* и *Unterklang* във феномена на приблизително най-ясно възприеманите първи шест частични тона (унтертона). В реалното сетивно възприятие обаче безкрайните деления на тона винаги остават недостъпни. Тъкмо върху тази невъзможност Хуго Риман основава функционалната хармония. В нея тонът е среда – тъй щото ние можем да си въобразим, че чрез него като единичност обхващаме безкрайното; така както човекът във Вселената е „нищо в сравнение с безкрайното, всичко в сравнение с нищото, средина между всичко и нищо“². Показателно е, че както *modus-ът*, така и мажорът и минорът са терминологизирани като родове в два смисъла: 1) интервалова система на звукореда и 2) тонов род (*Tongeschlecht*) – мажор/минор (но не и като звукореди в терминологията на Риман).

Разбира се, модусите, които днес са познати като църковни или грегориански, търсят да фиксират хоризонтала рационално чрез правила – правила за повече или по-малко точно определяне на тона, които в хода на зараждащата се авторова традиция ни променят музикално необратимо. Обратно, каквито и аналогични тенденции да бъдат откривани в източната мо-

² Паскал, Б. Мисли. София, 1978, с. 71.

нодия, тя съхранява многообразната микроинтервалика, пазена от традицията и независима от нас.

В рационалното проектиране на звукоредите на мажора и на минора Риман оспорва възгледа на Франческо Вальти за „първичната гама“ като получавана чрез хоризонтално запълване на октавата от 8-и до 16-и частичен тон.³ За Риман произходът им е във вертикала – чрез комбинирането на трите главни хармонии – T S D, всяка от които се възприема във феномена на първите шест частични тона (пет обертона или унтертона плюс основния тон). Така, свързана с вертикала, хармонията в тесния, конвенционален смисъл става „наука за строежа, значението и взаимоотношенията на акордите“⁴. Но в по-общ смисъл хармонията може да се тълкува двояко: от една страна, като основание на цялата Вселена (при питагореизма например числото е ключът и алгоритъмът), а от друга страна – като възприятие за съгласуваност и ред на звуците, което невинаги е препратка към „музиката на небесните сфери“ (при перипатетизма например). По пътя на питагорейците стигаме до идеята, че музиката е всеобемаща, а в съвременната теория на суперструната – и до идеята, че всичко е музика (под формата на вибрация и резонанс). В този случай музика и хармония се отъждествяват.

Претенцията за тъждество на музика и хармония е заключена в идеята, че умът е самодостатъчен и способен рационално да обхване това, което е всичко и във всичко като връзка и взаимопроникване. С подобна нагласа Веберн смята, че за да са равноправни по-далечните обертонове, с тях трябва да се създаде връзка, подобна на връзката с по-близките. Според него изнамерената от Шьонберг композиция с дванадесет съотнесени един към друг тона не е нищо по-различно от седмтоновата редица, използвана от майсторите на Втората нидерландска школа. Но целта и в двата случая е да бъде открита възможно най-голямата връзка.⁵ В този смисъл Веберн иска не да премахне тоналността, а да долови тази връзка в свръхра-

³ Срв. Риман, Г. Упрощенная гармония или учение о тональных функциях акордовъ. Перев. Ю. Энегеля. Москва, 1893, с. 7.

⁴ Хаджиев, П. Хармония. София, 1973, с. 3.

⁵ Вж. Веберн, А. Пътят към новата музика. София, 2005, с. 44.

ционалната тъждественост между хоризонтала и вертикала – блестящо онагледена в неговия магически квадрат⁶:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Така Веберн подготвя сериализма като свръхрационална детерминираност на всички музикални елементи. Но ако на базата на тоталното тъждество на музика, хармония и самодостатъчност на ума беше възможна такава връзка, тогава защо сме толкова обречени и безпомощни, щом твърдим, че владеем хармонията – а оттам и музиката?

