

ПРАЗНИЧНОТО МУЗИКАЛНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ И НЕГОВИЯТ ТОПОС

*Хари Рангелов**

THE FESTIVE MUSICAL ARTWORK AND ITS TOPOS

Harry Rangelov

Abstract: This paper highlights the musicological (and practical) problem of the essential difference between a **festive musical artwork** and a **concert-festive musical artwork**. The former has a festive *occasion* and a *topos* (understood as a particular place and time defined by the meaning of a particular festival) where I am bodily *present*, while the latter has no festive occasion and its topos is the concert hall where I am bodily “*absent*”. As a performer, listener and involved in the concert musical artwork as a whole, I find myself left without a particular bodily situatedness which, in turn, is an indispensable aspect of the event-festival and in this sense guarantees it. This means that in the concert-festive musical artwork the body has to be situated in a music that is outside the festive *topos* which cannot be achieved. The consequence is that the festive musical meaning is altered and no longer determined by the particular festival but by something else. Accordingly, the way in which the musical meaning itself is bodily perceived needs to be reconsidered.

* **Хари Рангелов, докторант** – Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“; e-mail: harry.rv@yahoo.com

To highlight the problem, the paper examines Dimitar Nenov's *Christmas* by means of phenomenological analysis and describes how this artwork is initially devoid of festivity, occasion and topos: it is composed outside the lifeworld of the particular festive topos. As a counterbalance to Nenov's oratorio is Johann Sebastian Bach's *Weihnachtsoratorium*, an example of an artwork with a concrete festival, occasion and topos, where the musician is bodily *present* in a concrete, particular and definite way, namely, in a festive and eventful way. Here the festive musical sense is preserved (provided by a lived, festive world with a specific time and place).

The implication of the analysis is that to such a concert-festive music must be found another "*festival*", another occasion and another toposic corporeality from which one could sense it as whole.

Keywords: *topos, occasion, festivity, festive musical artwork, concert-festive musical artwork*

1. Повод и топос на музикалното произведение

„Всеки един, който някога е имал склонност към писателство, положително е забелязал, че поводът за същинското творчество е някое малко случайно външно обстоятелство“¹.

Екзистенциално-феноменологически поводът и топосът са смислово обединени от и във конкретното (празнично) музикално събитие. В него азът присъства непосредствено (феноменологически) телесно. А начинът, по който те се обединяват в конкретното музикално произведение, е въпрос от музикалнофилософски характер.

1.1 Кратко въвеждане на понятията повод и топос

Може да се каже, че въпросът за повода води историческото си начало от „кратката и незначителна“² статия на Киркегор, озаглавена *Първа любов: едноактна комедия от Скриб в превод на Й. Л. Хайбер*. В нея философът описва повода на творенето. Чрез понятието *чувствена гениалност* той назовава възможно

¹ Киркегор, Сьорен. Или – Или: Том 2. София: Захарий Стоянов, 2008, с. 261.

² Както я описва самият Киркегор.

най-абстрактната и най-празна от образно съдържание идея и защитава позицията, че именно музиката – като изкуството на самата чиста непосредственост в нейния най-непосредствен израз – е единственият автентичен медиум за изразяване на тази идея³. Предфеноменологически погледнато това е екзистенциално настроение на аза, в което той се саморазкрива като *самата чувствена гениалност*. В този план *чувствената гениалност* на Киркегор е много сходна с *естетическата нагласа*, която Мориц Гайгер въвежда в своята феноменологическа естетика⁴. И при двете азът, в своето *сега*, живее самата непосредственост, намира се, така да се каже, в ядката на самата музика – в нейния смисъл. Киркегор дори защитава идеята, че музиката е изкуството на *гениално-непосредственото осмисляне на времето* на аза.⁵

Музикалносмисловото обединяване на повода и топоса като конкретни време и място е изходната позиция на анализа на празничното в концертната музика. Изпреварвайки изложението, ще кажем, че при нея установяваме смислово раздалечаване между повода и топоса и че това раздалечаване води до измяна по отношение както на самия смисъл на музиката, така и на начина, по който тя бива композирана, изпълнявана, слушана и преживявана. Въпросът, който остава да виси, е *как* поводът и топосът се свързват смислово в концертно-празничната музика и как тези понятия биват разбирани феноменологически?

