

МУЗИКАЛЕН АКТ И РАЦИОНАЛНО ИЗСЛЕДВАНЕ

Емил Деведжиев

Музиката е една от най-значимите дейности. Ние непрестанно сме в контакт с нея. Поради това не е чудно, че тя винаги е свързвана с най-важните онтологични, познавателни и ценностни въпроси. Житейската значимост на музиката неминуемо прераста и в изследователска значимост. Но при опитите за изследването ѝ се натъкваме на една трудност, която е добре известна в музикологията: изследванията винаги се опитват да рационализират отношенията, а музиката е преди всичко акт. Същинската среща с музиката и непосредственият достъп до музикалните закономерности са възможни единствено в акта на музициране.

I. Музиката като изследователски обект

I.1. Житейската и изследователската значимост на музиката

Музиката е универсално явление. „Никога никъде не е съществувала култура без своята си музика“¹. Музиката е навсякъде около нас: дали в религиозни, или в светски събития, дали по радостни, или по тъжни поводи, дали по задължение, или просто за удоволствие, дали групово, или индивидуално, дали „в супермаркети и летища, във филми и по телевизията (всяка програма трябва да има своята характерна мелодия) [...] а сега вече на лични, преносими звукови устройства“². Същото може да се каже и във връзка с широката употреба на музиката като

¹ Kivy, P. Introduction to a Philosophy of Music, 2002, pp. 9-10.

² Ball, P. The Music Instinct. How Music Works and Why We Can't Do Without It, 2010, p. vii.

фон – тя ни служи за фон не защото звучи помежду другото, а защото просто не можем без нея.³ Ние непрестанно сме в общение с музиката било като слушатели, било като изпълнители или творци. За нас музиката е нещо като природно явление.⁴

Отколе музиката решаващо е подпомагала дейностите, в които участва, и е регулирала много отношения, които философията едва по-късно експлицитно формулира като проблемни. В началото на всяка от Омировите поеми „Илиада“⁵ и „Одисея“⁶ поетът призовава музата⁷ да възпее великите дела и съдби, които завладяват и служат за пример. Освен че участва в най-важните моменти от нашия живот, музиката се отличава със своята строга определеност. Изпълняваме я по определен начин, по определено време и с определена цел – в ритуали, тържества, представления и т.н. Тя ни съпровожда и в почивката, възпитавайки навици, подобаващи на свободния гражданин.⁸

Музиката често попада във фокуса на философската мисъл – философията винаги е имала траен и силен интерес към нея. Такъв интерес можем да открием в проблеми като: деленето на струната, свързано със съзерцаване на космичните закономерности⁹; ролята на музиката за възпитаването на душата в добродетели¹⁰ или за образоването на човека, включително и когато той играе, забавлява се или си почива¹¹; участието на музиката в богослужението и опасността тя дотолкова да се услади, че да изпъкне за сметка на сакралния текст¹². Философският интерес към музиката има своята кулминация при

³ Вж. *Бозций*. О музикальном установлении, I, 1. – В: Музыкальная бозциана. Перевод и исследование трактата Евг. Герцманам. Санкт-Петербург, 2010, сс. 315-319.

⁴ Пак там.

⁵ Вж. *Омир*. Илиада. Прев. Ал. Милев и Бл. Димитрова. София, 2009, с. 57.

⁶ Вж. *Омир*. Одисея. Прев. Г. Батаклиев. София, 1971, с. 33.

⁷ В случая поетът се обръща към Калиопа – музата на епическата поезия.

⁸ Вж. *Аристотел*. Политика. 1338a-1340b. Прев. Ан. Герджиков. София, 1995, с. 234-239.

⁹ Вж. *Платон*. Тимей. 34b-44d, 90c-d. – В: *Платон*. Диалози. Т. 4. Прев. Г. Михайлов. София, 1990, с. 484-496, 556.

¹⁰ Вж. *Платон*. Държавата. 376e. Прев. Ал. Милев. София, 1981, с. 79.

¹¹ Вж. *Аристотел*. Цит. съч. 1339b, с. 237-238.

¹² Вж. *Аврелий Августин*. Изповеди. Кн. X, пар. XXXIII. Прев. А. Николова. София, 2006, с. 257-258.

Романтизма, за който музиката е „най-висшата пълнота на битието – прослава на Твореца; и затова според собствената ѝ вътрешна същност музиката е религиозен култ“¹³.

Не само философията, а и частните науки също имат траен интерес към музиката като към сложен и съставен обект. Още в зората на съвременната наука Аристотел задава този тон, като разпределя познавателните търсения в съответни изследователски полета, за всяко от които въвежда отделни методи и критерии. Така в зависимост от изследователското начинание можем да се фокусираме и върху различни аспекти на музиката: върху физичните характеристики на звука и слуховото възприятие¹⁴; върху педагогическата роля на музиката при възпитаването на свободните граждани в държавата¹⁵; върху ролята ѝ за сценичното единство¹⁶ и т.н.

В Древна Гърция възниква още едно изследователско начинание – науката за музиката: чрез анализ на елементите на музиката тя търси да опише нейните специфики.¹⁷ От тогава насам има тенденция и традиция самата музика да се смята за наука и при разсъжденията по повод на нея да се търсят, така да се каже, паралели с други науки. В резултат днес музикологичните изследвания задължително заемат идеи, тезиси, изводи и описания от различни научни сфери и обратно – музикална терминология влиза в специализирания език на много частни науки. Музикологията по необходимост се оказва интердисциплинарна област.