Според Риман както във функционалната хармония, така и в нейните гранични явления ние все още сме изправени пред феномена на трите функции (като *ноема*) в конкретния музикален акт на съзнанието (като *ноезис*). Тук самият слушател е активен, а не е, както смята Хелмхолц, пасивен.⁷ Все пак дали феноменът „тонални функции“ е резултат от манипулиран слухов опит, или ние извечно, метаисторично го чуваме в хармонията? Дали наистина тоналните функции са рационална спекулация, резултат от рефлексия над способността ни да възприемаме природни дадености като т.нар. хармоници, или в нас като в микрокосмос те са това *единение*, чрез което се създава връзка с макрокосмоса? Несъмнено този феномен е затворен в актовостта на музиката, но дали преминава отвъд нея – отговор на този въпрос трябва да търсим отвъд нас. Дори и отговорът да е в нас, ние не го получаваме посредством допускането, че в един тон чуваме всички останали, тоест не го получаваме чрез хармонията – подобно на съвестта в нас, чиято вест не можем да определим откъде идва; като методологически проблем това може да бъде разглеждано на всички равнища. Когато Риман основава хармоничната си теория върху чутия тон, той

⁶ Пак там, с. 62.

⁷ Riemann, H. Ideen zu einer „Lehre von den Tonvorstellungen“, FZMw Jg. 2 (1999), S.1.

е прав да търси основания в нещо, което има произход извън нас. На тази граница се появява закономерност, която можем да разглеждаме като съществуваща в известен смисъл извън нас, а като чута – в нас. Ако отхвърлим такава граница, започваме да се опираме единствено на свободата си да създаваме правила, независимо какво чуваме. Тогава *хармоничната функция* ще се окаже спекулативна категория, защото, като зависима от нас, тя в буквален и преносен смисъл „е в действие“ – действа, функционира. Например функцията „доминанта“ може да бъде възприемана в голяма степен като трети частичен тон или като част от тониката – основния тон на обертоновия ред. Ако обаче я възприемем като доминанта просто защото така ни харесва, политаме в бездните на вкуса, разбирането и себелюбването, определени от дадена традиция и школа.

Невъзможност на хармонията в теорията и практиката

И така, самото чуване и начинът, по който то става, разкриват една съществената разлика между композитор и теоретик, когато последният нито чува хармонията в себе си, нито я живее. Тогава той само рационализира и схематизира онова, което у композитора, отвън погледнато, е необясним синтез и даже загадка, живот – неразгадаема и за самия него цялост. А според една сполучлива мисъл, когато изричаме чужд опит, без да сме го живели, изреченото незабавно се връща там, откъдето е взето. Свеждайки самодостатъчността на хармонията до по-ниското равнище на чуването ѝ в частно музикалното, трябва да зададем въпроса: кое определя нейните правила? От повечето учебници по хармония не ни става напълно ясно защо функциите са три или повече от три. Тези функции са аксиоматично въвеждани, всеки път – строго дефинирани, но винаги – като подразбирани *от само себе си* и неподлежащи на коментар. Като се опира на категоризациите на Царлино, Рамо, Етинген и Хауптман, Риман се е опитва да обоснове хармонията върху чутия тон, който според него е в *Oberklang* и *Unterklang* като природно дадени. Тук обаче той приравнява слуховия опит, придобит чрез рационално въведени правила, с изначалното чуване в нас на хармонията като феномен. Така хармонията остава затворена извън музикалното – в рационал-

ната самодостатъчност на правилата, въведени от нас. А когато е прекъсната и всяка връзка с обективно даденото извън нас, ние оставаме в бездните на собствени рационални методики и категоризации, независимо какво чуваме. Решението на задачата по хармония може да бъде музикално издържано и същевременно да нарушава много правила; и обратното – да не става за нищо, макар да са спазени напълно всички правила. Кое тогава определя чутото в нас като добро и музикално – или като лошо и немусикално? Как придобитият слухов опит се свързва с онова *отвъдмузикално*, което би дало отговор на поставения въпрос; дали наистина придобитият слухов опит няма нищо общо с връзката с отвъдмузикалното? Доколкото музикалното е опит, затворен в нас и необясним отвън, усетът и способността за правене на музика изглеждат неведомо дадени, като че ли подарени. Тогава, независимо дали се затваряме в музикалното, или търсим връзка отвъд него, ние носим като музикална дарба и талант отпечатъка на даденото ни отвън. А когато ги нямаме, ни остава да прибегнем единствено към способността да рационализираме. И тогава за нас казват, че понеже сме слаби изпълнители, ставаме теоретици в областта на дадена музикално-практическа дисциплина.