³ Киркегор пише тази статия под псевдонима „А“ и подробно разглежда този момент в предишната си студия – *Непосредствено еротичните стадии*. Срв. Пак там, с. 53 – 153.

⁴ Феноменологически анализ на естетическата нагласа на аза, в която той напълно се самоидентифицира *като* самото музикално произведение, е направен от Мориц Гайгер в труда му *Ценността на изкуството: феноменологически подход към естетиката* (глава XI, Естетическата нагласа). Срв. **Geiger**, Moritz. The significance of art: A phenomenological approach to aesthetics. Translated by: Berger, K. 402. Washington, D.C. Center for Advanced Research in Phenomenology & University Press of America, 1986, p. 181 – 209.

⁵ Когато времето на аза не е осмислено, той е вече *най-нещастният*. Срв. **Киркегор**, Сьорен. Цит. съч., с. 245 – 258.

1.2 Повод

В акта на творене на музикално произведение, т.е. в началото на конкретната композиторска дейност, поводът е онова, което задвижва музикалния творчески акт. За Киркегор поводът е външно, привидно случайно, обстоятелство, което обаче дава първата искра на настроението на композитора да стане *непосредствено-чувствено-гениален*. Следователно *поводът* не е част от смисъла на самата музика, но същевременно е този, който я *повежда*. Затова и казваме, че той е безкрайно необходим и същевременно безкрайно незначителен. Киркегор завърта цялото съдържание на статията си около това противоречие в повода. То води до две възможно погрешни положения: 1. да се вижда повод във всичко и 2. да се вижда в повода всичко. Нито всичко (всяка ситуация) може да бъде повод, нито поводът е всичко. И същевременно „...*поводът е от най-голямо значение за всяко творчество, той дори играе решителна роля по отношение на неговата истинска естетическа стойност*“⁶. Поводът обаче не може да бъде нито основание, нито първопричина. Тогава какво е поводът? Противоречието е вплетено в диалога на статията, за да изведе на преден план истинския смисъл на повода. Той не е основание и първопричина, защото това би предположило логическа причинно-следствена връзка. Следвайки Киркегор, би било абсурдно да твърдим, че от празника Рождество Христово може логически да се изведе необходимостта на формата и смисъла на музикалното произведение *Weihnachtsoratorium* на Й. С. Бах. Да, празникът е поводът, тоест началото, тласъкът, но не е и първопричината. Всъщност за Киркегор тайната на творческия акт трябва да бъде запазена и затова поводът не може да бъде докрай рационално схванат⁷. Това означава, че в повода творецът

⁶ Пак там, с. 264.

⁷ В своята дисертация Емил Деведжиев прави подробен музикално-феноменологически анализ на границите на *музикологичната рационалност*, която със средствата на разума се опитва да обхване музиката. Той я съпоставя с качествено различаващата се от нея *музикална рационалност*, която представлява непосредственото схващане на вътрешната логика на музиката – вътре в самия феномен. Вж. **Деведжиев**, Емил.

следва Божия образ в себе си и твори безпричинно и, така да се каже, от нищо:

„Поводът е всъщност не позитивно творческа сила, а негативно творческа сила. Творението е създаване от нещо, затова пък поводът е нищото, което дава възможност на всичко да излезе на бял свят“⁸.

Можем да кажем, че поводът е тайнственото начало на непосредствено-чувствено-гениалното настроение на композитора, когато той изведнъж провиди в дадена ситуация повод за смисъла на творенето на конкретно музикално произведение. Поводът е тайнствено провиждане, в което композиторът е настроен непосредствено и безпричинно и твори „от нищо“.