Интердисциплинарният характер на музикологичните изследвания позволява да се правят всевъзможни връзки с явления, съпътстващи музиката. Насочим ли обаче изследователския интерес към самата музика, се натъкваме на затруднение: теоретичният инструментариум винаги е недостатъчен.

¹³ Вж. *Hoffmann, E. T. A.* Alte und neue Kirchenmusik, in: E.T.A. Hoffmann: Poetische Werke in sechs Bänden. Band 3. Berlin, 1963, S. 513-514.

¹⁴ Вж. *Аристотел*. За душата. 419b5-421a5. Прев. М. Марков. София, 1996, с. 58-62.

¹⁵ Вж. *Аристотел*. Политика. 1337a-1342b, с. 231-244.

¹⁶ Вж. *Аристотел*. За поетическото изкуство. Прев. Ал. Ничев. София, 1993, гл. 6, с. 73-74.

¹⁷ Вж. *Aristoxenus*. The Elements of Harmony, 1-2. – В: The Harmonics of Aristoxenus. Ed., transl., introd, and index by H.S. Macran, 1902, p. 165.

Разбира се, можем да правим обект на изследване отделни елементи и аспекти, но те ще остават музикално значими единствено в музикалния акт и откъм него. Например опитите за възпроизвеждане на музика на отминала вече традиция само по извори и паметници неминуемо се сблъскват с този проблем.

Днес все по-забележимо става разминаването между универсалния характер на музиката и частния характер на теоретичните занимания по повод на нея, както и между целостта на музикалното случване и частичността при изследването на елементите на музиката. Очевидно случващото се в музиката не може да бъде изчерпателно описано или представено чрез теоретични наблюдения и обозначаване. Въпросите относно тази невъзможност често се решават на нивото на дихотомията рационално – ирационално и се свеждат до отсяване на рационално значимите характеристики на музиката. Но самата концепция за рационалното съвсем не е безпроблемна и разделянето на музикалните аспекти на рационални и ирационални може да се окаже изначално подвеждащо.

1.2. Проблемът за рационалното

Още от Античността рационалното присъства – явно или не – във философските, научните и музикологичните изследвания. Първоначално то е неотграничимо от разсъжденията по повод на ума, душата, Космоса, материята, Бога, музиката, етоса, държавата и едва през XIX и XX в. се обособява като термин и принцип на съвременното мислене. Главното в този процес е превръщането на рационалното от аспект на античната идея за Космос в основание на всичко мислимо или, иначе казано, от една само характеристика рационалното поема ролята на основа и основание. По този начин рационалното се налага и като условие за изследователска строгост. Днес най-често го свързваме с очевидния напредък и многото успехи на природните науки.

Но допускането, че научността има непоклатими основи и че съществува възможност за единна номенклатура на познанието, отдавна буди съмнение. А херменевтиката, феноменологията и екзистенциализмът разкриват необходимостта от

перспективи, надхвърлящи тези на природните науки. Според Гадамер „науките за духа се преплитат с видове опит, лежащи извън науката: с опита на философията, с опита на изкуството и с опита на самата история. Всички те са видове опит, в които се оповестява истина, невъзможна за верифициране с методическите средства на науката“¹⁸. Хайдегер от своя страна говори за „едно състояние на нещата, което открай докрай управлява всички науки и пак остава скрито за тях“¹⁹. А Хусерл предлага „възможности за напълно нови преориентации на погледа, които препращат към нови измерения. Нахлуват никога незадавани въпроси, разкриват се полета, корелации, които никога не са били радикално разбрани и обхванати“²⁰. В опита си да положи основите на „научност от нов тип“ Хусерл се стреми към „един вид свръхрационализъм, надскачащ стария рационализъм като незадоволителен и въпреки това оправдаващ неговите най-интимни интенции“²¹. При това Хусерл не търси да се раздели с научната традиция, а напротив – опитва се да покаже, че това, което го интересува, препраща към откоleshни философски и научни теми. Например темата за жизнения свят като „забравен смислов фундамент на природознанието“²².

Проблемът за рационалното е една от най-критичните точки на философията и науките. Смесовите напрежения, които рационалното носи и към които препраща, ярко се долавят в пресрещането на две идеи: а) идеята за един цялостен, хармоничен, закономерен свят, и б) идеята, че нещата са ни по някакъв начин дадени и са достъпни за изследване. Тук един от най-съществените моменти, що се отнася до съвременните изследователски нагласи, е догматичното допускане, че рационалното е тъждествено на всеобщо закономерното. Така абсолютизирането или

¹⁸ Гадамер, Х.-Г. Истина и метод. Прев. Д. Денков. Плевен, 1997, с. 12.

¹⁹ Хайдегер, М. Наука и осмисляне. – В: Идеи в културологията. Т. 2. Състав. Ив. Стефанов и Д. Гинев. София, 1993, с. 189.

²⁰ Хусерл, Е. Кризата на европейските науки и трансценденталната феноменология. Прев. Св. Събева. София, 2005, с. 31.

²¹ Husserl, E. Arbeit an den Phänomenen. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von B. Waldenfels, 1993, S. 208-211. Прев. Ант. Колева. С оглед на неговия последен труд (Кризата на европейските науки...) можем да сметнем, че тук Хусерл държи под око и проблема за рационалното.

