

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИ ПРОЕКЦИИ НА МУЗИКАЛНОТО*

Емил Деведжиев

Увод

Според основния методологически принцип на Хусерл единственият начин да твърдим нещо е въз основа на непосредствено съзерцаването. Разкриващото се в непосредствената интуиция, преди разсъдъчното опосредствяване – това според Хусерловата феноменология е основанието на *моята* реалност, тоест на *света*, който познавам и както го познавам. Непосредствената интуиция твори реалност. Предметите от света са синтези на съзнанието, плод на интуитивното схващане, съответно работата на съзнанието на нивото на интуитивното схващане е полето на феноменологическите изследвания.¹ Описването на смисловите структури и актовете на съзнанието се осъществява при феноменологическо редуциране както на факта на съществуване на предмета, така и на психическата дейност на съзнанието, насочена към него, тоест феноменологията е дескриптивна наука за същностите на трансцендентално чистите преживявания в непосредствената интуиция.

Но ако искаме да видим феноменологически музиката като чисто преживяване в непосредствената интуиция, се изправяме пред трудност, която най-общо опира до невъзможността непосредствено да съзерцаваме музикалния акт като някакъв обект на познание, тъй като музикалното ни се разкрива чрез начина, по който сме (в) този акт.

Още първите опити за основаване на една феноменология на музиката задават хоризонт, в който музикалното е третирано в духа на натуралистичното мислене: “Произведението на изкуството като обект на феноменологическото музикално разглеждане е организъм. При по-внимателно вникване този организъм се представя на търсещото око като единство на много вплетени една в друга и взаимнообусловени сили.”² И ако в първите десетилетия на XX век опитите да се приложи феноменологическият подход към изкуството, респективно музиката, твърде свободно третираат идеята за феноменологията и твърде свободно интерпретират идеите и методите на Хусерл, днес все още може да се запитаме: какво феноменологът непосредствено съзерцава с недвусмислена очевидност, когато се обръща към собственото си музикално преживяване? Но непосредствената интуиция ни кара веднага да се усъммим, дали “какво” е подходящият феноменологически въпрос. Музиката не може да бъде неутра-

лен обект, тя не е някакво “какво”. Един предварителен априорен отговор би могъл да гласи: феноменологът се обръща към собственото си омузикаляване. Тук под “омузикаляване” ще се има предвид непосредственото музикално преживяване във феноменологически смисъл, тоест изнасяйки извън скоби проблема за обективното (обектното) му съществуване, а това означава и проблема за някакви (музикално)психологически зависимости. Но тогава пред съзерцанието се изправя много особен феномен, който наред с многобройните трудности и предизвикателства, се оказва зависим от момента и от начина, по който е описван словесно.

Присъствието на музикално събитие, например концерт, не гарантира на слушателя потапяне в музиката. Дори прекрасно изпълнение не може да грабне незаинтересования или лишения от адекватна нагласа³ слушател. На ниво *присъствие*, третирайки себе си като елемент от музикално събитие, аз не си гарантирам музикално грабване (потапяне). Оттук музикалното грабване, *омузикаляването* е собствена работа⁴, съответно питането за омузикаляването и питането за *собственото* омузикаляване са едно и също нещо. Аз разбирам израза „омузикаляване” като символ на особено (*мое*) преживяване. Само поради това разбиране музиката е нещо особено за мен. Няма съмнение, че музиката и музикалните събития съществуват и без необходимостта от моето съществуване, но също така няма съмнение, че аз правя тази констатация на основата на собственото (си) разбиране за музикално и немусикално. Нямам достъп до друго разбиране за музикалното, освен своите представи. Аз се помествам в собствения си хоризонт на разбиране на музикалното. Ако приема, че освен моето музикално разбиране, съществува и едно всеобщо (валидно за всички) музикално разбиране, аз претендирам, че познавам това разбиране, съответно давам контури на собствения си хоризонт на разбиране и „отлитам” към теологията или природознанието. Ако пък смятам, че съществува всеобщо разбиране за музикалното, без да изразявам претенция за познаването му, тогава изпадам в незавидното положение да правя сравнение между нещо, което познавам и нещо, което не познавам. Съществува и предположението, че *моето разбиране* и *всеобщото разбиране* са тъждествени, според което аз не си въобразявам всеобщото *музикално*, нито си въобразявам, че всички, заплени от музиката, *говорим* в крайна сметка за едно и също нещо. Това предположение обаче е извън пределите на настоящия текст, занимаващ се единствено с *моето* разбиране за музикално и немусикално. Откъм *моето* разбиране основанието на музиката е онова, заради което на музиката и на дейностите, свързани с музиката, е приписана характеристиката „особени”. Това основание мо-

же да бъде само омузикаляването (моето омузикаляване).

