

МУЗИКАЛНАТА ПЕДАГОГИЧНОСТ

Йордан Кр. Банев

Музиката е наистина най-дълбокото ниво.

По някакъв начин първенството принадлежи на музиката.¹

Габриел Марсел

I. Музиката като педагог

В най-честата си категориална употреба съществителното „педагог“ е подобно на *лекар, моряк* и т.п. Става дума за обществено заетия с възпитанието и образованието, тоест за онзи, който като професия води към възпитаване и образование, за онзи който пряко участва в съдържателното осъществяване на системното и съответно институционализирано обучение, възпитание и образование. Така „педагогиката“ ще трябва винаги да е научното отнасяне към преподаването и усвояването на знания, професионален опит, умения, компетентности и пр., а всяка една конкретна педагогика – педагогика на обучението по... (напр. по музика).² От своя страна прилагателното „педа-

¹ Marcel, G. Music and Philosophy. Milwaukee: Marquette University Press, 2005, p. 5.

² „Педагогика“ означава „науката за преподаване“ (Fowler's Modern English Usage); „Педагогика – изкуството или професията на преподаването“ (American Heritage Dictionary); „Педагогика – дейността, процесът или изкуството на предаване на знание и умение“ (Roget's Thesaurus); „Сбор от методи, които целят да осигурят съответното пригаждане на едно съдържание на образованието и на отделните лица, които трябва да се образуват“ (Ensemble des méthodes dont l'objet est d'assurer l'adaptation réciproque d'un contenu de formation et des individus à former. Цит. по: Centre National de Ressources Textuelles Lexicales. Pédagogie – <http://www.cnrtl.fr/definition/pédagogie>); Instruction, éducation des enfants, de la jeunesse (ibid.); Специалната педагогика е: Science de l'éducation et de l'instruction

гогичен“ се употребява за организираното – в някаква система – възпитателно-образователно отнасяне спрямо един човек или множество хора, напр. „педагогичен процес“, „педагогичен подход“. Това отнасяне има за цел да възпитава и образова в определена дейност, умение, ориентация, нагласи, мироглед. Накратко, „педагогичен“ се употребява за процеса на *воденето към...* Бидейки обаче ядро и смисъл на всяка педагогична дейност, *воденето* и *водачеството* всъщност освобождават педагогичното от тясната, професионална, административна и организационна ограниченост. При такова положение педагогичното се разкрива не толкова като водене към организирана обществена проява и ангажимент, колкото преди всичко като водене към това да долавям смисъл в което и да било „действие“ (да свиря, да мисля, да пея, да мълча, да спортувам, да кротувам). Педагог е онзи, който ме „прави“ да съм някак поновому, т.е. „да бъда“. Отнася се към мен като „да бъда жив“. Педагогичното съживя – събужда ни да сме будни; будителите ни изваждат от нашата сънливост. Едва в най-слабия си модус то е учебно-училищно, съответно – образователно-възпитателно, надомно или обществено задължение. От своя страна понятието „педагогичност“ изразява присъщите на прилагателното „педагогичен“ свойства; аналогично на „изкусност“ – на изкусния, и „ленивост“ – на ленивия.

Очевидно от професионално-научна гледна точка музикалната дейност сама по себе си не (може да) е „педагогична“. Тя обаче е действие, което настоятелно и даже принудително изисква моето внимание, съдействие и съучастие/съучастване) – винаги е призив, и това я прави уникална дейност. При това тя не засяга конкретни вещи и тази нейна метапредметност ѝ позволява също да се открие като неповторимо обвързана с *моето* възпитаване, образование, развитие, да кажем на памет, при това особена – не предметно-понятийна. С други думи, съвсем не подобава музикалната дейност да се свежда например (само) до обществена. Като украса, забава, подходяща заетост или пък не-

des inadaptés visant à développer au maximum les possibilités d'action de l'enfant (ibid). За взаимовръзката образование-обучение-професионална компетентност вж. напр. *Рашева-Мерджанова, Я.* Професионална педагогика – в традиция и перспектива. София, 2004, с. 73-75.

обходимост музиката е в центъра на многовековни обсъждания и препирни. Достойнството ѝ и „обществената полза“ от нея не са само предмет на професионално обсъждане, но дори влизат и във всекидневната реч – например поговорката „Музикант къща не храни“. Същевременно крилати думи като „Който пее, зло не мисли“, „Виното и музиката радват сърцето“ (а не логиката!) очевидно носят повече смисли относно това „накъде“ музиката ме повежда и „докъде“ ме довежда (освен че не може нахрани дома ми). Те несъмнено ни внушават, че музиката не просто ни съпътства. Тя не е едно измежду многото занимания – макар и с ранга на култура, нито „трябва да принадлежи на всекиго“ (Золтан Кодай). Напротив, музиката е дейност, без която, накратко казано, „не можем“. Например не можем без нея при обръщането към самите себе си, с чувството че сме или искаме да сме качествено „други“ – при празнуването и тържествата, при общуването и сближаването ни с децата и пр. Подобна *неизбежност* обуславя музикалната дейност като действо, което по време на своето извършване може по напълно своеобразен начин да изправи изпълнителя или слушателя пред (въпроса за) самия него. Това прераства в отклик на начина, по който участникът (музикално) съществува и тук в буквален смисъл „битието не е нищо извън своето „случване“³. Музиката е призив към мен, който призив ме изисква – заедно с *моя* свят и с разбирането ми за съществуване. „Педагог“ може да е и кратката песен, понеже трябва да ѝ се доверя да ме поведе към други „измерения“ – други на „обектния“ свят. Като изсвят онагледено присъствие тя ме повежда към измеренията на моята актуалност – актуалност по определен начин, *modus (vivendi)*. В този смисъл „педагог“ обозначава не лицето, принадлежащо на възпитателно-образователна система – роб или професор, а водача, включително деятелността-водач, която ме предизвиква за някакъв нов начин на съществуване, за мое житийно „иначе“ – като пълнота или алтернатива на постоянната ми наличност под определена „форма“.

Разбира се, тук не става дума за обективно положение, за моето „иначе“ като научна загадка, тъй като звучността в музиката не включва в себе си *общоприемливи* („обективни“) пред-

³ Ватимо, Дж. Краят на модерността. София, 2004, с. 9.

стави и понятия. Музиката е деятелност, която незаменимо ме призовава, завладява, като същевременно не следва никаква логически обвързана необходимост. Оказва се, че тя е една истинска загадка за разсъдъка. Аз стоя пред загадката: как *така* съм? Да разгадая тази загадка обаче, се оказва изключително трудно начинание, тъй като тя неминуемо се отнася до целия мен, а не до нещо външно на мен, т.е. до обект. Ако озадачава-нето ме учуди дотолкова, че ме подтикне към размисъл върху това *как така и по такъв начин мога да съм*, когато съм в музикалното действо⁴, аз се изправям пред педагогичността на музиката, пред вътрешноприсъщата на музиката педагогичност. Този загадъчен въпрос не е философски въпрос, а въпрос, който се долавя и чува единствено по време на музикалния акт. Лишен от обективност и от философски произход, въпросът е отправен към мен като действащ или съдействащ (слушащ). Липсата на обективност обаче тук не означава субективност или субективизъм. Учудването *как така и по такъв начин мога да съм?* няма ясно определими граници, но и не се размива в каквато и да било отвлечена представа или в чувство. Загадката-въпрос е преди всичко екстракт на непостоянното, изменчиво и при това съзнателно съм-съществуване; преди всичко въпрос на моята живост, на моята в съзнание модалност, а не на това, което обикновено подразбират под субективната ми индивидуалност. Въпросността, в която музикалното деяние ме туря, е от битийно естество: нереклексивно, без оглед на основания, аз зная и разбирам, че по някакъв ясно различим за мен начин съм музикално съществуващ сега. Тук знанието и разбирането са откъм моето собствено „да съм сега“ (ens, ὧν); при тях определящото е начинът (modus, τρόπος); те са екзистенциални, а не дискурсивни, познавателни или метафизически.