²² Хусерл, Е. Кризата..., с. 61.

натоварването на рационалното със значимост и смисли, които самото то не носи, е в основата на проблема за рационалното.

Ако рационалното наистина е само една от характеристиките, които приписваме на нещата, то очевидно е, че неговите основания не могат да бъдат изведени от самото него и следователно не са рационални. Аналогично, както философията и науките, така и музикологията изследва музиката и открива нейни рационални аспекти. Но това съвсем не означава, че основанията на музиката са рационални и че всичко, към което изследванията не се отнасят и което не биха могли да подложат на разглеждане, е ирационално или незакономерно.

1.3. Музиката като закономерен акт

Музиката е преди всичко и най-вече извършване, акт. В акта на музицирането ние чуваме и разбираме закономерностите на протичането ѝ. Но когато рационалното изследване се опитва да направи музиката свой обект, то неминуемо се ограничава само до някои нейни характеристики. Ето защо винаги трябва да се има предвид, че музикалният акт е много повече от рационален. Иначе лесно може да се търсят методи за изследване, изработвани без оглед на музикалния акт, и в такъв случай той бива третиран с инструментариум, установен по неподходящ начин. Музикологичното виждане, което отчита тези особености, винаги има предвид музикалния акт. То изхожда от предпоставката, че въпросът за рационалното в музиката е валиден, понеже музикалният акт е закономерен, а не обратното – че музикалният акт е закономерен в степента, в която е рационален.

Така поставили отношението между музикалния акт и рационалното изследване, вече не можем да смятаме музикалния опит, музикалната компетентност, музикалните способности, музикалното въздействие и т.н. за рационално обусловени. Ето защо музиката е предизвикателство за нагласите, разчитащи на изследователската рационалност. Ако музикалният акт е онова, в рамките на което срещаме музикалните закономерности, и ако за момент се съгласим с предположението, че рационалното е тъждествено на всеобщо закономерното, ние сме, така да се каже, *музикално рационални* не докато изследваме музиката, а единствено докато музицираме.

Музикологичната трактовка на въпроса за закономерното в музиката отчита разликата между рационалността на музиката и рационалността на изследванията, посветени на музиката. Така възниква едно обособено изследователско поле – това на *музикологичнорационалното*, определено от разбирането, че музиката има аспекти, които не се поддават на изследване, тъй като са достъпни единствено в музикалния акт.

1.4. Типове изследователска рационалност

Рационалното може да се определи чрез допускането, че има всеобщи закономерности, които са достъпни за изследване. В зависимост от начина, по който се решават въпросите за достъпността и изследваемостта на закономерното, могат да се отграничат типове рационалност.²³ Музикологичнорационалното заема уникална позиция: достъпът до музикалните закономерности е възможен само и единствено в самия акт. По същество то добавя още един пласт към схващането за рационалното, а именно че музикалната рационалност може да бъде не изследвана, а единствено срещана, живяна, осъществявана в акта на музициране. В този смисъл музикологичнорационалната позиция изисква преосмисляне на традиционното схващане за рационалното. Става въпрос за такова отнасяне към музиката, при което, от една страна, тясно се преплитат различни типове изследователска рационалност, а от друга – размишлението се провежда в светлината на музикалния акт.

²³ Правени са опити за типология на рационалното, като например тези на Макс Вебер и Ханс Ленк: от Макс Вебер вж. *Wirtschaft und Gesellschaft*, 2006 („Стопанство и общество“) и *Religion und Gesellschaft: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, 2006 („Социология на религията“), публикувани за първи път в началото на 20-те години на XX в.; вж. също „Рационални и социологически основания на музиката“, 2000 – текст, публикуван до 1985 г. като част от „Стопанство и общество“; от Ханс Ленк вж. *Typen und Systematik der Rationalität*. – In: *Zur Kritik der wissenschaftlichen Rationalität*, hrsg. von H. Lenk, Freiburg-München, 1986. Съответните опити за типология на рационалното обаче го третират като нещо нееднозначно, докато тук биват онагледявани изследователски начинания, които изхождат от идеята за рационална еднозначност, какъвто е случаят например с природните науки.

Основните типове рационалност, които вземат участие при изследването на музиката, са философската, научната и музикологичната. Философски рационалното изхожда от позицията, че Вселената е закономерна, че всеобщите закономерности, които я управляват, могат да ни се открият. То ни учи на условията, според които едно явление е закономерно. Откъм философски рационалното музикалният акт се третира като привилегирован, който при определени условия би могъл да въплъти и изрази всеобщите закономерности. Така се въвежда идеята за критерий в музиката, който да съответства на висотата на нейното предназначение.

Научно рационалното също търси всеобщите закономерности. Но доколкото то изхожда от позицията, че ние така или иначе ги срещаме във всяко явление, вместо върху условията за закономерност, научно рационалното се фокусира върху начините за извеждането на самите закономерности, при което в явлението необходимото се обособява от случайното. Откъм научно рационалното колкото повече научаваме за начините на проявление на закономерностите, толкова повече научаваме за самите закономерности. Научно погледнато, всяко явление е закономерно и би могло да се превърне в предмет на проучване. Ако философски рационалното търси условията, според които едно явление може да въплъти всеобщите закономерности, то научно рационалното предполага, че така или иначе наличните всеобщии закономерности могат да бъдат изведени от явлението чрез специално пригоден за изследването му инструментариум.