Така аксиоматичните формулировки в някои учебници са донякъде оправдани, защото са музикално „чути“ от техните автори, докато изкуствените правила, поставени вече в друг контекст, извлечени от практиката, тоест от чуждия музикален опит, без да са „чути“ от самите автори, могат само да попречат на изучаващия хармония. Особено ярко това се проявява, когато правим паралели с творческите решения в живата музика, които „не са по правилата“; и тъй като тези правила биват налагани като хегемони на живата музика, те веднага понечват да я коригират или поне да я определят и окачествяват като „неправилна“. В този ред на мисли могат да възникнат две крайни крайни позиции спрямо относително правилния път: едни „чуват без правила“, други „не чуват“ с правила. Правилата са необходими за израстването на изучаващия, но веднъж израснал, той може – и би трябвало – да ги захвърли, за да не му пречат да открие и изрази онова, което чува в себе си. Спомням си мисълта на моя учител по композиция Димитър Тъпков: „Никоя академия не може да те научи на талант, но е

длъжна да те научи на занаят". Когато стремежът към правила е издигнат в култ, започва да дава абсурдни и крайно опасни за израстването на ученика отговори – например, когато ученикът или студентът зададе въпрос: „Защо тази хармония, макар че звучи добре, е забранена?“ и получи отговора: „Защото тя нарушава правилата!“, или още по-зле: „Защото така!“. Така изучаващият хармония получава отговори, които са педагогически неподходящи дори за детето, което не разбира защо не трябва да прави „така“. Съвсем друго е, ако преподавателят каже, че определена хармония не звучи добре, защото по този начин е „чута“ от самия него. Тук възниква въпросът дали като чуване и възприятие можем да налагаме даден вкус и стил. Педагогически е ясно, че вкусове и стилове не трябва да бъдат налагани, но същевременно трябва да бъдат усвоявани, защото инак музикалната компетентност не е гарантирана. Ухото трябва да бъде тренирано да ги открива, чува и да се ориентира в тях, но да има и свободата да ги отхвърля и напълно да ги забравя. Независимо дали музикално „чува“, или „не чува“ хармонията, преподавателят си изгражда вътрешен критерий за „правилна хармония“. Немузикалността се впира в правила и в такъв случай учащият се може сериозно да бъде осакатен, когато неговата хармонизация е приемана или неприемана. Ясно е, че критерият за „правилна хармония“ трябва да бъдат живата музика и стилът, в който тя звучи, а не само вътрешното чуване и нагласите на преподавателя. Трябва да се съобразяваме с нещо, което в известен смисъл е отвъд нас, защото в противен случай преподаваме измислена хармония, която не звучи никъде другаде освен в нашите глави, и за съжаление, по принуда и в главите на потърпевшите от нас студенти и ученици.

Може би трябва да осъзнаем, че „шансът“ на хармонията да бъде връзка, е в това да премине границите: отвъд себе си в тесния смисъл на хармонични правила и отвъд музикалното в най-широкия смисъл. С други думи, да не се затваря в себе си и да не се обяснява чрез себе си: школската хармония няма смисъл, ако не е обяснявана с хармонията в живата музика, а хармонията на живата музика – с отвъдмузикалното.