⁴ Още в началото на своята „Метафизика“ Аристотел казва, че „[...] хората сега, както и в миналото, са започвали да философстват поради *учудването*. В началото те са се *учудвали* на най-очевидните необясними неща, но после постепенно са се заинтересували и от по-значителните“ (διὰ γὰρ τὸ θαυμάζειν οἱ ἄνθρωποι καὶ νῦν καὶ τὸ πρῶτον ἤρξαντο φιλοσοφεῖν, ἐξ ἀρχῆς μὲν τὰ πρόχειρα τῶν ἀτόπων θαυμάσαντες, εἴτα κατὰ μικρὸν οὕτω προϊόντες καὶ περὶ τῶν μείζονων διαπορήσαντες – курс. мой – Й. Б.). *Аристотел. Метафизика* 982 b. Превод Николай Гочев и Иван Христов. София, 2000.

В дейността и събдването си музиката ме изпитва – дали мога да удържам присъствие в нея и да имам свят на актуалното. Това означава да не съм наличен, да не съм фактичен, да не се определям от предметността (веднъж предметена) и същевременно „да съм“. Музикалното действие не може да няма онтологични измерения: музикалната онтологичност не може да бъде разглеждана просто като философски възглед, а е необходим музикален консеквент от пребиваването ми в свят. Музикалното действие единствено от изкуствата и науките е определяно като „мистерийно“ (имащо работа с тайнство) и „магическо“, т.е. като такова, което в момента неясно как ме побеждава и даже изменя. Когато това действие бъде оценявано от разсъдъка и рационалната логика, то остава необяснимо и в крайна сметка му се приписва момент на отвъдност. Тази отвъдност за разума е всъщност иманентната живост на музиката във и чрез мен.

1. 1. Педагогичност и музикална дейност

Една дейност се отличава с педагогичност дотолкова, доколкото по време на своето извършване има силата да ме учи така, че да се изправя пред основополагащи за мен въпроси и да ми представя хоризонти за себеразкриване. В този случай тя не е нравоучение, наставничене, назидаване и т.н., които изпълват много от педагогическите отношения. Музикалнопедагогичното се заключава в това, че музикалната дейност в едно – винаги сегашно – време разкрива пред мен възможности и алтернативи за собственото ми „да бъда“ – и „тук и сега“, и „изобщо“. Тези възможности и алтернативи са недостъпни за логическите дейности и трудно изразими чрез други изкуства. Като дейност музиката скрито ме изпитва дали съм съгласен да бъда поведен към тези перспективи. Предвид тази ѝ фундаментална природа нейното най-кратко описание би било, че тя е „из-себе-питаща“ или „личностно съ-ответно съ-зидателна“.

Ако музикалната дейност се отличава с педагогичност, изначално е педагогична, възниква въпросът дали педагогичността също така е неизменно свързана с музиката, дали педагогичното поначало е музикално. Но тъй като и при двете положения търсеното ядро е как музикалната дейност е педагогич-

на, въпросът за изначалната музикалност на педагогичността става чужд на темата. Търсената тук музикална педагогичност не се занимава с това дали педагогичността има и свои немусикални страни – те са, да кажем, предмет на професионалната педагогика. Тя също така не пита дали в крайна сметка може все пак да се окаже, че педагогичността е изначално музикална. Ако предприемем подобно издирване, твърде вероятно е да стигнем до извода, че педагогиката е изначално музикална. В такъв случай ще се окажем оградени от стените на т.нар. Платонова музика – извън тези стени педагогиката е ялова, но вътре в тях тя е космологичен проект. Ялова е, защото няма как да осъществи целта на *paideia*-та, която цели да отгледа „порядъчни граждани“ за държавата (букв. „умерени мъже“ – *μέτριοι ἄνδρες*).⁵ Космологичен проект е, защото е не само образ, но и смисъл на света, който ни заобикаля, както това е описано в диалога „Тимей“⁶. Ето защо е необходимо умишлено да страним както от обективно-педагогическия поглед, който не може да види музикал-

⁵ Платон. Държавата, 423e: „[...] ако [стражите на държавата] опазват споменатото единствено значително [...] или по-скоро онова, което е достатъчно наместо значителното [...] [т.е.] *възпитаването и отглеждането*. [...] Ако – *добре възпитавани* – са порядъчни мъже, те без труд отчетливо ще виждат всичко, за което говорихме...” (*ἐὰν τὸ λεγόμενον ἐν μέγα φυλάττωσι, μᾶλλον δ' ἂντι μεγάλου ἱκανόν...* *τὴν παιδείαν... καὶ τροφήν*· *ἐὰν γὰρ εὖ παιδευόμενοι μέτριοι ἄνδρες γίγνωνται, πάντα ταῦτα ῥαδίως διόψονται* – превод и курс. мой – Й. Б.). В случая Ал. Милев превежда *παιδεία* с „образование“, а *τροφή* – с „възпитание“. *Троφή* (лат. *educatio; victus*) означава „отхранване“, физическо питаене. Думата идва от глагола *τρέφω* – 1. уплътнявам, съсирвам 2. кърмя, откърмям 3. отхранвам, отглеждам; угодявам 4. питая, поддържам, възпитавам и пр. Думите *παιδευσις, παιδία* се предават с: 1. възпитание, именно нравствено, т.е. на душата; оттук обучение, преподаване на/от някого. В мн. число – възпитателни средства, което в латински е *disciplina*; 2. образование, знание, което е латинската *humanitas*; 3. (поет.) образователна школа за нещо. В разказа, известен като „мита за пещерата“ (пак там., кн. VII, 514a-515a), Платон приканва да уподобим „човешката ни природа според възпитаността и невъзпитаността“ (*ἀπείκασον... τὴν ἡμετέραν φύσιν παιδείας τε πέρι καὶ ἀπαιδευσίας*). Ал. Милев предава мисълта със „според знанието и незнанието“. На старобългарски за *παιδία* най-често се употребява *наказание*, което подчертава връзката между „казването“ (срв. указание, показание, сказание) и подобаващото израстване. Спрямо това израстване немисленият израз „физическо наказание“ единствено подкрепя изначалното предимство на „казването“.

⁶ Вж. Платон. Тимей 28 и сл. Превод Г. Михайлов. – В: Платон. Диалози. Т. 4. София, 1990.

ната дейност като педагогична, така и от обратната позиция – да абсолютизираме педагогичността като „само музикална“. Да избягаме от подобни примки обаче, означава да напуснем полето на традиционно-образователната педагогика, която винаги почива на идеалистически и абстрактно метафизически разбирания, третиращи педагогичността единствено в институционален контекст – следствие от поначало чуждите на личностната отговорност и обоснования избор образователни (а оттук и възпитателни) системни принуди.⁷ Обръщането към музикалната педагогичност е възможно единствено през музикалното извършване, т.е. по време на деянието „музика“. Едва оттук можем да попитаме по какъв начин и дали музиката наистина ме изисква така, че да се променя и да се променям „ей сега“.

1. 2. Музикалното действо като *alter ego*

По време на музикалния акт изпълнителят волно или неволно приканва, дори изисква слушателят също да се приобщи към посочените нива на съществуващо и свят. Приканва го слушането на музика да не бъде просто „възприемане на околност“ или психологическо свеждане до възприятие – пък било то и напълно своеобразно, а да се съгласи с неговия музикален начин на съществуване и с неговия „свят“ (конкретния начин на поместване във и презентирането из свят).

За музикалната педагогичност употребата на „свят“ и „из-свят-съществуване“ има предвид „света“ като битийно неотменима за човека даденост-пребиваване. Тази даденост обаче спокойно може да бъде „неотстоим“ свят⁸. И дори повече –

⁷ Срв. напр. безкомпромисната критика срещу американската система на задължително школуване, т.е. на държавно образование и възпитание, в книгите на Джон Гатоу „Затъпяване: скритата цел на държавното образование“ (София, 2010) и „Оръжия за масово обезличаване“ (София, 2011).

⁸ Освен като философски стремеж, търсенето на „отстоим“ свят е и (музикално) педагогически стремеж. От такава позиция Фредерик Пио изследва Хайдегер и посочва, че философът „кратко споменава Стравински като пример за съвременното отсъствие на способност за изкуството да *отстои* (vindicate) свят“. Вж. Pio, Fr. Musings of Heidegger. Arts, Education and the Mall as a "Debased" (Dreyfus) Work of Art, p. 35. – In: Philosophy of Music Education Challenged: Heideggerian Inspirations. Music, Education and Personal Development. Ed.