Музикологичнорационалното разглеждане от своя страна винаги има предвид, че изследването на музиката е ограничено. Неговият „обект“ – музикалният акт и закономерностите на неговото протичане – е отвъд границите му. Наистина, разсъждавайки за музиката, ние се занимаваме с нейните елементи и допускаме възможността за връзка между тях и музикалните закономерности. Но при музикологичнорационалното съответното допускане е под особено условие, а именно че тази връзка се основава единствено на музикалния опит – на опита в акта на музициране. Ако едно изследователско начинание не се отнася към музикалния опит и не показва, че изхожда от него, то може да свързва музикалните елементи по най-виртуозен начин и това да няма нищо общо с музиката.

Съобразно начина, по който се зараждат и формират, трите типа рационалност – философска, научна и музикологична – са в непрестанен обмен на изследователски опит. Степента на тяхната взаимовръзка е толкова голяма, че днес в изследванията, посветени на музиката, трудно разграничаваме философските, частнонаучните и строго музикологичните аспекти. Философски рационалното се интересува от условията за музика и търси решения на проблема за връзката между елементите на музиката и музикалните закономерности. При научно рационалното разграничението между елементи и закономерности отпада, което обаче поражда друг проблем: как музикалните закономерности да бъдат открити от случайното, което ги съпътства. На преден план излиза необходимостта от рационален инструментариум, който да отсее същественото в музиката и да го каптира. При музикологичнорационалното се прави едно уточнение: единствено в музицирането елементите на музиката въплъщават музикалните закономерности.

II. Философска рационалност и търсене на критерий за музика

...когато ти забиеш поглед към астрономията, също ти си забил уши към хармоничното движение, а тези знания са близки едно с друго, както разказват питагорейците, и ние, Главконе, ще се съгласим с тях... [Но ние няма да се съгласим с онези, които] поставят ушите си над ума.²⁴

И така наблюдението ни в цялост се отнася до всеки мелос, който се случва в музиката било в гласа, било в инструментите. А изследването се свежда до две страни: до слуха и до мисленето. Защото чрез слуха съдим за големините на интервалите, а чрез мисленето наблюдаваме техните свойства... За музиканта точността на чувството [чуване] е основното.²⁵

II.1. Платоновата идея за музиката

Платоновата идея за музиката е космологична и според нея светът е устроен хармонично – всичко в него е създадено и е свързано според музикалните пропорции.²⁶ Ето защо, кога-

²⁴ Платон. Държавата. 530d-531b, с. 295-296.

²⁵ Aristoxenus. Цит. съч, 2, 33; Makran, p. 189.

²⁶ Вж. Платон. Тимей. 34b-44d, с. 484-496.

то говори за музиката, Платон има предвид всички аспекти на битието, съответно и нашия житейски и изследователски опит. Според Платон демиургът е сътворил света музикално, а самата музика е душата на света. Човешката душа е сродна със световната душа²⁷ и привеждането ѝ „в ред и съзвучие“²⁸ (музикаляването ѝ) е възможно единствено чрез следване и подражаване на космическата хармония.²⁹ Така музиката гарантира закономерността в хода на всяка наша дейност: религиозна, правова, педагогическа и т.н.³⁰ Понеже музиката е условието за правилното, закономерното, подреденото, всичко свършено е музикално.

Естествено е обаче в практиката музикантите да „сплитат и смесват нелогично“ „разнородни неща“, да събират „на едно и също място гласове на животни, на хора и на инструменти и всякакви шумове“, сякаш подражават „на нещо единно“³¹. Макар и практикувани, подобни волности са далеч от строгото следване на верните хармонии. Понякога музиката се употребява за „удоволствието на случайни хора“³², друг път – за „участие в състезанията“³³. Резултатът обаче винаги е един и същ, а именно – залитане към неподходящи подражания и пренебрегване на божественото предназначение на музиката.³⁴

Платон вижда опасността от разминаване на музикалните закономерности с дейността, която трябва да ги въплъти – музицирането. Необходима е непрестанна грижа, която да ограничава своеволията на музикалната практика и да задава „верния тон“ при извършването на музикалната дейност. Става въпрос за това да бъдат установени условия за правилно музициране, които гарантират, че музикалните закономерности ще бъдат спазени³⁵, които гарантират връзката между нашето

²⁷ Пак там, 89d-90d, с. 555-556.

²⁸ Пак там, 47d, с. 500.

²⁹ Пак там.

³⁰ Вж. *Платон*. Закони. Прев. Н. Панова и Г. Гочев. София, 2006.

³¹ Пак там, 669c-e, с. 146.

³² Пак там, 658e, с. 129.

³³ *Аристотел*. Политика. 1341b, с. 242.

³⁴ Вж. *Платон*. *Йон*, 535d-e. Прев. Б. Богданов – В: *Платон*. Диалози. Т. 1. София, 1979, с. 140. Вж. също *Платон*. *Държавата*. 386a-417b, с. 92-136.

³⁵ Вж. *Платон*. *Държавата*. 386a-417b., с. 92-136. Вж. също *Платон*. *Закони*.

музициране и божествената хармония. Не музикалната практика, а философията държи сметка за божествената същност на музиката. Едва чрез философията пътят към действителната музика е успешно трасиран, „а по-рано това не е възможно“³⁶.