Невъзможност на хармонията в модалността

Така наречената модална хармония и съответно модалните функции са подчинени на същите условия: задачите по полифония са рационален аналог на хармоничните задачи, защото правилата за решаването на първите са извадени от историческия контекст. Бах е мислел и е свирел в троен превратен контрапункт, днес ние го изчисляваме. Ако откъснем ладовите като модуси от пеенето, където обикновено се търси техният генезис, ще бъдем принудени, от една страна, да ги рационализираме, следвайки инструменталната музика, а от друга – да ги приспособяваме по музикалния вертикал.⁸ Наистина и във вертикала тяхната субстанция⁹ ще прозвучи, което е може би най-голямото основание за теоретическото им тематизиране, но тази субстанция вече ще е различна от някогашното им звучене в контекст, от който вече са извадени. Разбира се, музикалноисторическите опити ще търсят и ще доказват различните модални проявления и деформации на наследявания модус първообраз. Но когато рационално сме прекъснали връзката с него, губим всякакви шансове да стигнем до някакъв първообраз, а още по-малко – да прекрачим границите отвъд музикалното. Такъв вид творчество може да се окачестви като затворено и ограничено в рационална самодостатъчност, независимо че в затворения свят на своя автор то може да намери ирационална свобода. Напротив, при народното творчество всеки изпълнител в своето си време е в позицията на съ-творец, чиято основна мисия е да съхрани и пренесе оригинала според пребиваването си в неговата достоверност. Авторовият подход към народното творчество от своя страна пречупва оригинала през собствения си поглед под водачеството на идеята на автора, което на практика изважда оригинала от неговия контекст, без оглед

⁸ Красноречив пример са нашите народни песни, които нито са височинно фиксирани, нито притежават функционална природа и въпреки това не само се нотира с точна височина, но и отдавна се вграждат в една чужда на тях вертикално организирана музикална практика – например обработват се, нагаждат се към темпирани инструменти или се подлагат на други манипулации.

⁹ За музикологичната употреба на понятието „субстанция“ вж. *Диамандиев, А.* Теоретични аспекти на функционалната хармония. София, 2013, с. 7.

на това, че авторовото произведение би могло да има по-висока художествена стойност.

Темперирането и споменатото вертикализиране на старите ладове обуславя тяхното рационално ограничаване, а така наречените симетрични ладове, тематизирани по-късно, не са резултат от подобни процеси. Те са изцяло рационални конструкции и само формално, по външен белег се именуват ладове – хоризонтално оформени звукореди в координатната система на различните интервалови системи, определяни като родови. „Централен елемент на такъв лад се оказва не мажорното или минорното тризвучие, не квинта или кварта, а съзвучие (или комплекс от звуци в определено съотношение), което се получава в резултат на делението на 12-полутоновата октава на равни части.“¹⁰ Симетричните ладове се родят по-скоро с додекафоничната серия като звукоредни конструкции, защото изобщо нямат връзка с генезиса на ладовете – ладовете като певчески практики.

Невъзможност на хармонията в творчеството

Но дори на всички равнища връзката с оригинала да липсва, все пак генезисът на творчеството се корени в подражанието, все пак то извира от възхищението и преклонението пред онова, което е отвъд нас. Подражанието е сякаш постулат: „[...]едно произведение е по-добре да прилича на нещо, отколкото на нищо“ и като че ли призовава: „Бъдете ми подражатели, както съм и аз на...“. Бах изминава повече от 500 километра, за да чуе Букстехуде. Брамс написва втора и третата част на Първа симфония за три дена, а първа и четвъртата част – за десет години, преследван от авторитета на Бетховен. Най-голямо възжеление на Брукнер също е да бъде достоен за оценката на Бетховен. Когато открива Вагнер и назовава своята Трета симфония с неговото име¹¹, той преосмисля и разширява кръгозора си като композитор на духовни произведения и накрая последната си, недовършена Девета симфония посве-

¹⁰ Холопов, Ю. Гармония. Теоретический курс. Москва, 1988, с. 208.

¹¹ Самият Вагнер се изказва ласкаво за Брукнер, че единствен от познатите му композитори се доближава до Бетховен.