Подобна екзистенциална трактовка на повода не позволява той да бъде рационализиран или осмислен като причина и основание, и респективно музикалното произведение да бъде осмислено като цел:

*„Естетът, който гледа на естетиката като на своя професия и, от друга страна, вижда в своята професия същинския повод, е eo ipso загубен. С това в никакъв случай не искаме да отречем възможността, че той е в състояние да отбележи известни успехи, **тайната на творчеството** обаче този естет не е прозрял“⁹.*

С други думи, всички дейности, които биват извършвани след из-творяването и из-вън преживяването на музикалното произведение, не могат да бъдат мислени като повода на самото творчество – той е по същност *тайна*. Те могат да са много полезни за различни пластове от неговото разбиране, но *непосредственото осмисляне* на музикалното произведение остава в *тайната* на повода и *непосредствено-чувствено-гениалното* настроение на ком-

Музикологично рационалното и музикално рационалното. София: Рива, 2021. Този феноменологически анализ е пряко свързан с проблема на Киркегор за границите на рационалността, тъй като той защитава, че музиката има своя собствена вътрешна музикална логика, която не е подчинима на рационалната логика.

⁸ Киркегор, Сьорен. Цит. съч., с. 264.

⁹ Пак там, с. 265, курсив Х.Р.

позитора. Именно поради тази причина Киркегор казва, че:

„Поводът е следователно едновременно и най-значителното, и най-незначителното, най-висшето и най-дребното, най-важното и най-маловажното... Поводът е последната категория, същинската категория на прехода от сферата на идеята към действителността“¹⁰.

Позицията, от която Киркегор определя по този начин повода, може да бъде разглеждана както като екзистенциална, така и като предфеноменологическа. Това е по причина на сериозното методологическо сходство между Киркегоровия и феноменологическия подход¹¹. Общото помежду им се съдържа най-вече в следните две положения: 1. Преживяванията на аза (и съответстващите им състояния и настроения) са първоизточникът на всяко познание; 2. Тези преживявания могат да бъдат описани по един донякъде верен на тях начин, който не им привнася чужди смисли, цели и понятия¹². Оттук възгледът на Киркегор може да бъде свързан с Хайдегеровата идея за топос и да се разгледа тяхната смислова взаимовръзка в рамките на феноменологическите изследвания.

1.3 Топос

С понятието *топос* Хайдегер назовава *онтологично* определено място – място на смисъл. Смисълът е непосредствено (феноменологически) даден чрез разположението на аза в дадена ситуация. С други думи, Хайдегер нарича *топос* смислово определеното място, където дадено конкретно събитие се разгръща

¹⁰ Пак там, с. 266 – 267.

¹¹ В XX в. виждаме много сходни възгледи на феноменолози и музиколози. Освен с *естетическата нагласа* на Мориц Гайгер, пример може да бъде даден и с *естетическата идентификация* на Ханс-Хайнрих Егебрехт. Срв. **Eggebrecht**, Hans Heinrich. *Understanding music: The nature and limits of musical cognition*. Farnham, Surrey, Burlington, Vt. Ashgate, 2010, p. 57 – 69.

¹² Джефри Хансън изследва подробно феноменологическите измерения на философията на Киркегор и дава допълнително основание на тази статия да разглежда Киркегоровите възгледи като предфеноменологически. Срв. **Hanson**, Jeffrey. *Kierkegaard as Phenomenologist: An Experiment*. Chicago: Northwestern University Press, 2011.

по точно определен начин¹³. Става дума за феноменологически открито и обособено, т.е. смисло-определено от събитието място-смисъл, а не за обективно научно схващаното местоположение. В настоящата статия смислооткрояващото събитие е *празникът*. Например Рождество Христово не е смислово определено от датата 25 декември, нито от това, че се пада през зимата, нито пък от някой конкретен храм, в който се празнува. Празникът е определен от неговата конкретна смислова събитийност, а именно – Рождението Христово. Феноменологически, смисловата събитийност е тази, която „очертава“ топоса като мястото на осъществяване на дадено събитие – мястото, където то се сбъдва. Поради това той остава недоловим от науките, чиито инструменти го ловят само обективно пространствено, като местоположение.