Провеждането на питането за омузикаляването е осъществено феноменологически. Макар феноменологията (на Хусерл) да се занимава с питането за възможността на познанието, феноменологическият поглед употребява израза „познаване” като „въобще схващане”. Омузикаляването, бидейки въвличане в процес на схващане на *нещо*, което не се е *знаело* преди това, съответно завършващ с обогатяване на собствения *поглед* (хоризонт на *разбиране на света*), е познавателен процес за феноменологията. Следователно феноменологическите разсъждения по повод на познанието са същевременно разсъждения по повод на музикалното (познание).

Феноменологията е трансцендентална критика (изследва условията и границите) на познанието. Според феноменологическият поглед въпросът за основанията на познанието трябва да бъде поставен преди описанието на познавателните предмети. *Запознаването с нещо*, припознаването му като нещо обособено (отделено), самото предметяване стартира със схващането (на предмет). Оттук схващането на самия предмет (на изследване) се превръща в проблем. Открояването на необходимостта от експлицитно поставяне на въпроса за схващането на *нещата* бива осъществено чрез противопоставяне между феноменологическият поглед и научното мислене. Ако въпросът на научното мислене е „Какво?”, какво може да се знае за даден предмет, то въпросът на феноменологическият поглед е „Как?”, „как е възможен предметът“, „как е предметът“, „как схващам“. Векторът от въпроса „Как?” към въпроса „Какво?”, тоест от това, как схващам предмета, към неговото описание като описание и изследване на схванатото, е единственият път на сигурното познание.

Феноменологическият поглед лишава въпросите на нивото на „Какво?” от претенцията им да бъдат основополагащи в открояването на основанията на *нещата*. Разсъжденията се провеждат предимно *негативно*, тоест с лишаване от „Какво?”. Съобразно това феноменологически проведеното питане за омузикаляването не само че не може да каже що (какво) е омузикаляване, но не може да каже и какво не е омузикаляване. На нивото на въпроса „Как?”, „как е омузикаляването“, единственият отговор може да бъде „Ето как!” по повод на току-що осъществено омузикаляване. На нивото на „Как?” няма формула за омузикаляване, съответно няма сравнения между едно или друго омузикаляване. Дори въпросът „как съм в омузикаляването”, за да избегне противоречие на нивото на „Как?”, може да търси отговор единствено през единосьщието на *съм* и *омузикаляване*, откъм което питането „как съм в омузикаляването” и питането „как е омузикаляването” са едно и също нещо. Единосьщието на *аз*

и омузикаляване свежда питането за музикалното до мен.

1. Моето схващане определя моята *реалност*

Разполагам единствено със *собственото* разбиране за музикално и немусикално. Всяка констатация по повод на музиката, всяка музикално обвързана дейност, съденето по повод на дадено музикално събитие – всичко това се основава на собственото разбиране за музиката и музикалното. Как се е породило адресирането на характеристиката „особени“ по посока на дейностите, свързани с музиката? Как се е породила характеристиката „музикални“ по посока на някои дейности? Отговорът и на двата въпроса е един: „Само на основата на особеното преживяване, наречено омузикаляване“.

Открояването на необходимостта от поставяне на въпроса за омузикаляването преди всяко друго питане по повод на музиката се осъществява през феноменологическата критика на нагласата, центрирана около въпроса „Какво?“. Образцовата за случая естествоизпитателна (научна) нагласа довежда до краен предел възможностите на този въпрос. Феноменологическата критика се насочва както към нейния подход (количествения), така и към нейното законодателство (понятийния апарат).