щава „на любимия Бог“.¹² Регер до такава степен стъпва върху музиката на Бах, че в определени места на неговата Фантазия и fuga върху BACH можем да се удивим на приликата между двамата. Шьонберг смята себе си за продължител на Вагнер. Веберн и Берг (както впрочем и самият Шьонберг) смятат Малер за свой учител. Не на последно място е стремежът слушателят да бъде връщан към нещо приятно от миналото, тоест отново към нещо отвъд нас, заровените в настоящото и ужасното. Лютославски се връща към класическите форми в алеаториката; Пендереcki променя своята алеаторична техника в неоромантичното пречупване на стиловете на Брукнер, Малер и Регер; Шнитке и Пярт използват колажната техника; Маурицио Кагел използва меки и приятни за ухото звучности и се преобразява от авангарден в постмодерен автор; Канчели и Фелдман се отдават на медитативни и минималистични техники.

Но ако наистина всичко е подражание, къде остава музикалната неповторимост на един или друг конкретен стил? Тя е скрита в неповторимия начин, по който изпълнителят или почитателят се отнасят към онова, на което имат импулс да подражават: неповторимата любов на художника към пресъздавания от него образ; неповторимата любов на народния певец към песента, която той се чувства призван да запази и пренесе във времето; неповторимата любов на един автор към друг автор, която умее да съхрани определена школа и традиция. Неслучайно по времето на Бах много от различните динамически, темпови, регистрови и артикулационни нюанси все още знаково не са фиксирани: не защото не са били познати, а обратното – тъкмо защото много добре се знаят и защото са предавани от учител на ученик.¹³ Но ако изпълнителят третира

¹² Може би наистина коренът на най-силното ми влечение към този автор още при първото ми докосване до него беше приликата на музиката му с Бетховен и Бах.

¹³ Св. *Harnoncourt*, *N. Musik als Klangrede. Wege zur einem neuen Musikverständnis*. Например: „В музиката на по-ранните векове има писани и неписани закони, чието познаване за тогавашния музикант е саморазбираща се предпоставка, които обаче ние тепърва с голям труд отново трябва да овладеем“ (S. 41); или: Но артикулационните „...знаци само рядко са се употребявали. Защо? Защото употребата им е била до голяма степен саморазбираща се за музиканта“ (S. 51) и др.

партитурата буквално, той откъсва музикалното произведение от неговия контекст и традиция, от духа, който го изпълва, и така лишава произведението от живот. Сляпото подражание и безличното епигонство винаги са безпомощни, защото са лишени от смисъла, пазен в учителската традиция. Колкото по-голям е оригиналът, толкова повече подражателят му остава скрит зад него, но остава в най-голяма степен жив като школа и традиция, и обратно: колкото по-безжизнен е оригиналът и бледнее в него каквато и да е приемственост, толкова повече подражателят му, полужив, не прилича на нищо – така можем да охарактеризираме голяма част от експериментите в пост-модерната ни епоха. Дори Брукнер може да бъде посочен като един от най-големите подражатели, обединил в творчеството си цялата немска традиция. Неговата скромност допускала творческата намеса на приятели и ученици в произведенията му, което не е било поради неумение, нито е търсене на помощ от друг, от каквото тълкувание ни предпазва Ойген Йохум. Брукнер става ученик на стари години и когато неговият приятел Фердинанд Клозе го окуражава, че определени паралелни октави са допустими, като дава за пример Вагнер, Брукнер му отговаря, че Вагнер е майстор, а самият той – ученик, и затова не може да ги допуска. Такова смирение е характерно за изпълнители и творци, които съхраняват традицията като неповторим стил, като живот в нея. В това смирение Брукнер твори истинското произведение на изкуството като отвореност на автора към обекта, като „отворена система“, чиято цел остава извън самата нея.¹⁴ От друга страна, според Херман Брох „има лош, добър и дори гениален кич“, в който Вагнер е „най-големият му връх, макар че и Чайковски не е много по-долу от него“¹⁵. За Брох кичът е продукт на романтизма като затвореност между автор и публика, като превръщане на „платоническата идея за изкуството [...] в непосредствена, достижима цел на всяка художествена творба“¹⁶. Независимо дали ще приемем оценките на Х. Брох, си струва да направим паралел между Вагнер и Брукнер и в това отношение. Ще видим, че в най-едри щрихи те

¹⁴ Срв. Брох, Х. Песента на Нерон. София, 1984, с. 185.