Хайдегер разглежда това осъществяване в онтологически план и казва, че *топосът* е способността на дадено битие въобще да присъства автентично:

„Вместо мястото да бъде самостоятелен тематичен фокус, цялото мислене на Хайдегер, като „ситуационно дискутиране“ (*Erörterung*), е мисъл за място [*thought of place*]. Ако „ранният“ Хайдегер може да напише, че „Мястото е способността на дадено битие да бъде там, по такъв начин, че, бидейки там, то е правилно присъстващо“ [*Der Ort ist das Dortseinkönnen eines Seienden, dergestalt, daß es, dortseiend, eigentlich da ist*] (Heidegger, 1992, 75, 109)¹⁴, това е така, защото мисленето му за мястото започва още през 20-те години на XX век и го води по целия път¹⁵.

В музикален план може да се каже, че като конкретно събитие празникът се разгръща винаги в своя си определен *топос*. За Хайдегер пределният онтологически хоризонт на това положение

¹³ На съвременен жаргонен език интуитивно бихме употребили дума с подобен смисъл например: амбианс, атмосфера, вайб и т.н.

¹⁴ Позоваването на Хайдегер в цитата е по: **Heidegger**, Martin. Gesamtausgabe. Bd. 19: Platon: Sophistes (Marburger Vorlesungen Wintersemester 1924/25), Hrsg.: I. Schüßler. Frankfurt am Main: Klostermann, 1992, S. 75.

¹⁵ **Karamercan**, Axel Onur. Heidegger's Question of Being: The Unity of Topos and Logos. – In: *SOPHIA*, 2023, vol. 62, no. 2, p. 313.

гласи, че езикът е мястото, където се разкрива самото битие – езикът е топосът на битието:

„... логосът като език би бил топосът на битието, ако разглеждаме топоса като „границата на *periechon*“¹⁶, това, което огражда тялото, не границата на самото тяло, а това, с което се сблъсква границата на тялото“¹⁷.

По отношение на музиката, композирана за конкретен празник, конкретно събитие и пр., именно *празникът* ще бъде *топосът* на музикалното произведение. Празникът е мястото, където дадено произведение автентично осъществява своята събитийност. В този случай *поводът* и *топосът* имат един смислов център – *празника*¹⁸.

Обобщено казано, във феноменологически смисъл *топосът* е определено *осмислено* място, в което азът се помества непосредствено и в чиито рамки се осъществява музикалното събитие¹⁹. *Топосът* следователно е мънишкият жизнен свят, който музикалното събитие откроява и смисло-определя и в който азът телесно се помества²⁰.

¹⁶ От гръцки *περίεχον* – съдържам.

¹⁷ Ibid., p. 320. Цитиран е Хайдегер по: **Heidegger**, Martin. *Plato's sophist*. [Paperback ed.]. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1997.

¹⁸ Така празникът пряко се отнася също и към *поетичния топос* като мястото на сътворено ново смислово пространство, в което азът се помества: „Поетичният топос се превръща в топос на културата – реконструкция на постоянните възможности за изграждане на понятия.“ – **Soltysik**, Michał. *Musical topoi. The chosen perspectives of topos in music.* – In: *Edukacja Muzyczna*, 2019, vol. 14, p. 217. Сравни също: **Eichstaedt**, Jarosław. *Od toposu poetyckiego do toposu kultury.* – In: *Toposy (w) filozofii: Filozofia i jej miejsce w doświadczeniu kulturowym*. Częstochowa: Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza, 2018, p. 46.

¹⁹ Друг възможен начин, по който *топосът* на музикалното произведение може да бъде разглеждан, е самата форма на произведението да бъде мислена като *мястото* на музикалното събитие. Двете възможни трактовки на топоса не са в противоречие, а взаимно се допълват. Тази статия обаче не разглежда топоса като музикална форма. За такова изследване вж. например **Farkas**, Zoltán. *The Path of a Hölderlin Topos: Wandering Ideas in Kurtág's Compositions.* – In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 43. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002, p. 289 – 310.