Според Платон философията и нейните критерии за правилно музициране се явяват необходим посредник между музикалната практика и музикалните закономерности. Той защитава тезата, че музицирането само по себе си не гарантира въплъщаването на музикалните закономерности и че грижата за правилното съчетаване на елементите на музиката (звукоред, инструменти, мелодии, фабула, участници и т.н.) го предхожда. Например, когато в диалога с Йон Сократ изследва музиката, той неколкостранно отклонява предложението на своя събеседник да пее.³⁷ Сократ обвинява Йон в невежество спрямо музикалните закономерности, но не му позволява да се защити с песен. По този начин Йон няма как да покаже, че пеенето му не е неразумно.

II.2. Аристоксеновото музикологично начинание

Първият опит за музикологично изследване е дело на Аристоксен Музиканта. Според него музикалните закономерности се извеждат чрез теоретично наблюдение върху музиката³⁸ и задължително се свързват с конкретна музикална практика.³⁹ Аристоксен не отъждествява музиката с хармоничните пропорционални отношения⁴⁰, нито с чисто физичните характеристики на звука, нито с пътя към добродетелта⁴¹. За него музикалните арбитри са ухото и мисленето. С ухото „чуваме интерваловите величини“⁴². Интерваловото чуване е в основата на

669с-е, с. 146.

³⁶ Платон. Държавата. 490b, с. 239.

³⁷ „Разбира се, аз искам да чуя [онова, което искаш да ми кажеш, или, по-скоро, което искаш да ми изпееш]... Но ти ми отговори по-напред на следния въпрос...“ – Платон. Йон. 536d, с. 141-142.

³⁸ Вж. *Aristoxenus*. Op. cit. II, 45; p. 198.

³⁹ Ibid. I, 6; p. 169. II, 44; p. 198.

⁴⁰ Ibid. II, 31; p. 188.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid. II, 33; p. 189.

музикалната дейност, за разлика например от речта, при която няма определени интервали.⁴³ С ума осмисляме свойствата на отношенията между нотите (тоновете)⁴⁴. Ухото обаче има предимство, защото без него въобще не бихме имали разумен – а и какъвто и да било друг – достъп до музиката.⁴⁵ Очевидно за Аристоксен противопоставянето между ухото и ума – каквото противопоставяне има например при платонизма – е изначално подвеждащо, понеже в музиката те са неразделни: чуването на музикалните закономерности и разумното им осмисляне вървят ръка за ръка.

Разликата между Аристоксеновата и Платоновата трактовка за музиката показва и разликата между музикологично-рационалното и философски рационалното. Музикологично-рационалното се отнася към поддаващите се на рационално изследване музикални елементи, но винаги взети като момент от процеса на музициране, а философски рационалното, на против, поставя музицирането под условието на музикалните елементи. Двете гледни точки най-общо опират до интерпретация на тезата, че музикалните елементи имат непосредствена връзка с музикалните закономерности. Според музикологичната трактовка връзката се осъществява единствено в процеса на музициране, а според философската тази връзка предхожа акта и го определя напълно.

⁴³ Ibid. I, 10; p. 172.

⁴⁴ Ibid. II, 33; p. 189.

⁴⁵ Пак там. II, 33; p. 189.

III. Научна рационалност и изчисляване на музикалните закономерности

Музикалната страна [...] е нещо, което има съвсем ясен смисъл.⁴⁶

Не можех да не мисля, че би било желателно [...] знанието на музикантите от този век да се равнява на красотата на композициите им. Не е достатъчно само да се чувства въздействието на една наука или изкуство. Човек трябва също и да осмисли подобно въздействие, за да го направи разбираемо.⁴⁷

Идеята за извеждането на музикалните закономерности чрез математически изчисления заема главно място в цялата история на музикологичните изследвания още от времето на питагорейците. И все пак отношението математика – музика е свързано с непреодолими трудности и може би първата от тях опира до въпроса: има ли музикални закономерности, които да не могат да бъдат математически изразени? Когато Птолемей упреква Архит, че не достига математическо съвършенство, защото не успява да представи в числа висшите музикални пропорции⁴⁸, последното нещо, в което можем да се усъммим, е математическата компетентност на Архит, който в детайли познава модела на своите събратя питагорейци и за когото математиката и музиката (т.е. геометрията, аритметиката, астрономията и музиката) са „посестрими“⁴⁹.

Може да предположим – заедно с Андрю Баркър, – че „грешките“ в изчисленията на Архит са породени от съобразяване с музикалната практика.⁵⁰ Според Баркър Архит прави поврат в учението за хармонията, премествайки фокуса от упражняване в математическа космология към директна ангажираност с конкретиките на музикалната практика.⁵¹ Подходът

⁴⁶ Аристотел. За поетическото... гл. 6, с. 73.

⁴⁷ Рамо, Ж-Ф. Трактат за хармонията. Предговор и превод от англ. И. Ангелиев (от Rameau, Jean-Philippe. Treatise on Harmony. Transl. with Introd. and Notes by P. Gossett). – В: Музикални хоризонти, 1983, № 8, с. 90-91.