¹⁵ Пак там, с. 179.

¹⁶ Пак там с. 185.

са много близки не само по външни белези, но даже и по звучене. И за двамата е характерна например елиптичната хармония на водещия тон, но при всеки един от двамата тя води в противоположна посока: при Вагнер – към безкрайната мелодия и зачатъка на атоналността, а при Брукнер – към разрешения от по-конвенционален тип и модалнотонална хармония, в които авторът очевидно търси катарзис и умиротворение. С ученическа строгост към себе си Брукнер парадоксално отрича Вагнер за свой образец и в същото време се прекланя пред неговото новаторство и майсторство, които могат да допуснат всичко. Като безкрайно търсещ, той е отворен към традицията, докато патосът на Вагнер се ограничава във времето като модно увлечение и геният му остава само като начин на изразяване.

Безкрайното търсене се свързва с оригинала в традицията – който надхвърля нашите възможности да обхванем необхватното – и на нас ни остава само да го пазим, без да го променяме; само да го усъвършенстваме, докато го съхраняваме – например да го изпълваме с все по-голяма любов и с преклонението си пред него. Колкото повече оригиналът е на прицел и в плен на рационално търсени процедури, толкова повече може да бъде променен от негови нови творци. Големите диригенти – ученици и приятели на Брукнер – Франц Шалк и Фердинанд Льове се отказват да пипат незавършения финал на Деветата му симфония, макар че са си позволявали в предишните му симфонии да внасят много сериозни промени. Каквито и ентузиазирани опити да са правени за довършване на този финал, резултатът неизменно е един и същ и очебиен – рязък контраст с всичко предходно, излязло изпод ръката на Брукнер. Не стои така въпросът с Рудолф Баршай и Франц Зюсмайер. Първият завършва „Изкуство на фугата“ на Бах по всички правила на контрапункта, а вторият – Реквиема на Моцарт. И при двата опита трудно долавяме голям контраст с оригинала, напротив – явни са стилового единство и несъмнената завършеност. Очевидно епохите на Бах и Моцарт стоят по-близо до първообраза в традицията, където понятието „композитор“ все още не е утвърдено (това окончателно става през XIX век). Бах не създава нито една нова форма, а преобразява старите по невяротен начин. Красноречива е често цитираната негова мисъл: „Който работи колкото мен, ще постигне толкова, колкото и аз“.

Но кой е споменатият първообраз в традицията? Знаем само историческия отговор на този въпрос: *първообразът в традицията е първообраз на традицията* – и това е пеенето в храма в най-общ смисъл. Всяко авторово творчество се обръща към този първообраз и е основано на него, а не е негово следствие. И неслучайно в заглавните страници на партитурите от XVI и XVII век стои изразът „годна за пеене и свирене“ (Zu singen und auf Instrumenten zu gebrauchen). В основата на такова обръщане на различните авторови стилове към първообраза лежи подражанието; то е едно обръщане към другостта и напускане на затвореността в себе си. Отдалечавайки се от първообраза, хармонията рационално ограничава музикалното в търсене на нови звучности. Те задават нови цели и съвсем забравят изначалната цел на музикалното – а именно това, което е отвъд него като непостижимо и необхватно нещо в себе си, от което се ражда всяка хармония и всяка музика.