неустоим. В музикален план такива са например световите на строго забавленческата музика. Музикално неотстоими светове, взимани за битийно устойчиви. Една или друга законовост на свят се приема за битийна. В такъв смисъл музикалнопедагогичната гледна точка е преди каквото и да било „произведение на изкуството“ или естетизация.⁹ С други думи, свят без себеприсъствие, неавтентичен свят, който може да си светува дори до собствената ми смърт. Такъв е светът на (музикалната) претенция, на устрема да съм интересен, слушан или пък гледан, светът, чиято гаранция е публиката, светът, одобряван от всякакъв вид безличен *subjectum*¹⁰, светът, узаконяван от безличната, но преобладаваща тълпа¹¹, чийто висш, а най-често и единствен критерий е „харесването“ (напр. прочутото *днес like*).

Музикалната педагогичност настоява на „света“ като на мой автентичен източник на разнообразните ми бивания. В този смисъл за нея е напълно неминуема музикалноонтологичната позиция, която изключва всяка несъгласна с моето *chez soi* форма на биване-в-свят, всяко ей така светуване, както и

Springer. Editors Frederik Pfo and Øivind Varkøy. Цитатът от Хайдегер е по *Ort stiften*. Heidegger, 1954a, p. 181.

⁹ Ibid., pp. 28-30 (Aesthetics and Modern Subjectivism), и също бел. 17 на с. 35, в която Фр. Пфо цитира въпроса на Томсън „[...] which work of art does Heidegger think can help us late moderns learn to transcend modern aesthetics from within and thereby discover a path leading beyond modernity?“ („[...] кое произведение на изкуството Хайдегер смята, че може да помогне на нас, модерните, да се научим да трансцендентираме модерната естетика отвътре и вследствие на това да открием пътека, която води отвъд модерността?“) (Thomson, 2011, p. 67).

¹⁰ Такъв подлог е нашето „се“, немското *Das Man*, френското *on*. Например в изразите „така се свири“, „вратата се затваря“ (а не „върти“ – като, наистина, врат и врата).

¹¹ Срв. още древната критика срещу музикантите, които се занимават с музика „заради удоволствието на слушателите – едно вулгарно удоволствие. [...] Зрителят е вулгарен и затова обикновено променя музиката, така че променя и самите изпълнители, понеже се стараят да му угодят...“ (ἀλλὰ τῆς τῶν ἀκούοντων ἡδονῆς, καὶ ταύτης φορτικῆς χάριν)... ὁ γὰρ θεατὴς φορτικὸς ὢν μεταβάλλειν εἴρωε τὴν μουσικὴν, ὥστε καὶ τοὺς τεχνίτας τοὺς πρὸς αὐτὸν μελετῶντας αὐτοὺς τε ποιοὺς τίνας ποιεῖ) – Аристотел. Политика (Кн. VIII), 1341b. София, 1994. Превод А. Герджиков. Думата *φορτικὸς* означава букв. „тежък, тягостен, неприятен, мъчителен, груб, некултурен, пошъл“. Всички тези „непедагогични“ страни се покриват от латинското „вулгарен“, т.е. присъщ на тълпата, на безличието.

всяко притворно в-свят живеене¹², всяко свеждане на вниманието единствено до външност. Ортега и Гасет подчертава, че животните могат да внимават само така. Насоченото единствено навън внимаване е присъщо само на тях, докато за човека съсредоточаването и оставането в такъв свят е лишаване от възможността за истина, от човешки свят.¹³

Музикалното действие ми сочи вход към (музикален) свят, едва след проникването в който съм изправен пред въпроса за моето и неговото себеприсъствие, за моята и неговата автентичност. Ето защо музикалнопедагогичният поглед цели да види в това действие възможност и силово поле за напълно своеобразно внимаване и настройване: изпълнителят/слушателят бива подбуждан да вижда и разпознава в музикалния акт собствена та си възможна другост, себе си като постоянно възможен друг.

За музикалнопедагогичния поглед музикалното действие (извършване, ставане и станало) е една моя в сегашно време *алтерация* и *компарация* и аз съм алтерован *tonus* или алтерован *accord*. Алтерован тон съм, доколкото цялостно съм в едно или друго настроение и устройство (различно от предишното), а алтерован акорд съм, доколкото вътре в себе си откривам едновременно „звучене“ на различни съзвучни и несъзвучни помежду си съдържания. Алтерацията (*alteratio*, μεταβολή) е изменянето ми като „вдруговяване“, а компарацията (параβολή) е приравняването и сравняването ми с „предишния“ или възможния мен. Вътре в себе си аз се оказвам с постоянен *alter ego*, с един мен, когото все още не зная: γνῶθι σεαυτόν (познай себе си) и πρόσεχε σεαυτῷ (внимавай над себе си). Както в музикалния праксис, така и персонално аз действително и актово съм различно възможен.¹⁴

¹² Тази притворност може да почива на например лековерно или несериозно отношение към живота и да достига комичните форми на „повече внимание по разните въпроси!“ (Илф и Петров).

¹³ Ортега и Гасет. По повод на Галилей. София, 1994, с. 90: „Животното е винаги вън; животното е неизменно другото – част от средата. То няма *chez soi* (при себе си; у дома), „вътре“, затова няма и „себе си [...]“ няма къде да влезе, няма свой собствен дом, кът“. На лекомисленото и подменено живеене Ортега и Гасет се спира неведнъж в същата книга, като противопоставя убеждението си, че „животът [...] е нещо безпощадно сериозно“, с 100.

¹⁴ Относно темата за философското разглеждане на алтерация при музиката и

В моето „сега“ аз не мога да не съм някаква *алтерация* на предишното си „сега“. Именно оттук, откъм постоянното си изменяне, променяне и сравняванията им в мен, аз долавям, улавям, разбирам, имам мерило за времето.¹⁵ Всеки *метроном*, т.е. задател и брояч на точно време, губи всякакъв смисъл и се анихилира, когато не онагледява някаква промяна във и за мен. Прочутият надпис по циферблатите на старите часовникови кули добре онагледява проблема: *Omnes vulnerant, ultima necat* – „Всички раняват, последният убива!“ Музикалното действие е може би най-непосредственият представител на моята участ да бъде *непрекъснато тъждествен и в същото време нетъждествен на самия себе си*. В напрежението между тъждество и нетъждество ми се проявява моята тонова и тонална ек-

музикалния опит вж. Sève, B. *L'altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophie*. Édition du Seuil, 2002. Авторът търси алтерацията като обективно съществуваща сама по себе си, „както във, така и извън музиката“, с. 10. Докато разглежданата в настоящия текст „алтерация“ не позволява да бъде приравнявана с извънмузикални феномени, а и не цели проясняване на каквато и да било обща характеристика на изменянето въобще, т.е. не е част от някаква философия на алтерацията.

¹⁵ За Бернар Сев (пак там, с. 9): „[...] същността е отношението, което свързва музикалната промяна (*variation*) и музикалната времевоост (*temporalité*). Това отношение ние наричаме *алтерация*. Един особен опит-знание да станем други се осъществява в музиката (*expérience singulière du devenir-autre a lieu dans la musique*). Да станем други поради самата същност на музиката, чрез един вид нарочно удвояване на първичния закон на времевоостта, който е неповторимостта (*la non-répétabilité*)“. Тук методологическото разработване на въпроса има различна изходна позиция от музикалнопедагогическата. *Ставането-друг* почива на удвояване на изначалния принцип за неповторимостта на времето, а не на личната ми битийна „структура“ (да съм непонятен за себе си), с която най-напред се срещам, както и с личния избор, който непосредствено и неизменно правя „в момента“. По такъв начин погледът на изследването се измества към външни за педагогичността нива: „Става дума да видим точката, където музикалният опит става опит без думи, чист опит. Има някакъв минерал, въглен или диамант в *изкуството на доброто движение* – *ars bene movendi*. Може би е по-добре да говорим за киселинност: нещо, което възпрепятства устойчивостта на *Също-то* и увереността на *Себе-то* (*la stabilité du Même et l'assurance du Soi*), нещо, което боде, дразни, похищава отведнъж, което във всеки случай кара да се мърдаме, да се движим. Същевременно разбираме, че музикалното се намира във от музиката (*On comprend en même temps qu'il se trouve du musical hors de la musique*). Музикалният смисъл преминава през и лежи в основата на смисъла на изменяемостта (*altérité*), т.е. на смисъла на реалността“ (с. 10-11).