Научното мислене стартира своите изследвания с въпроса „какво е *това*“, визирайки предмет или събитие (обект на изследване), след което се впуска в натрупване на характеристики. За *нещото* се узнава толкова повече, колкото са повече приписваните му атрибути. Все пак натрупването на атрибути по посока на адресат (обект на изследване) не отменя първенството на съществуването на адресата. Съществуването на адресата осмисля питането за характеристики по повод на адресата. *Въпросът* за обекта на изследване в крайна сметка се свежда до въпроса за неговото съществуване. Ако на този въпрос не бъде отговорено, всичко добито ще се разпадне. Научното мислене обаче няма друг избор, освен да зададе въпроса за съществуването на *нещо* по атрибутивен път, а съответно и да му отговори атрибутивно, тоест на основата на въпроса „Какво?“. Научното мислене превръща въпроса за съществуването на нещата в атрибутивен въпрос. Човешкото съществуване не остава по-назад. Човекът е атрибут на природата. Ако човекът изчезне, природата няма да изчезне; ако човекът изчезне, една от безбройните възможни характеристики на природата (да твори разумни животни) ще спре да се проявява, нищо повече.⁵

Отнесено към мен и музиката, атрибутивното съпоставяне казва, че аз съм заменяем. Ако всеки аз изчезне обаче, музиката продължава ли да съществува? Ако отговорът е „да“, остава висящ въпросът кой ще адреси-

ра характеристиката „особено”, а след това „музикално” към дадено събитие. Ако отговорът е „не”, то понятието „музика” съществува като исторически ферментирало всеобщо съглашение, постигнато от разбиранията на хората през годините. Тази постановка позволява изрази от вида „музиката на Бетховен” и „музиката на Ренесанса”, които са исторически верни, но няма характеристиката „музиката на Бетховен” *изпреварва* което и да е произведение от самия Бетховен; по-нататък, няма слушайки първата соната от Бетховен, слушам някакво валидно за всички общо слушане на тази соната, и кой е този, който би посмял да изрази претенция, че *дава* (долавя) единствената адекватна интерпретация на тази творба. Собственото *слушане* на първата соната от Бетховен е това, с което разполагам. Аз се *вмествам* в собственото си слушане. От тази гледна точка сонатата от Бетховен не е негова, а *моя*, защото Бетховеновото слушане ми е недостъпно. Следователно *аз* не съм заменяем, тъкмо обратното – аз съм незаменим.

Според феноменологическия поглед въпросът за съществуването на предмет, а оттам и въпросите за съществуването на *света* и всичко в него не могат да бъдат въпроси на ниво *атрибут*. Обясненията и приписването на характеристики по повод на предмет или събитие изхождат от вече осъщественото схващане на предмета или събитието. Следователно въпросът за съществуването на даден предмет се свежда до въпроса за схващането му. Същевременно снемането на претенцията на въпроса „Какво?” (атрибутивния въпрос) да бъде водителят на питането за основанията на нещата от *света* откроява въпроса „Що е схващане?” като *неприложим* в това питане, бидейки още едно „Какво?“, което означава, че наличието на общовалидна способност за схващане не може да бъде потвърдено. Единственото свидетелство за схващането е самото собствено схващане като осъществен акт. Питането за схващането в такъв случай е питането за *моето собствено* схващане.

Съобразно феноменологическия поглед питането за музикалното трябва да се основава на питането за *моето* музикално схващане, проведено чрез *лишаване* от „Какво?”. Въпросите: „какво е музика”, „какво е музикално преживяване”, „какво е музикално събитие”, „какво е музикална компетентност”, „в какво се изразява музикалното развитие” са следствие от схващането, дало основание за повдигането им. Въпросът за музикалното стартира с въпроса за особено схващане, чиято особеност не може да бъде изведена на нивото на въпроса „Какво?”.

2. Извеждане на питането за музикалното схващане

Единственото свидетелство за съществуването на *нещата*, както ги

схващам, е актът на схващане, осъществен от самия мен. Питането за собственото схващане не може да бъде проведено през въпроса „Какво?“, защото *каквото* на схващането вече предпоставя самото схващане. По същите съображения музикалното схващане е основанието за въпроси на нивото на „Какво?“ по повод на музикалното. *Каквото* на музикалното е свидетелство за съществуването на музикалното, но не и определител на параметрите на музикалното. Векторът на *опараметряване* е от основанието към следствията.