Претенцията за рационално усъвършенстване на несъвършения оригинал понякога води до неочаквани резултати. Редакциите, които Шалк и Льове правят на Брукнеровите симфонии, са с най-добрите намерения да отстранят „несъвършенствата“ във формата, оркестрацията и хармонията, но резултатът е, че тези редакции започват да звучат като „лош Вагнер“. От професионална гледна точка те, разбира се, са на много високо ниво, но не достигат самобитността на оригиналите, които именно с всичките си „несъвършенства“ звучат и затова са предпочитани сред мнозина от големите диригенти. Ето защо, когато например хоризонталът бъде „подобрен“ като „по-усъвършенстван“ вертикал, няма гаранция, че по-дълбоко е вникнато в оригинала. Какво в такъв случай означава „оригинална“ хармония в смисъла на първообраз? Тя би трябвало да означава обратното на неповторимостта, оригиналността, новаторството, с които обикновено я свързваме. Новаторството е всъщност деформация на първообраза и резултатът неминуемо е повредено копие, което дори може така да се срасне с нас, че да породи „възвишен“ копнеж към себе си и страдание в изкуството. От тази гледна точка копнежът по смисъл в съвременното изкуство се свързва с честно и съвестно изправяне пред вътрешния ужас, от който търсим освобождение, но най-често си оставаме в него, даже и копнеем по него! Ако разпоз-

наем *оригиналната хармония* като първообраз, бихме могли да я свързваме с феномени като бурдонния глас при монодията (исона, шопската диафония) или пък грузинското народно пение, но не и с музикалния вертикал под формата на модална, тонална и атонална хармония.

Невъзможност на хармонията в обучението и творчеството

А как в педагогическия процес и конкретно в часовете по хармония да търсим *оригиналната хармония*? Ориентир трябва да бъдат определен стил и композиторска традиция, т.е. приемственост, чрез която оставаме във връзка с образа на традицията, далеч от методически екстрахираната „правилност“. Най-лошото решение би било да се предлагат методически задачи, които са без връзка дори и с непрякото подражателство, а са чути – дори може би и въобще да не са били чути – единствено в главата на своя създател – специалист по хармония.

Копнежът по първообраз има различни прояви. Може да бъде пряко подражаване на конкретно авторово творчество, или под формата на непряко подражание, в непрестанно търсене, или устременост назад с надеждата за постигане на автентичност. Но всъщност такъв копнеж може да бъде роден, когато неотклонно сме обърнати към изгубения мир и хармония, към връзката с онова, което е отвъд музикалното. Ние се обричаме на непрестанно търсене, ако в един момент не отхвърлим всички натрупани знания (ведно с всяка хармония), за да открием себе си, за да дойдем на (в) себе си. И ако за анализиращия музиколог това е задължително условие, каква ли трябва да бъде позицията на композитора, който търси собствен стил? Той също трябва да постигне независимостта си от натрупаните знания, но в подражанията му трябва на преден план да излиза неговият специфичен начин на изразяване, който може да се дефинира като стил. Разбира се, композиторът би съкратил своето пътуване към себе си, ако прозре безсмислието на опитите си да подражава, било то пряко или непряко, както и на своя стремеж на всяка цена и единствено със собствени усилия да бъде новатор.

Невъзможност на хармонията отвъд музикалното

Изначалният въпрос все пак остава: дава ли хармонията възможност за преминаване отвъд музикалното? Ако допуснем наистина, че музикалното е единение на всичко във всичко, трябва – поради нашата крайност – да допуснем и че хармонията не идва от нас и не зависи от нас, което обаче не означава, че знаем нейните граници. Когато в себе си доловим хармонията като универсална връзка, когато тя ни докосне или даже ни изпълни, ние нямаме заслуга за това, нито имаме правила как да я постигнем – подобно на самия живот, който нито можем да разгадаем, нито да овладеем (контролираме), можем просто да го живеем. Когато бъдем докоснати по този начин в хармонията, разбираме, че тя ни е само пример за подражание; подражание за домогване до непостижимото, да се усъвършенстваме по така очертания ни път непрестанно. Тук нямаме никаква гаранция, че постигаме търсеното; нашата позиция е на просещи, а не на законодатели. Просещият не смята, че заслужава нещо. Законодателят претенциозно говори „с гласа на истината“ и е дори със самомнението, че е неин законодател, а това е най-сигурната гаранция за невъзможността на хармонията за преминаване отвъд музикалното.