зистенция, т.е. неминуемо да бъде настроен и устроен, да съм натегнат и напрегнат. Аз не мога да не съм настроен, затова не мога и да нямам настроение. Не мога също така да не съм напрегнат, да нямам напрежение и да не съм нанякъде протегнат.

1. 3. Педагогично и неутрално в музиката

Недвусмислената свързаност на музикалната дейност с човешкото себеосмисляне е постоянно подхващана тема. Като изхожда от екзистенциалистките си позиции, Габриел Марсел нарича музиката „водната шир“, която свързва „континента“ на неговата философия и „островите“ на неговите драми.¹⁶ Тя изглежда като общото и личното житейско „море“, в което всеки плува, но както бихме могли да предположим, може и да се удави.

„Като цяло взета, работата ми, мисля, може да бъде сравнена със страна като Гърция, която включва едновременно континентална част и острови. Континенталната част е философското ми писане. [...] Островите са моите пиеси. А [...] градивото, елементът, който в работата ми свързва континента и островите, е музиката. Музиката е наистина най-дълбокото ниво. По някакъв начин първенството принадлежи на музиката.“¹⁷

Хиляда и шестстотин години преди Марсел Августин също поставя темата свършено ясно:

„И отново се люшвам между опасността на удоволствието от песента и доказателството за нейната полезност [...] чрез насладата на слуха по-слабата душа да се събуди за обич към...“¹⁸.

„От неотдавна в църквата медиоланска бе въведено пението за утешение и насърчение при голямото усърдие на братята, сплитачи в хармония гласове и сърца. [...] Тогава бе въведен обичаят да се пеят химни и псалми по образец на източните християни, та народът да не се сломи под бремето на трудности-

¹⁶ Marcel, G. Op. cit., p. 5.

¹⁷ Пак там (Music in my life and my work, из „Разговор с Пол Рикьор“. *Трагичната мъдрост и откъд*).

¹⁸ *Свети Аврелий Августин*. Изповеди, кн. 10, XXXIII, 50. Превод Анна Николова. София, 1993, с. 191.

те. Оттогава този обичай продължава и до днес..."¹⁹

„Защото стиха, също и песните причислявам към храните, съдържащи истинност.“²⁰

А около дванадесет века преди Августин в образа на изключително храбрия, изобретателен и хитър Одисей, който „с решителност, доблест и разум“ (п. 12, ст. 211) е превъзмогнал всички беди, Омир поетично запечатва темата за безсилието на ума, а и на волята пред неведомата и омайваща сила на песните. Достатъчни са само два гласа:

„С пленителна песен// те омагьосват плувците, които към тях се насочват.// Който до тях доближи, без да знае, и чуе гласа им,// никога той се не връща... него веднага омайват сирените с глас сладкозвучен.“²¹

„И запяха сирените звънко...// Мамеше техният глас благозвучен. Сърцето да слуша// жаждаше.“²²

Предвид подобни текстове музикалнопедагогичният поглед не може да приеме за смислово издържани позициите, според които аз същностно нямам ангажимент към музиката и в такъв случай тя или ми е напълно чужда и няма отношение към моята нравственост, или пък има отношение, да кажем, към облагородяване на нравите ми не повече от гозбите.²³ Но дори и при такива позиции фундаментално педа-

¹⁹ Пак там, кн. 9. VII, 15, с. 151.

²⁰ Пак там, кн. 3, VI, 11, с. 43.

²¹ Омир. Одисея. Песен дванадесета, ст. 39-42. Превод Георги Батаклиев. София, 1971.

²² Пак там, ст. 193.

²³ Още в древността има възгледи, които не приемат каквато и да е възможност музиката да има самостоятелно битие или каквото и да е участие в нравственото издигане, а бихме добавили – и падане, на човека. Например Секст Емпирик в съчинението си „Против учените“ в книга VI – „Против музикантите“. Независимо че неговият скептицизъм принципно цели да опровергае методите и изводите на „академичното мислене“, тоест на всяка абстрактно-метафизическа позиция за съществуващото, той е категоричен в тезата си, че дори чуваемата музика всъщност не влияе на нравите. Много преди него епикуреецът Филодем изчерпателно се опитва да убеди, че музиката няма отношение към човешките нрави и че тя не подражава на „величественото, мъжественото, немъжественото,

гогичният поглед изпъква отчетливо. При него възпитаването е видно изключително като предстоене пред непременно очакван от мен отговор на явяващата ми се в музиката загадка-въпрос, а не например като възпитаване в нравственост или морал. Разбира се, дори блестящ музикант може да се обхожда с другите лошо, включително подло, унизително, долно. Но спрямо музикалното деяние подобна мяра е немислима.

Същностната ангажираност на музикалната педагогичност е обратна на скептичните и релативистичните погледи. Тъй като в своето осъществяване музикалното действо е еднакво със своето съществуване, то става по необходимост педагогично: тъй като онова, което правя, е същевременно онова, което ме из-явява, извън собствените си деяния и деятелност аз не мога да бъда нито цялостен, нито разбран, дори за самия мен. С други думи, понеже в своето *оприсъствяване* (*praesentia*, *παρουσία*) музиката е едно със своето биване (сбъдване-наличие), тя е постоянна загадка за мен самия и едновременно е непрекъснатото решение на тази загадка от моя страна. Да мога да съм цялостен и цялостно разбран единствено през моите деяние и деятелност, означава да не мога да се дистанцирам от сбора на всички мои дейности – дори от мълчането (да кажем, на къси и дълги паузи), дори от „нищо-правенето“. Дейността на нищоправенето не е пауза между две дейности, а е изоставяне на очакванията и нагласите за дейност-резултат. При такава позиция действащото е смислово различно от еманципираната и субективизирана „активност“, налагана днес (например с изискването за постоянна „продукция“, т.е. производство).²⁴ Действащото в музикалното действо няма

благопристойното и дръзкото повече от готварството“ (*μ[ῆ]λλον ἤπερ ἡ μαγειρικὴ* – Philodemi De musica librorum, quae extant. Edidit Ioannes Kemke. Lipsiae 1884, p. 65, versus 27-30); че относно хроматичната и енхармоничната музика хората се различават „не според неразумното/ирационалното чувство, но според мненията“ (*διαφέροντα [ο]υ κατὰ τὴν ἁλοῦον ἐπα[ίσ]θησιν, ἀλλὰ τὰς δό[ξας]* – пак там, 64, 15-19); че за подлежащото в музиката нямаме съгласие дали е „шумно, досадително или радостно, изящно“ (*ὅ[πο]τε]ῖμενον ὁμολογοῦ[σιν, εἰ δ'] ὀχληρῶς ἢ ἐπιτερπῶς [ἔ]χει διαφωνοῦσιν*, пак там, 63, II).

²⁴ В употребата на „продукция“ като резултат от активността виждаме напълно неразбираеми и дори абсурдни случаи. Изразите „продукция на класа“, „имам продукция“ може да срещнем употребени дори за форми на концертна дейност!

общо с постоянно и непрекъснато произвеждане на звук, както дишането не е непрекъснато произвеждане на дъх. По отношение на въвлечането ми в него това деяние по никакъв начин не може да се релативизира – например чрез спекулативна теоретична абстракция, но винаги удостоверява – актуално, че е един от определящите ме *мои* избори, т.е. възможност и перспектива за мен като „съм“.

Ето защо за музикалната педагогичност музикалната дейност е също така една от малкото *мои* деятельности, които най-пряко се свързват със стария въпрос за моето живеене и съответно умиране, тоест със съдбовния въпрос на човека. В този смисъл и за музикалнопедагогичната нагласа „въпросът за живота и смъртта“ не може да не е *само мой и само човешки*.