²⁰ Важно е да се подчертае, че с думата топос музиколозите и философите

1.3.1 Феноменологично тяло

От феноменологическа позиция телесното поместване и жизненият свят са еднакво определящи – азът е непосредствено въввлечен в събитието на празника чрез тялото, което е описано единствено през жизнените преживявания на аза. Морис Мерло-Понти подробно разгръща идеята си за феноменологичното тяло в своя труд *Феноменология на възприятието* и дава пример с органист, който изключително бързо транспонира уменията си на различни органи:

*„Примерът с инструменталистите показва още по-добре как навикът не се намира нито в мисълта, нито в обективното тяло, а в **тялото като посредник на един свят**. Знаем (1), че един практикуващ органист е способен да използва непознат орган с повече или по-малко клавиатури и стопове, разположени по различен начин от тези на обичайния му инструмент“²¹.*

Накратко феноменологичното тяло е посредникът между аза и жизнения свят на музикалното произведение, както и между аза и конкретния празничен топос. То е предусловието азът въобще да присъства непосредствено.

1.4 Празникът – смислово единство на топос и повод

Представената екзистенциална и в методологически смисъл феноменологическа трактовка на повода и топоса води към извода, че в празничното музикално произведение *топосът* и *поводът* са смислово обединени от празника. Ако това положение се приложи към конкретиката на западната музикална традиция, това позволява да се види един особен феномен, който достига своя връх през романтическия период, а именно – „преместването“ на повода и топоса на музикалното произведение

на XX и XXI в. могат да назовават много неща. Тук статията я употребява в строг феноменологически-хайдегериански смисъл. Но Михал Солтисик например разглежда реторическата традиция през XX и XXI в., която схваща топоса като *loci communes* и която намира голямо приложение при съвременните музиколози, третиращи топоса от музикалноаналитична, семиотична, лингвистична и др. позиция. Вж. **Soltysik, Mihal**. *Op. cit.*, p. 221.

²¹ **Merleau-Ponty, Maurice**. J.-J. *Phénoménologie de la perception*. (Réimr). Paris: Gallimard, 1997, p. 169. Курсив мой – Х. Р.

от конкретен празник и събитие към концертната зала. На това смислово-пространствено преместване съответства преместването на творческия процес на композитора. Вместо да твори по празнични поводи, присъстващи в жизнения свят, композиторът творчески-интенционално се насочва все повече и повече към вътрешни „поводи“²² – своите състояния, чувства, идеи, терзания и т.н. Накратко казано, композиторът постепенно започва вместо да твори за празници и събития, да твори, за да изрази вътрешността на собствените си състояния. Смяната на вътрешното настроение на композитора към творчеството и смяната на повода и топоса на музикалното произведение са взаимно свързани. Композиторът вече няма нужда от празник, събитие или конкретно място, за да композира. Съответно и произведенията спират да бъдат празнични и не се изпълняват в конкретен топос.

Музиката, която често взема формата си и вдъхновението си от даден празник, но която не отразява неговия смисъл, а отразява състоянията на композитора, е *концертно-празнична музика*. И е някак очевидно, че единственият възможен *топос* на концертно-празничната музика е концертната зала, а единственият неин „повод“ – конкретното вътрешно състояние на композитора. За пример на жизнено-световото преместване и за различие то между *празничната* и концертно-празничната музика вземаме коледните творби на Й. С. Бах и Димитър Ненов.

2 Празнична музика – концертно-празнична музика

В празничната музика поводът и топосът са смислово обединени от самия празник, тоест тази музика е композирана *за и през* събитието на конкретен празник, вътре в конкретните традиции на дадена епоха, време, народ и т.н. Обратно, концертна или концертно-празнична музика са всички онези произведения, които са написани на първо място за концертната зала, докато всички други характеристики на произведението се разглеждат като второстепенни²³. Класическата западноевропейска музика,

²² Тоест без-поводност, защото поводът е отвън, а не отвътре.