⁴⁸ Вж. Птолемей, К. Гармоника. 30-32. – В: Клавдий Птолемей. Гармоника в трех книгах; Порфирий. Комментарий к „Гармонике“ Птолемея. Изд. подг. В. Г. Цыпин, Москва, 2013 – Птолемей, I, 13-14; с. 162-167.

⁴⁹ Diels, H. Die Fragmente der Vorsokratiker. Bd. L. Zürich, Berlin, 1903, S. 268.

⁵⁰ Вж. Barker, A. The Science of Harmonics in Classical Greece. 2007, pp. 293-294.

⁵¹ Ibid., p. 295.

на Архит се забелязва много отчетливо при Аристоксен. Например за Аристоксен енхармоничният диезис е най-малкият възможен интервал в музиката, макар че теоретично се изчисляват и по-малки интервали.⁵² „Онова, което гласът не може да произведе и което ухото не може да разграничи [като интервал между два тона], трябва да бъде изключено от подръчния и практически възможния обхват на музикалния звук“.⁵³ За да остане верен на музиката, теоретикът не би трябвало да се занимава с изчисления, които нямат музикален аналог – нито ухото би могло да разграничи интервал, по-малък от енхармоничния диезис, нито има глас, който да изпее толкова малко отместване спрямо предишната си позиция.⁵⁴ Очевидно е необходимо съгласуване между теоретичната строгост за точно извеждане на музикалните закономерности и музикалните „отклонения“ от математическото съвършенство. При музикологичнорационалното съответната съгласуваност е една от най-съществените задачи, а при научно рационалното – само една пречка по пътя към изследователска изчерпателност.

III. 1. Музикални закономерности и числови пропорции

Тенденцията да се изследва музиката чрез математически изчисления, характерна за Античността, се запазва и през Средновековието. Търсеното съгласие е постигано по-скоро чрез изчерпателни математико-теоретични определения, отколко чрез взирание в музикалната практика. Например Боеций отказва да причисли ундецимата (8:3) към консонантните интервали – октава (2:1), дуодецима (3:1), двойна октава (4:1), квинта (3:2) и кварта (4:3). Аргумент за това той намира в питагорейската традиция, откъм която числата 1, 2, 3 и 4 имат мистично значение и единствено простите отношения помежду им образуват консонантни интервали. Очевидно Боеций не взема под внимание Аристоксеновото твърдение, че ако към октавата се добави какъвто и да е консонантен интервал (*symphōnou diastēmatos*), се получава отново консо-

⁵² Вж. *Aristoxenus*. Op. cit. II, 46; p. 199.

⁵³ *Ibid.* I, 14; p. 175.

⁵⁴ *Ibid.* I, 15; p. 175.

нантен интервал⁵⁵. Това ни кара да мислим, че решението на Боеций следва подхода на *musica disciplina*. За Боеций съответствието на *musica instrumentalis* (музиката, която изпълняваме) с *musica mundana* (божествената хармония) и *musica humana* (хармонията между душа и тяло) изисква изследване и ръководство, както четем в съчинението му *De institutione musica*. Съобразено с античната традиция, изследователският подход е математически и когато се появи несъответствие между *musica instrumentalis* и *disciplina musica*, предимство има науката. *Musica instrumentalis* е само необходимата сетивна страна на връзката ни с музиката – тя по-скоро е плод на природен инстинкт.⁵⁶ Оттук известната сентенция *musica est scientia bene modulandi*⁵⁷ се свързва много повече с изчисляването на пропорции, отколкото с моменти от процеса на музициране или въобще с начина, по който музиката се осъществява.

Disciplina musica е поместена в квадравиума заедно с останалите математически науки (аритметика, геометрия и астрономия): според Боеций тя се родее много повече с тях, отколкото с *musica instrumentalis*, и няма за задача да изследва онези моменти, които не се поддават на числово представяне, например състоянията и въздействията, които изпълняваната музика поражда. При такова положение не би трябвало да си позволяваме услаждане с мелодии, които не са одобрени от разума⁵⁸, т.е. с мелодии, в които пропор-

⁵⁵ Ibid. I, 20; p. 179.

⁵⁶ Вж. Боеций. Цит. съч. I, 34; сс. 347-348.

⁵⁷ Тези думи са приписвани на Марк Теренций Варон (116-27 г. пр. Хр.). – Вж. Музыкална Бозциана, с. 36. Със същата сентенция започва и трактатът на Аврелий Августин „За музиката“: *Musica est scientia bene modulandi... et bene movendi*.

⁵⁸ Вж. Boethius. *De institutione musica*. I, 1. – In: *Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music*. Ed. with introd. by R. Katz and C. Dahlhaus, Vol. I., 1987, p. 71. Изречението „...non sufficit cantilenis musicis delectari, nisi etiam quali inter se coniunctae sint vocum proportione discatur“ е преведено в английското издание (с. 71) с подчертаване на каузалната връзка между възприетото чрез ухото и разбраното чрез ума: „...the musicians are not content to be delighted by melodies without knowing by what proportions of sounds these are interrelated“ („...музикантите не им стига да се услаждат от мелодии, без да знаят чрез какви пропорции са взаимосвързани“). В руския превод (с. 319) каузалната

ционалните отношения не са предварително изследвани и разпознати като консонантни. Но все пак Аврелий Августин след продължително двоумене стига до извода, че мелодиите ни се услаждат и ни завладяват независимо от нашите желания.⁵⁹ От Августиновата позиция става ясно, че изследователските начинания не могат да изпреварват непосредственото музикално случване. Това означава, че срещата с музиката се осъществява най-напред като музикален опит и музикално въздействие. За Боеций чуването наистина е първо, но същинското разбиране на музикалните закономерности се осъществява чрез изследователско узнаване на условията и начините, според които елементите на музиката се свързват. От неговата позиция следва, че онези моменти и нива на музикалния опит и на музикалното въздействие, които не могат да бъдат математически изразени, не попадат в сферата на научната музикална компетентност.