Снемането на въпроса „Какво?“, в претенцията му да бъде водителят на питането за основанието на *нещата*, сменя и сравненията и обобщенията. Сравнението между два познавателни предмета се осъществява според *скала*, приложима към всеки от тях. Подвеждането под общ знаменател (обобщението) се основава на същия принцип. Основата за сравненията и обобщенията е дадена положена скала, но възможността (основанието) на всяка скала е самото схващане. Задаването на въпрос „Какво?“ по повод на схващането има предвид „схващане“, което не би могло да бъде основание, защото векторът на опараметряване е обусловен еднородно – от основанието към следствията. Няма скала, която да обхваща схващането. Процесът на схващане завършва със синтезирането на предмет. Едва готовият предмет би могъл да влиза в отношения с други предмети и да бъде *измерван*. В самия процес на схващане (синтезиране) *измервания* не са възможни.

Питането за схващането, съответно и за музикалното схващане, се свежда до първия възможен въпрос „Как?“, „как е омузикаляване“, а отговорът може да бъде само „Ето как!“. „Ето как!“ е атестация за осъществен конкретен акт и е обвързано само с този акт. Сравнение на ниво „Ето как!“ не е възможно. Все пак всяко „как е омузикаляване?“ има предвид нещо музикално. Как е възможно това, при положение че сравненията и обобщенията на нивото на „Как?“ са забранени? Вярно е, че въпросите „Как?“ се отнасят директно към момента на схващане, но също така е вярно, че отговорът „Ето как!“ е извън самото схващане, което важи, разбира се, и за самия въпрос – и въпросът, и отговорът са рефлексии на осъществено схващане.⁶ Оттук питането за омузикаляването се разделя на две части. На първо място трябва да бъде поставен въпросът за възможността да се открие процесът на схващане извън самото схващане, което е все едно възможността да открие собствените си основания, обговаряйки. На второ място трябва да бъде поставен въпросът за правомерността на делението на схващанията на *музикални* и *немузикални*.

Как да бъде открит процесът на схващане извън самото схващане? Пределът на моето отнасяне към схващането е „Ето как!“ по повод на

току-що осъществено схващане, тоест в процеса на схващане никакво питане не може да бъде отправено. От тази позиция, към съпоставката на „в процеса на схващане” и „извън схващането” може да се подходи *негативно*, чрез лишаване от „Какво?” – не мога да кажа нищо по повод на процеса на схващане, освен че протича при тотална липса на „Какво?”. Същото важи и за музикалното схващане. Процесът на музикално схващане е самото омузикаляване. Краят на омузикаляването е осъществено схващане, което започва да се спряга на нивото на „Какво?”. *Каквото* на току-що схванатото преживяване е свидетелство за прекратено омузикаляване. Омузикаляването е тотална липса на „Какво?”.

От гледната точка на тоталната липса на „Какво?” все пак не може да бъде открит въпросът за разликата между музикалното схващане и всяко друго схващане, тоест от тази гледна точка няма „музикално схващане”, а има само „схващане”. Съществуването на уникалното музикално схващане е несъмнено и първата констатация, означаваща осъществено схващане („Ето как!”), е свидетелство за това. Аз констатирам схващания, които наричам „музикални”. Тази констатация не може да намери основанията си с помощта на негативно проведена аргументация. Открояването на тоталната липса на „Какво?” в процеса на самото схващане, проведено като *негативна* аргументация, изправя вектора на ориентацията в *света* да сочи от основанията към следствията, но само толкова. Аргументацията по повод на уникалното музикално преживяване трябва да бъде проведена *положително*.