²³ Смесовото обединяване на повода и топоса на празничната музика в композиторския и, впоследствие, изпълнителския акт е причината, пора-

особено от романтизма насам, е най-яркият представител на този вид музика. При нея *поводът* и *топосът* – не само празничният, а и например скръбният – нямат от какво да бъдат обединени, тъй като поводът е единствено вътрешно определен (като личното състояние на композитора), а топосът дори не е засегнат. От феноменологико-онтологическата позиция разгърнатата тук няма значение къде и кога точно се изпълнява днес *Реквиемът* на Моцарт, защото отнологически и смислово погледнато тази музикална творба, този „За упокой“ не се отнася към католическото богослужение – той е откъснат от богослужения жизнен свят²⁴.

За разлика от *Реквиема*, *Коледна оратория* на Бах е композирана специално за празника Рождество, звучала е само по

ди която дори само изместването на топоса на изпълнението (изваждането му от празничното място) води до скъсване на поводно-топосното единство и до изчезване на празника. Затова от тази онтологическа позиция става безотносително дали една празнична творба бива изнесена на сцена (т.е. дали бива „пресадена“), или дали е концертно-празнична или концертна (например симфония) по композиторско намерение. Още в акта на „пресаждането“ (в случая на празничната творба) и още в акта на самото композиране (в случая на концертно-празничната творба и концертната творба), творбата (безотносително от нейния характер) по смисъл, онтологически не може да бъде празнична. В случая на последните две това е възможно единствено по намерение в духа на романтическия възглед, който разглежда (музикално) естетическото преживяване като някаква празничност – вътре в акта на изпълнение.

²⁴ За подчертаване е, че този поглед към *Реквиема* на Моцарт е напълно конкретен – феноменологически (откъм метода) и онтологически (откъм хайдегерианската интерпретация на понятието *топос*). Погледнато от тази гледна точка *Реквиемът* на Моцарт е откъснат от жизнения свят на богослужението, а с това и от своята упокойност. Разбира се, *Реквиемът* на Моцарт се третира научно и от други позиции, при които обаче разликата между екзистенциалните топоси на упокойността и концертността остава извън тематичния обхват. Така например в едно историческо изследване на жанра Реквием, *Реквиемът* на Моцарт може да заема особена позиция и да се разглежда като жанров образец и граничен феномен между църковната и светската музикална традиция. Вж. напр. **Цветанова, Петя**. Реквиемът: жанров образец и исторически образи. София: НМА „Проф. Панчо Владигеров“, 2020, с. 222 – 252. (глава IV. Открояване към аналогията: *Реквиемът* на Моцарт като художествения жанров образец)

време на празника и единственото място, на което е била изпълнявана, е протестантската църква. От своя страна, *Коледа* на Димитър Ненов е като *Реквиема* на Моцарт – концертно-празнична музика (както „За упокой“, така и „коледна“ са безсъдържателни прилагателни, думи за сцена). Като примери творбите на Бах и Ненов са особено подходящи, тъй като носят сходно име, но първото произведение е жизнено свързано с празника Рождество Христово, а второто произведение е свързано единствено с впечатленията на композитора от този празник.

Следствие от проследената музикалнофилософска/феноменологическа разлика са някои въпроси, на които все още не е отговорено и които настоящата статия има за цел да постави: *що за топос има концертно-празничната музика; как феноменологически тялото присъства в топоса на концертно-празничното музикално произведение*. Независимо от степента, в която тук им отговаряме, същественото е, че събитието на концертно-празничната музикална творба е всъщност вътрешното състояние на композитора, което той предава чрез композицията си, и това поражда действителни проблеми на нивото на феноменологическото преживяване. Проблем е например, че тази музикална творба няма жизнен *свят*. Нещо повече – тя е негова алтернатива. Тя е своеобразен музикален *остров*²⁵, където или се намираш, или не. Феноменологичното тяло следователно трябва да бъде преобразено, защото неговите досегашни смислови ориентири (събития, празници, места) вече не могат да го ръководят. Разположението на феноменологичното тяло трябва да бъде изцяло вътрешно, да е насочено само към състоянието на композитора в музикално произведение. Но така концертната зала се превръща в едно