II. Музика *contra* метафизика

II. 1. Абстрактна музикална метафизика

Музикалната метафизика – в строг философски смисъл – свързваме с Питагорейското учение за „космоса“, което става основа за по-късните опити музиката да се мисли метафизически.²⁵ За Питагор всичко, което ни заобикаля, е порядък, устройство, благомерност, украшение, с една дума – *космос*. На основата на тази аксиоматична *θεωρία* питагорейството построява своето учение за всемузикалността на Всемира и звученето на небесните тела. А оттук в обратен ред е вече намерен път как да мислим този Всемир – като изследваме отношенията (пропорциите) между дължините и големините на телата. Резултатът от това наблюдение е разкриването на музикалните съотношения, които изграждат *целия* Всемир, и като следствие – долавянето на смисъла на света. Именно тази дейност – по разумното и последователно долавяне на смисъла на света – питагорейците наричат „философия“. За тях философията, т.е.

²⁵ За метафизика може да се говори по различни начини. Тук се има предвид традиционното проблематизиране на метафизиката като онтология, а не посткантианските устреми към трансцендентното. Иначе музикалнопедагогическото е едно от онези „пространства“, в които тепърва трябва да открием какво е битие“ (Ясперс, К. Екзистенциална философия. Превод Сашо Марков. Велико Търново, 1997, с. 22).

мъдростта, е в това да разберем как всичко живеещо и съществуващо е в същината си музикално. Музиката в този случай е пътеводителят за всички *отношения*. Тя трябва да стои в началото и в края на разбирането и мисленето. Космосът и всичко в него се основава на музикалните закони. Очевидно е, че тук думата „музика“ е употребена по начин, напълно различен от днешния. Платон ще повтори и разгърне вече посвоему тази идея в диалозите си.²⁶ Като изхожда от метафизиката на питагорейското учение за музиката и музикалната етика на Дамон²⁷, Платон първи извежда закона за възможното правилно и целокупно възпитание (*paidia*) – именно чрез музика.²⁸ Всъщност на подобни метафизични основания – художествено-философски – той описва музикалната педагогичност. Преди него питагорейците проправят пътя за предметната, т.е. съвременната наука: изразяването в числов вид на една абстрактна метафизика е единственият път подредено да мислим онова, което надвишава сетивата ни. Въз основа на питагорейската метафизика Платон задава начин за построяване на неразривната и същевременно битийна връзка между музиката и човешката мъдрост, но също така и за вярването в тази връзка.

Заблуда е обаче, че музикалната дейност може да включва в себе си или да бъде абстрактно метафизическо условие;

²⁶ Вж. напр. Legg, 672e: "Ὅλη μὲν που χορεία ὅλη παιδείσις ἦν ἡμῖν – „Според нас цялото хороводство по някакъв начин цялото е възпитаване“ (превод мой – Й. Б.). В българския превод на „Законо“ думата *παιδείσις* е преведена с „образование“, а *χορεία* – с „хороводно изкуство“ (Платон. Закони. Превод Н. Панова. София, 2006).

²⁷ Приема се, че следвайки питагорейските традиции, Дамон основава теорията за музикалния етос. Срв. напр. *Fubini, E. Les philosophes et la musique. Paris, 1983, pp. 21-22.*

²⁸ Срв. напр. Платон. Държавата. Превод Ал. Милев. София, 1981, кн. IV, 424a-d: „А доброто образование и възпитание, ако се запазят за дълго, ще създават добри и природни качества (*τροφὴ γὰρ καὶ παιδείσις χρηστὴ σωζομένη φύσει ἀγαθὰς ἐμποιεῖ*). [...] Трябва да се пазим от въвеждането на нов вид музика, понеже изобщо е вредно; а *формите на музиката никъде не се променят, без промяна на най-важните държавни закони*, както казва Дамон, и аз му вярвам [...] стражите трябва да построят своята крепост в *музиката*“ (*εἶδος γὰρ καινὸν μουσικῆς μεταβάλλειν εὐλαβητέον ὥς ἐν ὅλῳ κινδυνεύοντα· οὐδαμοῦ γὰρ κινεῖνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων, ὥς φησὶ τε Δάμων καὶ ἐγὼ πείθομαι. [...] Τὸ δὲ φυλακτήριον [...] ὥς ἔοικεν, ἐνταῦθα που οἰκοδομητέον τοῖς φύλαξι, ἐν μουσικῇ*) (курс. мой – Й. Б.).

подобно условие може да ѝ бъде само приписвано. Въпреки всичко музиката има напълно действен характер и е винаги „сега“ извършване. Музикалната дейност е критика към всяко абстрактно метафизическо отсъждане, самата тя е критерий на подобна музикална метафизика.

II. 2. Опровержение на музикалната метафизика

Въпреки абстрактно-метафизическия произход на Платоновата теза за роднинството между философия и музика (те са сестри връстници, които взаимно си помагат в разбирането и достигането на душевното безсмъртие), в диалога „Федон“ откриваме Сократ в различна позиция. Той разказва за своя сън, който цял живот му казва да се занимава с музика „в обикновения смисъл на думата“²⁹. Дотогава Сократ е мислел, че сънят му говорил за философстването, „защото философията е най-висшата музика“. „И точно в това се изразяват заниманията на философите, в освобождаване и отделяне на душата от тялото [...] тия, които философстват правилно, в действителност се упражняват да умират.“³⁰ Но в края на живота си, когато му предстояло да изпие чашата с отрова, философът разбрал, че става дума за обикновената музика. Сънят казвал на Сократ буквално „твори и прави музика“ (μουσικὴν ποιεῖ καὶ ἐρᾷ³¹). И Сократ се захваща да я прави. Става в буквалния смисъл *творец* (ποιητής), започва да твори стихове, т.е. музикално слово с фабула. И така, без да променя позицията си за отношенията философия – музика, той задава нова тема както за философията, така и за творенето на музика. Сократ посочва съвсем не абстрактно-метафизически метод как наистина да обикнем мъдростта: като се учим да умираме. Да умираме за така или иначе преходните неща, за лишената от смисъл фактова наличност, за всяко веществено имане. И това се постига, като душата се упражнява да се отделя от „неразумността на тялото“, което отделяне я очиства („Федон“, 67е). Телесността тегли душата надолу, заземява я и така я спъва, пречи ѝ да вижда

²⁹ Федон, 67d-e. – В: Платон. Диалози, Т. II. Превод Б. Богданов. София, 1982.

³⁰ Пак там, 60c-61.

³¹ В българското издание преводът е „вземи прави музика“ – пак там.

„чисто“ и така ѝ закрива онова, което трябва да бъде за нея нескрито, т.е. истината. Прави я зависима от независещото от нея, дори я скрива и тя започва да не разпознава себе си. Целта на мъдростта (*sophia*) е душата да „остане сама със себе си“, а пътят към постигането на тази философска цел – да се учи да остава пред себе си, да изоставя нещата, които не са нейни, да припомня самата себе си. Така тя се учи да поема отговорността за собствения си живот, а не да търси извън себе си причини, вини и обяснения за него. Това я прави мъдра и правилно философстваща и, разбира се, независима от физически, физиологически и метафизически теории. Да правиш поезия, означава свързване по нов начин на онова, което всички „добре знаем“ – Сократ е знаел наизуст басните на Езоп и точно него претворява в стихове. Означава откриване на нови връзки, т.е. нови отношения между наличностите. Означава внушаване на други, живи отношения между изстиналите вече неща; оживяване на превърналото се вече само в наличност. Музиката въплъщава начина, по който всичко преминава към живот. Тя е в изоставянето на вече станалото факт и в прехождането към (негово) друго. Тя изглежда като огледало или като символ на начина, по който живеем. Музикалното *правене* е израз или символ на истинската мъдрост, която Античността нарече „любомъдрие“. Зовът „твори музика“ означава да започна да умирам за фактите, защото те нямат смисъл – такъв трябва да им бъде търсен и намерен. „Правенето на музика“, *principium agendi* на музиката в обикновен смисъл е *начинът*, по който философията разбира как може да стане наистина висша. Същевременно правенето на музика е огледало на начина, по който всяко живо се извършва/осъществява и „е“ (*modus faciendi*/ *τρόπος τοῦ τελεῖν* и *modus vivendi*/ *τρόπος τοῦ εἶναι*). Смисълът на музикалното правене, както впрочем и на живеенето, не е резултат. „Да твориш и правиш музика“, както е казано на Сократ, е онова, което посочва отговора на философски неразрешимата загадка живот – смърт. Но защо именно правенето на музика? Сред изкуствата единствено музиката като действие разкрива смисъла на живота, тъй като жизнеността е не в извършеното, а в извършването, не във факта, а в акта. Животът се манифестира в ставането, а не в станалото (получено, добито, спечелено, постигнато). Нито едно „свършено“ не може

да бъде живо, защото е вече застинало. Нито пък може да бъде смисълът на живота, защото смисълът е винаги постиган, а не постигнат (резултат, продукция). Той е в постигането, в самото „правене“/„ставане“ на живота, в „дишането“. Няма постигната, изпълнена музика – за разлика от картината, скулптурата, напечатания текст (като различен от разговора). Именно в този план музицирането от партитура смислово се различава от музицирането без партитура. Първото има за гарант „точността“ на външния за музиката писмен знак – нота, докато за второто единственият гарант е самото то. Също както онзи, който търси гаранция за смисъла на своя живот във външни на себе си наличности (фактичности), се различава от оногова, за когото единственото мерило е начинът, по който самият той „диша“ и действа.