2.1. Питането за музикалното схващане, центрирано около аз

Положителната аргументация започва с констатацията за съществуването на особено преживяване, наречено омузикаляване, чието траене се свързва не просто с липса на „Какво?”, а с въздържане от „Какво?”. Въздържането от „Какво?” тоест държането в процес на омузикаляване, е дело на волева изява. *Някой*, тоест аз, упражнява воля. Ежедневно схващаният аз⁷ също упражнява воля, но тя е воля за *ориентация*. Ориентиращият се аз не задържа (не удължава) процеса на схващане, а се *движи* от схващане в схващане. Ориентиращият се аз е по-скоро интуитивен. Музикално схващаният аз упражнява воля за *съзерцание*. Той задържа омузикаляването, трае омузикален. Изявата на музикалния аз е предел на волята, предел на осъществената възможност за изява. Музикалният аз не е интуитивно законодателстващ, той е волево законодателстващ.

Аргументацията, центрирана около волеизявата на законодателстващия аз, повдига въпроси. На първо място, заговарянето за аз, за воля, която направлява омузикаляването, оставя съмнение за прокраждане на

„Какво?“. Условието за пребиваване в процес на схващане (включително и музикално схващане) е тоталната липса на „Какво?“. Следователно въпросът „как съм в схващането“ феноменологически може да има предвид единствено единосъщиято на *аз* и *схващане*. Разцеплението в процеса на схващане е невъзможно.

Единосъщиято на *аз* и *схващане* и единосъщиято на *аз* и *музикално схващане*, в процеса на схващане, повдига въпроса „кой музицира“, защото различието между схващанията може да дойде единствено от *аз*. Според дотук проведената аргументация ориентацията в *реалния свят* бива осъществявана от т.нар. „по-скоро интуитивен аз“, а музикалното схващане бива осъществявано от т.нар. „волеви аз“. Все пак ориентацията се *аз* е също волеви, същевременно на музикалния *аз* не липсва спонтанност, тоест делението на схващанията на *волеви* и *спонтанни* е недостатъчно.

Волеизявата е винаги налице, но не е *една и съща*. Ежедневният *аз* осъществява воля за ориентация (дори в процеса на музикалната работа), а музикалният *аз* – воля за съзерцание.⁸ Музикалният *аз* се държи (трае) омузикален, където изразът „задържане“ трябва да се употребява на нивото на единосъщиято между *аз* и *схващане*. Въздържането от „Какво?“, осъществявано от музициращия *аз*, не е статично. Омузикаленият *аз* не е наблюдател на процеса на омузикаляване, който (наблюдател) само гарантира въздържането от „Какво?“. Единосъщиято на *омузикален аз* и *омузикаляване* откроява *аз* като *движение*. Омузикаляването е себепридвижване, себемоделиране. Пулсиращото, моделиращото се, ферментиращото омузикаляване е музикалният *аз*. Движението на музикалния *аз* не е движение на един статичен *аз*, който се придвижва от точка А до точка Б, както е в сферата на „Какво?“. Да траеш омузикален е себепридвижване. *Въздържането* от „Какво?“ в омузикаляването е тъждествено на формирането на музикален *аз*.

Музикалното грабване, омузикаляването е спонтанно, но не възниква от само себе си, просто ей-така. То е провокирано, а провокаторът е разгръщащо се в процес на изпълнение музикално произведение, където провокацията не е единичен акт, все едно натискане на копче за старт на музикално потапяне – провокацията трае, при това законодателствайки. Музикалното произведение е закон, застинала воля, която се разгръща и изявява в процес на изпълнение, където самото изпълнение е волеизява. Формирането на музикален *аз*, омузикаляването се осъществява съобразно законодателството на разгръщащото се произведение. Тази *взаимност* (съобразността) не е от типа *вън/вътре*, защото подобни положения съществуват само на нивото на „Какво?“. Границата между „в омузикалява-

нето“ и „извън омузикаляването“ в самото омузикаляване не съществува – всичко е музикално, *аз* е *омузикаляване*. Законодателстващият провокатор също е в омузикаляването. Омузикаляването е съпребиваване на музикални волеизяви, съразгръщане. Омузикаляването в крайна сметка е собствена работа само доколкото себеучастието е задължително условие. Смисълът на музикалното е на нивото на взаимността. Разкриването на питането за музикалното като питане за взаимността е и пределът на това изследване, центрирано около *аз*.