Аврелиан от Реоме разглежда по различен начин въпроса за музикалната компетентност. Разбира се, той разграничава *musicus* от *cantor*, но при това не отделя музиката от литургичната практика. Тук не толкова се търси теоретично разграничаване между *musica disciplina* и *musica instrumentalis*, колкото се напомня за необходимостта музикантът да бъде теоретично подготвен. Музикусът и канторът се различават както учителят и ученикът – първият има както опита на чув-

вързка е заместена от редопологане: „...недостатчно [ученым] наслаждаться музыкальными напевами, а необходимо [и] изучать, [в силу] какого соотношения звуков они соединены между собой („...за музикантите не е достатъчно да се наслаждават на музикалните напеви, а е необходимо също така да изучават по силата на какви звукове те са свързани помежду си“). В първия случай излиза, че за човека *musicus* една мелодия не би могла да му се услади, освен ако не я осмисли математически. А във втория – че само удоволствие чрез слуха не е достатъчно и че към него трябва да се прибави и математическото разбиране. Латинският съюз *nisi* означава „ако не; освен ако не“, което му значение ясно говори в полза на английския превод. Връзката, която Герцман вижда между *musica instrumentalis* и *musica disciplina* (*speculative*), се утвърждава по-късно чрез делото на учените практики и педагози (например Аврелиан от Реоме и Гвидо от Арецо). – Вж. *Wason, R. Musica practica: music theory as pedagogy*. – In: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Ed. by Th. Christensen, eBook publication – 2008 (print publication – 2002), pp. 46-77.

⁵⁹ *Августин Аврелий*. Цит. съч., с. 257-258.

ството (*sensus*), така и опита на размишлението (*ratio*).⁶⁰ Спекулативният подход (*musica speculativa*) изначално включва слуховия опит и подлага на критика не него, а лишената от теоретична обосновка музикална практика. Така се търси не противопоставянето на музикалноизпълнителските и математико-музикалните закономерности, а тяхното сближаване.

III.2. Музикален звук и акустически звук

С утвърждаването на звученето като фундаментална и неминуема характеристика на музиката възниква нов проблем – той е свързан с нагласата на *науката на Новото време* всяко обяснение и описание да се провежда през механиката и като цяло физиката. На въпроса как да дефинираме музикалната употреба на звука, бързият отговор е: през физиката. Пример за подобен отговор виждаме у Рамо: „музиката е наука за звуците“, „звукът е основният предмет на музиката“ и „ние ще отстъпим на физиците задачата [научно] да дефинират понятието

⁶⁰ Aurelianus Reomensis, *Musica disciplina: Quid sit inter Musicum et Cantorem*, Caput VII: *Tantum inter musicum distat et cantorem, quantum inter Grammaticum et simplicem lectorem, et quantum inter corporale artificium et rationem... Et enim in tantum distare videntur inter se musicus et cantor, quantum magister et discipulus. Verbi gratia is poematibus insistit, ille autem discernit: et quod ille diuturno labore quantulumcumque peragit, hic in ore unius momenti per sensus peritiam discutit atque evacuat. Et sicuti reus ante censorem, ita cantor ante musicum adstare videtur.* Глава 7: *Каква е [разликата] между музикуса и кантора?* – Музикусът се различава от кантора толкова, колкото граматикът – от обикновения читател; и колкото вещественото изкуство от размишлението (*ratio*). [...] И наистина музикусът и канторът се различават толкова, колкото учителят и ученикът. Например последният усърдно се занимава с поеми, докато първият именно [и без това ги] разпознава: и това, което – колкото и малко да е то – той (учителят) постига с продължително усилие, онзи (ученикът) с мигновен изказ благодарение на чувствения си опит (*sensus*) задвижва и излива навън. И както обвиняемият пред съдията, така сякаш застава канторът пред музикуса. – In: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. 3 vols. Ed. Martin Gerbert (St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784; reprint ed., Hildesheim: Olms, 1963), 1:27-63. Caput IV: *Is est enim musicus, cui secundum speculationem, propositam[um?] ve rationem, ac musicam convenientiam de modis ac rhythmis, deque cantilenarum generibus ac permixtionibus, sed et de poetarum carminibus, adest facultas sine errore iudicandi.* Глава 4: *Защото музикус е този, който има способността съобразно наблюдение или избран метод, както и съобразно музикално съответствие да отсъжда безпогрешно за модусите и ритмите, за родовете пения и смесването им, но също така и за песните на поетите (превод Й. Банев).*

звук“⁶¹. *Музикалната употреба на звука обаче е възможна единствено в музицирането. С какво тогава остава да се занимае музикалната наука? Нима нейните задачи са изцяло иззети и определени от природните науки? Как се отнася звукът като понятие към музикалната му употреба? И въобще можем ли да поверим на физиците дефинирането на понятието „звук“? – все въпроси, нуждаещи се от отговор.*

Начинът, по който Рамо подминава проблематичността на отношението между музикалния звук и математически изведения звук, показва как спорът за музикалните пропорции постепенно отстъпва пред интереса към звука сам по себе си. Стремехът към температура онаглеждава подобно отношение. В такава научна атмосфера в началото на XVIII в. се полагат основите на съвременната акустика, която под „звук“ има предвид акустически точно фиксирания единичен звук.