В същия диалог Сократ казва, че именно участващите и посветените в мистериите са „правилно философстващи“. Очевидно те са се отнесли музикално към живота. Дионисовите мистерии, за които става дума, са музикално-празнично опиянение. Обяснимото от разсъдъка, подвластното нему, не е „мистериозно“. На друго място Платон обяснява музиката и всичко, което се постига по музикален начин, с любовта (Eros).³² Любовта е необяснима сила, която всекиго оживява³³ (а също и всяко нещо – затова според питагорейската музикална метафизика Космосът е жив и светът има душа). Музикално Еросно и мистерийно стават синоними – възможни са единствено като участ, а не просто като присъствие, като предвидност, *пред-зрене*, и това е начинът, по който аз съм жив. Начинът „да съм жив“ е да участвам в тях, в самото им *правене*. Всичко, което е живо, е тайнствено, отнася се до тайна, а всичко, което се отнася до тайна, се отнася до живот. Живото се

³² В диалога „Пирът“.

³³ В учението за съществуващото (природата) предсократическият философ Емпедокъл твърди, че всичко почива на взаимопроменливата власт между любовта (φιλότης) и враждата (νεῖκος) сред четирите първоелемента огън – вода – земя – въздух. Свързващото начало на съществуващото е любовта. Забележително е, че своята натурфилософия Емпедокъл разгръща в поеми (най-често в дактилически хекзаметър), не само твърде големи по обем, но и удивително богати на слово и образи. Освен това Емпедокъл, познат като изключителен лекар, явно е споделял питагорейски и орфически убеждения.

презентира (*оприсъства*), а не аргументира и определя. Наука като теория на живота не може да има. Тя мигновено се превръща в някаква редукция на живота и дедукция на алгоритми. Разговорът за това как живото да остане живо е разговор за начините, в които се оприсъствяват неговите любов (*eros* и *philia*) – мистерия – музика. Ако иска да бъде докрай това, към което се стреми – към „знание за всичко чисто“, което „е може би истината“, философията трябва да се обърне към такива начин на *правене*, които да са максимално независещи, „откъснати“ от тежестта на телесното. Музиката е един такъв начин.

Важното тук за музикалнопедагогичния поглед е не в това „къде е фактовият смисъл“, „(в) коя конкретно музика“ (Сократовият случай), с други думи, не в стремежа към конкретни – осезаемо-вещни – форми, а в изследването на това „как“ той се разкрива. Отношението „как“ улавя този смисъл, тъй като, ако сме изправени пред някакъв смисъл, сме изправени пред начин/а на неговото изявяване-ставане. Той е неговата грудка, гръдта, с която диша. И това търсещо смисъл отношение не може да променя посоката си: то постоянно е обърнато към това да надмогва фактовата застиналост. Така именно се учим и да посрещаме смъртта – преодолявайки я.

Без да иска, Платон сам съкрушава аргументите на собствената си абстрактно-метафизическа позиция: колкото и да е фиксиран, стихът все пак продължава да носи и откроява основната си музикална черта – нелогичен, т.е. неизводим/недоказуем, но ясно различим, доловим смисъл. Поезията, макар и слово, застинало в текст, притежава възможността и силовото поле на музикалното действо (напр. на „Изпей ми пак тази песен“) – всеки път да прозвучава различно за мен и да ми открива възможности да бъде ясен, но не фиксиран, да бъде разбираем, но не системен, да бъде жив, но не застинал (а камо ли „изстинал“); да не бъде абстрактно-метафизичен. Още повече че за разлика от нашия, античният поетически стих е музикален: ударението при него е музикално, т.е. не по сила, а по дължина и различна тонова височина на сричката.

II. 3. Музикална или абстрактно-метафизична педагогика

Разглежданата тук музикална педагогичност, макар да може да бъде обвинена, че също тръгва от разкритата при Платон философско-музикална връзка, стъпва на съвсем други основи. И за да не бъде все пак смесвана с платонизма, тя се стреми при употребата на думата „музика“ да избягва обвързаности с всякакви нейни определения, основани на абстрактната метафизика. Музикалното действие няма абстрактно-метафизическа природа, а една или друга такава метафизика – приета от мен, приложена към него и по този начин анихилираща го – се стреми да му бъде приписана.

Говорим не за метафизика, а за *дейност/действие*, която поради принципите на своето осъществяване по всеобщо съгласие се нарича „музика“. Резултат от тази дейност са различните „музики“ (например българска, грузинска, гръцка, испанска), които са обединени под общо име именно заради общия си принцип на осъществяване.³⁴ За музикалнопедагогичния поглед изборът какъв вид музика или какво конкретно да свиря/слушам зависи от отговора на същия въпрос: „Какъв искам да бъде сега“. Искам ли например да бъде такъв, който желае „неравномерно“ да скача и да се весели, или искам музиката *за мен* да бъде само за удоволствие (като без това „само“ не мога!). Пристрастието или дори страстта към определена музика са не просто социокултурни феномени, а конкретна и лична отговорност, свързана с въпроса „Какъв искам да съм и как да го осъществя/вам“. Педагогичната страна на музиката вижда в моята нагласа спрямо дадена музика именно избор, предизвикан от въпроса, който изниква пред мен при срещата ми с нея. При музикалната дейност няма вторична, послешна и въобще друга истина от „случващата се“. Споровете за музиката като „истинна идея“ са външни, имат абстрактно-метафизически произход и поради това са несъществени за актуалността на музикалното деяние. Каквато и да е музикалната истина, тя е единствено „сега“ и „пред мен“ и в това си случва-

³⁴ За отбелязване е, че в езика на науката няма дума, която да изразява тази деятелност и едновременно с това да избягва нейните конотации с античните представи и митология!

не тя проявява и моята актуална неповторимост, моята истина като „ставане“, а не като метафизически продукт. Със своето неизменно сега-извършване музикалната дейност винаги свидетелства за истината *за мен*: спрямо моите желания, мисли, обходи, решения и пр. аз съм всевъзможен като *modus*; във всеки миг аз избирам как да съм и кой да съм. А със своите решения музикалната дейност отразява *моята* истина: кое от цялата всевъзможност съм избрал да бъда, при това „сега“. При всички случаи обаче, независимо от избора, който правя, аз музикалнопедагогически онагледявам тази истина *за човека*: той може винаги актуално да се *алтерова* – да се пренастрои и промени. Музикалната дейност е възможна само ако е мое спрягане, съ-на-прягане, съ-избиране и съ-гласие. Очевидно музикалната педагогика почива на съвършено различен принцип в сравнение с този на абстрактно-метафизичната педагогика – на принципа на музикалната *отговорност*, на във и из мен прозвучаването, а не на логико-дискурсивно обговаряне.