Заклучение

Основанието на *мое* разбиране за музикално и немусикално е собственото ми омузикаляване. Всяко мое твърдение по повод на музиката, както и чувствата, които ме обземат под нейно влияние, са следствени на омузикаляването. Собственото омузикаляване е генераторът на музикални впечатления и отношения. Все пак смисълът на музикалното не се свежда до *аз*, а до взаимност на *аз* и *друг*, до взаимност в омузикаляването. Питането за музикалното се свежда до питане за взаимността. Същевременно евентуалното феноменологическо разгръщане на питането за взаимността трябва отново да бъде проведено през омузикаляването в ролята му на предел на волеизявата на *аз*.

Музикалната взаимност се осъществява в изпълнението. Застиналата воля на композитора като музикално произведение се разгръща от изпълнителя като *медиатор*, където самото привеждане в изпълнение е волеизява. На слушателя е поднесена волеизява, а не застинала воля. Запознаването с една картина или архитектурна забележителност бива осъществявано без медиатор – *аз* оживявам волята на автора, запечатана в даденото произведение на изкуството. Взаимността между мен и автора е на основата на предмет. Музикалната взаимност е на основата на волеизява, на жив човек. Музикалната взаимност е съразгръщане на волеизяви под общ закон – волята на автора като музикално произведение. Музикалното събитие е предпоставката за пределна взаимност. Така въпросът „кой музицира“ може да получи само един отговор: „Пределът на *аз*“, пределът на осъществената възможност за взаимност.

Бележки

* Тази статия следва параметрите, зададени от моята бакалавърска работа на тема „Феноменологически проекции на музикалното: Веберн и Хусерл“, защитена в края на учебната 2009 – 2010 година. Б. а.

¹ Сравни параграф 134 от Хусерл, Е. „Идеите на една чиста феноменология и феномено-

логична философия”, 1913.

² *Mersmann, H. Zur Phänomenologie der Musik. – Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XIX, 1925, S. 376.*

³ Дори повече – наличието на адекватна нагласа е условие, но не и гарант за потапяне в музиката.

⁴ В рамките на този текст не се разглежда питането за динамиката на влиянието между изпълнител, композитор и слушател, защото в това питане е скрито питането за възможността за *взаимност*. Неговото разгръщане остава извън целите на настоящото разглеждане.

⁵ Тази постановка откроява историята на научното мислене като ферментация на скрит скептицизъм, който обаче не може да се прояви, защото това би довело до края на науката.

⁶ Оказва се, че дори *както* на схващането е в сферата на „Какво?”. Изводът, че „Как?” е Какво?”, което обаче се самоотрича, е неизбежен – той е направен на нивото на „Какво?”, както и всеки извод и въобще всяко вербално твърдение.

⁷ На нивото на „Как?” с „аз в процеса на схващане” се има предвид не един статичен *аз* (както е на нивото на „Какво?”), а винаги различен *аз*. В процеса на схващане *аз* и *схващане* са едно и също нещо.

⁸ Може да бъде отправена забележката, че музикалната дейност за някои (например изпълнителите) е ежедневна. Но *музикална дейност* и *омузикаляване* не са едно и също нещо. Омузикаляването не влиза в социално-статистически (количествени и качествени) отношения. Многото часове пред пианото може и да са ежедневие, но самото омузикаляване е уникално случване и ако то влезе в сравнения и обобщения с други уникални случвания, това става само на нивото на „Какво?” с цената на загубената уникалност.

Phenomenological projections of the musical

By *Emil Devedzhiev*

Summary

The phenomenological view focuses directly on the immediate grounds of things; correspondingly, the phenomenological projections of the musical aim at highlighting the immediate foundations of music activities and references, at highlighting the immediate grounds of music itself. In light of the phenomenological view, the encounter with the musical is possible only in the musical immersion itself, the musicalisation. The rational relations concerning the musicalisation lie outside it. They do not reach it, nor comprise it. Conversely, the division of *matters* into musical and non-musical is based on the musicalisation. And since the only evidence of its existence is the very act of its accomplishment, the issue of musicalisation comes down to the issue of *my own musicalisation*. The *musicalised I* is the core issue of the musical.