Научната обосновка на звука обаче поражда двусмислици. Например, когато Жозеф Совьор – вдъхновен от заниманията на Марен Мерсен – се насочва към установяване на акустическите основи на музиката⁶², самата възможност на подобно начинание очевидно е поредното свидетелство, че научните занимания и постижения имат динамика, която може да не е обвързана с музикален опит и да не изисква такъв, дори до степен да не изисква слух. „Музикалният опит“ на Совьор е косвен – посредством консултации с музиканти. Така, казано в негативен план, чрез науката бихме могли да постигнем „двойно отклонение от действителното“ (по аналогия с Платоновите разсъждения относно подражанието): със *son acoustique* (Совьор) бива означен не просто откъснатият от музикалното случване звук и издигането му до самостоятелност, но и звука, който по никакъв начин не съответства на слуховия опит. Пример за многовековната устойчивост на подобни научно рационални възгледи е приветствието на Ернст Мах към Совьор, че изследванията му прокарват научния път към музиката.⁶³ Какво общо с музи-

⁶¹ Рамо Ж-Ф. Цит. съч., кн. 1, гл. 1 („Музикални хоризонти“ – с. 92).

⁶² Начевайки със *Sur la determination d'un son fixé* (Статия в годишника *Histoire de l'Academie Royale des sciences*, 1700, р. 134-143), Совьор полага началото на поредица статии (в периода 1700-1713), посветени на музиката.

⁶³ Вж. *Mach, E. A Contribution to the History of Acoustics – In: Popular Scientific Lectures by Ernst Mach. 3rd ed. Transl. by T. J. McCormack, 1998, p. 375-376.*

калния акт има едно или друго рационално изследване? Пропускането на този въпрос носи опасността от релативизиране на отношението към музиката, а оттук и от свързването ѝ със съвсем друг вид актовост.⁶⁴

IV. Музикологичнорационална визия за музиката

Разгледаните начини на философско и научно търсене на закономерностите на музиката се основават на допускането, че музиката е изследваема. Музикологичнорационалното приема тази позиция, но само под условието, че онова, което е дадено, не е музиката като музициране, а са нейните елементи. Онова, което винаги трябва да се има предвид, е, че в музицирането музикалните елементи се разтварят и образуват синтетично единство. Оттук могат да се очертаят няколко нива на среща с музиката: 1) философски и научно рационалното, които приписват на музиката рационалност в степента, в която елементите на музиката се поддават на изследване; 2) музикологичнорационалното, което приписва на музиката рационалност, неподдаваща се на изследване, напускаща рамките на теоретичната строгост и свидетелстваща за закономерности от съвсем друг характер; 3) музицирането, в което разграничението рационално – нерационално не съществува.

Разграничаването между музикалните закономерности и изследователски установимите закономерности поражда въпроси, чието тематизиране е възможно единствено в полето на музикологията. Пример може да бъде проблемът за музикалния звук. Музикалният звук се ражда в музикалния опит и е феномен само за опита в акта на музициране. Ето защо при всяко изследване на музиката излиза наяве дефицит на научен инструментариум. Виждането на връзки между означеното и

Текстът е представен за първи път пред Немското математическо общество (DMV), Прага, 1892.

⁶⁴ Срв. напр. Müller, M. *Fundamentals of Music Processing*, 2015, където музикалното е свързано с интердисциплинарни процедури по обработка на визуални и слухови сигнали и може да бъде пример за подходи, наистина „набиращи сили“, но оставащи напълно чужди на музикалния акт като единствена възможност за среща с музиката.

случващото се в музиката има ясно различни граници. Всяко рационално изследване е ограничено от невъзможността да се позове на музикалния опит като на свое непосредствено основание. С други думи, музикалният опит е затворен в акта⁶⁵ и е напълно различен от музикалния обект като обект на науката⁶⁶, а същевременно определя нашето музикално разбиране⁶⁷. Затова няма преводачи, които биха могли да заместят музицирането. Нещо повече, непосредствената среща с музиката конституира разбиране, което нито се нуждае от означаване⁶⁸, нито се поддава на методологически процедури⁶⁹. Музиката по един строг и категоричен начин опровергава опитите за научно вмешателство. Музикалната рационалност е независима от науката; тя е част от самото музициране.

⁶⁵ Вж. Орлов, Г. Древо музика, 1992, сс. 1-6.

⁶⁶ Пак там.

⁶⁷ Вж. Koopman, C. Musikalische Erfahrung und musikalischer Gegenstand. – In: Musik und Ästhetik, 7, 25 (2003), S. 40-59.

⁶⁸ Вж. Budd, M. Understanding Music. – In: Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volume No. 59, 1985, p. 247 (pp. 233-248.).

⁶⁹ Вж. Кант, И. Критика на способността за съждение. Прев. Ц. Торбов. София, 1993, § 91, с. 381-382. Вж. също Гадамер, Х.-Г. Цит. съч., с. 11-16.