Педагогичността на музиката е чужда не само на абстрактно-метафизическите спекулации, но и на познавателните процедури. Музикалното съжителство и съ-действие предлага друго мислене и друго познаване: вътре във и из неуловимото за рационалното мислене звуково действо (песента и свиренето). Музикалната дейност е най-близка до неподдаващото се на обективизиране, винаги непредвидимо мое (съ)житие – скритостта, из която аз действам и мисля. Още в древността онова, което е неописуемо, непредвидимо и неуловимо за разсъдъка е било наричано *мистерия*, а *нейното* мислене и действие – *тайнство*. Тайнственото, мистичното е не една от многото страни на музикалния живот, а негов конституент. Древните пресъздават тази тайнственост в мит: например при гърците – в мита за музите, за Аполон и за Орфей. Музиката е изкуството на музите – плод на съвсем необяснимо за логиката вдъхновение.³⁵ Му-

³⁵ Дори историята е изкуство на музите – тя е изкуство, вдъхновено от музата Клио. В този дух историята, която великата сентенция *Historia magistra vitae* има предвид, може да се разглежда много повече като музика, отколкото като постижима реалия. Тя е учителка за начина, по който животът се осъществява, накратко – логически непостижимо. Обичайната история, която учим, постига само „реални факти“ и евентуални причини и цели, но не и например безумието на това да избиваш и насилваш подобни на тебе хора, за да имаш, ако е

зиката не може да е пълно и съзнателно овладяване на структурно оформена целокупност от знания, заради което в гносеологически смисъл тя не е познание. Със своята мистична власт и стихийна сила музикалното действие застава пред мен като знание, което е непредумишлено опровержение на „умственото знание“, т.е. опровержение както на Аристотеловото „в достатъчна степен статическо понятие за знанието като завършена структура“³⁶, така и на гаранциите за изчерпателност на природо-математическото познание.

III. Музикална педагогичност и позициониране във времето

Музикалното действие е чуждо на спекулативното мислене. Няма как да пея или свиря спекулативно. Спекулативно мога да се отнасям към идеи или към нещата, съществуващи извън мен. Но музикалната дейност ме изисква цялостно „в момента“³⁷. Рационализиращите операции винаги остават безлични, тоест отчуждени от мен и от моята музикалност. Когато например се съглася, че посредством 13/8 може адекватно да се представи и обясни една извънразсъдъчна, недискурсивна музикална практика, това показва, че абстракцията на числото вече започва да претендира за музикалност. Но музициращият е поначало неунифицируем и неподвластен на алгоритмични механизми. Сериозно поведеният и увлеченият от музикалната дейност може да е външно дисциплиниран, но е непослу-

възможно, неограничена власт над останалите живи и да правиш, да кажем, империя.

³⁶ Вж. Лосев, А. История Античной Эстетики. Т. 6. Москва, 1980, с. 222.

³⁷ Можем да намерим достатъчно примери за уж обратното положение; за това, че музикалната дейност не ме изисква цялостно и дори допуска да спекулирам с нея. Йовковият герой Гороломов използва китарата и песните, които знае, най-вече за да направи впечатление и за да постигне цели, външни на песните. (Йовков, Й. Приключенията на Гороломов. София: Държавна печатница, 1934, с. 46-48, 144-145, 174). Още Платон типологизира Йон като образ на професионалист, търсещ само похвали и нехаещ както за източника на своя талант, така и за целта на неговото упражняване. Подобни примери са само загърбване на музикалнопедагогичния въпрос. По време на изпълняването на песента, избрана преднамерено, за да постигне немусикален ефект, и Гороломов, и Йон не могат да са „неактуални“ и да не се настройват по нейния модус.

шен. В музикалната дейност точното следване на директиви и чужда нормативност и уповаването на техники и технологии е смъртоносно за творчеството. Ученическото послушание при музиканта е условно и само временно – докато сам той определи творческия си път. Но за разлика от рисуването или литературата например, музикалното самоопределяне и творене трябва да бъдат „в движение“, в самото правене на музиката, в нейната „поетичност“.³⁸ Музикалното действо се „изпълнява“ и изисква уникалността ми, при което нещо се изпълнява, аз изпълнявам, изпълням се. Автентичното музикално осъществяване е неповторимо и най-малко по тази причина не може да има няколко интерпретации. Моята интерпретация, която е и вътрешната цел на обучението по музика, е само една и е само „сега“. Педагогичният аспект е в „сега“-то. Кой съм аз, че да задавам времето на музикалното действо? Как така в акта на музициране „сега“ влизам във време, което е също така ясно доловимо от всички и само „след миг“ вече е друго? Музикалната дейност ми задава пряко тези въпроси и чака отговор от мен като конституиращ самата нея; чака отговор дори и само когато като слушател ме „грабва“ и припира да се пренесе в някакво друго време. Тук отговорът на питането „Какво е времето и дали и как се измерва“ е възможен единствено откъм същото това мое музикално действо. Така знаменитият текст на Августин вече звучи съвсем музикално: „[...] какво е времето? Ако някой ме пита, за да разбере, не зная. Ако никой не ме пита, зная“. И не само зная, но дори съм самото то.

Музикалното време показва удивителна способност да се движи непредвидимо променливо. Подредбата във и за това

³⁸ От гръцкия глагол ποιέω (инфинитив – ποιέσθαι) идва незаменимата в българския език дума „поема“ (ποίημα) и „поет“ (ποιητής). Така от глагола „правя, творя“ те означават буквално направено/творение и съответно правяч/творец. „Поетичността“ е отличителната черта за всяко правене/творене, т.е. правилност/творимост. Както „слушаемостта“ – за слушането, „певаемостта“ – за пеенето. Въпреки че е напълно излишна, днес чуждицата „креативност“, тоест творчестост, е станала вездесъща. Вече ни е вменено в дълг, че ако искам да стана музикант (също както и бизнесмен, и педагог, и...), аз трябва да съм „креативен“, трябва да бъда „творец“ и „да творя“. „Трябва“ да бъда идеен и производителен, да имам продукция и да я показвам, при това всичко – вече на нова сметка – това трябва да е „творческо“, „креативно“. И това „трябва“ го налага дори в образователната ни система купешкият понятиен арсенал.

движение зависи единствено от правещия музиката (ποίηϑς, creator): той именно определя времето в музиката, напълно свободен от принудата на външното, обективното време. Начеването на едно оркестрово музикално произведение зависи изцяло и единствено от диригента. А в една солова песен без съпровод или в солово инструментално изпълнение, където дори очакването за начало от страна на оркестъра го няма, музикалното време принадлежи изключително на изпълнителя. В свиренето на ударни инструменти при някои народи се чува полиритмия, която може да бъде обяснявана единствено при условие, че се изключва квадратното структуриране. Обръщането на именити класически музиканти към Изтока или към неподправената народна песенност е не само желание за откриване на нов източник на музикални идеи и автентична музикалност, но и резултат от среща с непозната музика и друг усет за време.

„Ако трябваше да стане едно ново освобождаване в музиката, то трябваше да дойде от Изток, а не от Запад. [...] Сигурно е, че Дебюси е използвал в Пагоди (1903) източни звуко-реди и ритми. [...] По същото време Изтокът очарова мнозина композитори, предимно във Франция. [...] Равел изразява това чувство с думите на Тристан Клингсор: „Азийо, Азийо Азийо! Древна чудна страна на приказки детски, където фантазията спи като императрица в своята пълна с тайнство гора“.³⁹

Подобни срещи не са просто случайни, те са съдбовни. Това са срещи въпроси, които настояват за отговор-решение. Те са истински срещи-педагози и стават мои учители, тъй като ме изправят пред въпроса за по-нататъшния ми житейски път, пред избора на собствения ми живот. Във и заедно с този избор започва и свършва моят „сегашен“ живот. Да започна да се занимавам с музика, да бъда музикално действен, е съще-

³⁹ Вж. напр. у Griffiths, P. Histoire concise de la musique moderne: de Debussy à Boulez. Fayard 1978: Si une nouvelle libération devait se produire en musique, elle viendrait de l'Est, pas de l'Ouest. [...] Il est certain que Debussy a utilisé des échelles musicales et des rythmes orientaux dans *Pagodes* (1903). [...] A la même époque l'Orient fascine de nombreux compositeurs, notamment en France... Ravel exprime ce sentiment par l'intermédiaire des paroles de Tristan Klingsor: „Asie, Asie, Asie! Vieux pays merveilleux des contes de nourrices où dort la fantaisie comme une impératrice en sa forêt tout emplies de mystère“, pp. 155-156.

временно непосредствен въпрос към възможностите ми да бъде различен в усета си за време и времена, да бъде различен в начините, по които се разполагам в тях. Макар да изглежда възможно, музициращият не се подчинява на обективно изчислим принцип. В пулсацията на музикалното изпълнение няма необходими и закономерни, отстъпателни и постъпателни повторяеми моменти. Изпълнителят буквално играе именно във и из пълнотата на музикалния смисъл. Решенията, които взема, са актуални и (не)верни единствено из тази пълнота и не могат да бъдат търсени в партитурата и в опитите за повторение. Подобна власт на музициращия над механизма на физическото и естествено броене на време е добре известна в много музикални практики. В неевропейски класически музикални практики има изобилие от композиции в размери и *modus*-и изцяло чужди и даже немислими за обичайната западноевропейска практика. Османската класическа композиция на *Dellâl-zâde Revnak-nüma Murabba Beste* е в размер 120/4 (*Zencir*), съставен от обединяването на следните „по-малки“ размери: *Cifte Düyek* – 16/4, *Fahte* – 20/4, *Çenber* – 24/2, *Devr-i Kebir* – 28/4, *Bereşfân* – 32/4.⁴⁰

Съвсем друго срещаме в така наречената безмензурна песен. Там начинът, по който изпълнителят се помества във времето, е не само уникален и външно недоловим, тоест принципно чужд на научността, но преди всичко разкрива възможността ми самият аз да определям границите на времето. От тази позиция става очевидна пълната погрешност, до степен на абсурд, на определението „безмензурен“, съответно „мензурен“. Това определение е възможно само при абстрактно-метафизична представа за обективно измерваното време като повторяемост. Но в своя живот музиката ме изправя именно пред недостатъчността и дори недостоверността на метафизичните представи и решения и на изхождащите от тях винаги повтарящи се структури. За какви времеви звена или повторения можем да говорим при една „безмензурна“ музикална дейност? Или при музикалния силабизъм, където не размерът, а ритъмът на речта определя музикалните трайности? Или там, където музиката се брои на „едно“ и не могат, разбира се, да се

⁴⁰ *Öşkan, İ. H. Türk Musikisi. İstanbul, 2006, p. 507.*

мислят музикални тактове?⁴¹ „Едно“ бива следвано не от „две“, а от друго едно, при което сумарно те не правят нито две, нито съответно три, четири и т.н. Такова мислене на музикално време прилича на сърдечния пулс (това е и значението на гръцкото *παλμός*, в лат. *pulsus* – удар), който нито има начало, нито край, а бива само по-чест и по-бавен. Но да правя музика, като броя само на едно, със сигурност означава поне, че абстракциите по отношение на времето не упражняват над мен постоянната си власт на обективна норма. В такъв смисъл разбираме например защо при модалното и при безмензурното музикално мислене хоризонталът има пълно предимство пред вертикала.

В импровизацията на една само песен съм непринудено въввлечен и умствено, и душевно, и телесно – с всичките си способности. Музикалната импровизация, в която значителна роля играе непредвидимостта, подчертава радикалната разлика между музикалното и аналитично-разсъдъчното действие. От позицията на импровизацията зададените отнапред форми губят каквото и да било смислоопределящо начало. Да се копира импровизация, е не само невъзможно, но и немислимо. Условието да разбираме импровизационните практики е да пребиваваме в техния дух. Вникване в устната традиция например е невъзможно без съжителство с нея и никакъв неин „паметник“, запис, не може да помогне в това отношение, защото не е и никога не може да бъде образец за това съжителство. Музикалното съжително (о)познаване е винаги „сега“, актуално е. Съвсем естествено Габриел Марсел дава на музиката смисловото предимство пред литературата и философията. Музикалната дейтелност е екзистенциален въпрос *par excellence*. Музикалното ставане и случване е неминуемото ми педагогично изправяне *сега* пред собствената ми загадка-тайна и актово постижимата ми другост като уловен начин, че съм възможен като иножитие.⁴²

⁴¹ Подобно времево разполагане виждаме в старата музика. При Бах също няма темпа.

⁴² Така разбирана, педагогичността няма общо с догматични системи, задаващи стриктни, методични процедури, неминуемо... или пък с обществено-педагогически модели от какъвто и да било вид. Нито има свише някаква воля за музика, нито заповеди за нея, които, като бъдат спазени, автоматично да осигурят някакъв висш и блажен музикален живот. Мога да споря за музиката, но не мога

Именно поради изцяло моето определяне на времето във и на музиката, всяко забавяне/забързване или „излизане от времето“, или пък спазването му е основен въпрос пред музицирането. Като такъв този въпрос е другото лице на намиращия се извън всяка обективация музикален смисъл. Безмензурността кристално онагледява „влизането във време“ като апел към моето устройване в изобщо свят. Да вляза в „сега“-то на музикалната дейност, е неминуемо въпрос за възможностите ми да следвам, напускам, преодолявам изкуственото, мъртвото време-измерване, както и да задавам нови и не(мета)физични времена.⁴³ Така принадлежността ми към измерваем с уреди свят става изначален мой казус. Положението, че музикално-деятелната меримост се урежда не от уред и закон, а от мен, е тъкмо въпрос и мерило за граници, възможности и перспективи – на първо място за мен самия.

При една непрекъсната модалност и наличие на безмензурност човекът, който ще живее тази музика, естествено, е по-различен от онзи, който не може да се помести в такива времеви и интервалови настройвания. Разбира се, и обратното важи със същата сила. Да мога да мисля симфонично, ще рече не просто да мога да чувам симфонично, а да мога да се наглася да усещам и мисля себе си и мястото си в света по такъв – „симфоничен“ – начин.⁴⁴ Бавното безмензурно пеене също не би могло да се изпълни, ако не е налице вътрешна разположеност на изпълнителя из подобен свят; нагласа за подобно мислене и

да вода войни. Музикалното живеене не допуска „угнетени“ и „угнетители“. Като обществено-педагогическо лекарство срещу „угнетяването“ Пауло Фрейре например предлага пълно участие на всички в образоването – с цел умение за четене, писане и критическо мислене (Педагогика на потиснатите (португ. – *Pedagogia do Oprimido*). Неговият модел на решение не засяга радикалното методологическо решение, което ние виждаме в музикалната педагогичност.

⁴³ Кой ще измери колко трае майчината милувка, времето на полятата роза, на благия поглед, на усетената човещина? Красноречиви описвания на „проблема“ намираме у писател, прекарал живота си сред уреди, машини и самолети – А. Екзюпери (напр. в книгата му „Земя на хората“).

⁴⁴ За Майкъл Типет например във времето на дезинтегрирания свят, в който днес живеем, работата на композитора и артиста е натоварена с изключителната отговорност да създава един интелигентен и чувствен свят, противоположен на грубия, в който нов свят хората да откриват стойностен интегритет. Вж. *Tippett, M. Moving into Aquarius*. Paladin Books, 1984, вж. глави 8 и 9, с. 85-100.

живеене. Ето защо такова пеене не може да бъде определяно *просто* – като феномен на дадена местна култура. На коя поточно? Българска, сръбска, гръцка, монголска, турска, арабска, индийска?... Да се определи само така лично-битийното постигане на тайнството на живота като тъкмо *такова* траене, би означавало то отчуждено да се маргинализира и сведе до културология. Такова траене означава времето да е в мен и да е част от мен, а не аз да съм в него и да съм част от него.⁴⁵ Културологичното определение би имало смисъл само при условие, че под „култура“ ще се разбира цялостна духовно-мисловна нагласа и мироглед. В този именно смисъл можем да заемем прочутия израз на Хьойзинха, че „играта е елемент *на* култура“, а не *е в* култура.⁴⁶ Една музика е игрови плод *на* определена култура на духа. При моя среща с нея тя поставя своите въпроси пред мен като човек, който така или иначе има да припознава някоя от (музикалните) култури като сродна. Да приема и да следвам една или друга музика като „моя“ – това е вече мой положителен отговор на музикалнопедагогичния въпрос „кой съм“ и „как съм“.

⁴⁵ За двата вида време – зависещо и съответно независещо от мен – вж. напр. студията на Роман Ингарден „Човекът и времето“ – *Ингарден, Р.* Човекът. София, 2000, с. 28-52.

⁴⁶ Хьойзинха, Й. Homo Ludens. София, 2000. Още в предговора авторът накратко обяснява, че избира посочената формулировка (The Play Element of Culture), за да подчертае, че за него е важно не „какво място заема играта между всички останали културни явления, а до каква степен самата култура има характер на игра“.