²⁵ Може да се помисли, че този остров прилича на обособения музикален живот, който Гюнтер Андерс назовава с понятието „анклав“. Анклавът обаче се отнася към друг музикалносмислов пласт. Думата буквално означава „затворен във“ (от лат. in-clavo през френски en-clave) и се употребява основно в политическия и обществен живот. Андерс я използва, когато говори за музиката като музикална ситуация в музикално-социологически план. По-подробно виж **Anders, Günther**. *Philosophy of Technology: From Phenomenology to Critical Theory*, 2022, p. 157.

феноменологически празно място, което чака да бъде изпълнено с островите на различни композитори (и съответстващите им „обитатели“ – слушателите). Когато музикалнофилофски говорим за концертна музика, е почти невъзможно да ѝ определим жизнен свят. Тя е квази-жизнен свят, остров, на който композиторът, изпълнителят и слушателят „попадат“, ако са „изпаднали“ в музикално състояние.

2.1 *Weihnachtsoratorium* (Bach) – Коледа (Ненов)

Като музикално произведение, *Коледната оратория* на Й. С. Бах бива преживявана и разбира на първо място из мястото на празника. Неговият повод и топос са недвусмислено съсредоточени в Рождество Христово. Самият празник е смисловият център на музикалното произведение. Той изгражда ядката на самата музика и това е независимо от композиторската практика като техника и от музикалната форма като форма, които остават донякъде отделни от празника. Например Малкълм Бойд пише, че на практика, ако изключим речитативите в тенор, предаващи текстовете на евангелските събития, ораторията на Бах е неразличима по форма от кантата:

„Ораториите „Възнесение Господне“ и „Рождество Христово“ на Бах напомнят за „Страстите“ с използването на евангелски разказ, прочетен с речитатив от тенор, но иначе те трудно се отличават от обищни свещени кантати (*Коледната оратория се състои от шест отделни, но свързани кантати*)“²⁶.

Кантатите, които Бах пише в Лайпциг, имат за образец тогавашната католическа меса, чиито части се разделят, като между тях се слагат стихове на протестантски поети (най-вече Пикандер, с когото Бах дълги години работи), а музиката е изцяло преписана. Смесовият пласт обаче остава – макар като служение тези музикални практики значително да се различават помежду си – на нивото на смисловата форма, кантатите имат за образец католическото богослужение²⁷.

²⁶ Boyd, Malcolm. Bach. 3rd. New York (NY): Oxford University Press, 2007, p. 179 – 180.

²⁷ Ibid., p. 122 – 161.

Също така ни е известно, че голяма част от музиката за *Коледната оратория* не е написана специално за нея, а е преработена от няколко по-ранни кантати на Бах:

„По-известната *Коледна оратория* (BWV 248) също е съставена предимно от светски кантати, написани този път в чест на дрезденското кралско семейство между септември 1733 г. и октомври 1734 г. (BWV213 – 15); част VI е предимно от изгубена църковна кантата“²⁸.

И този факт обаче не свидетелства срещу тезата, че *поводът* и *топосът* имат за център празника. Всъщност този факт е външен на темата. Въпросът дали дадена музика е композирана и после преработена, е част от техническия музикален процес, който обаче върви паралелно със смисловия. Онова, което изначално осмисля ораторията като музикално произведение, е празникът, а не начинът, по който тя е композирана. Даниел Меламед изважда частите от Евангелието, които съответно се четат на тези дни.²⁹

И наистина, като допълнително потвърждение, че празничната музика е от и във празника, *Коледната оратория* е изпълнена за пръв път в Лайбциг през 1734 – 1735 г. тъкмо като част от Рождественската служба:

„... в първите три дни на Коледа (25, 26 и 27 декември), на празника на Обрезанието (1 януари), в неделята след Нова година (2 януари) и на празника Богоявление (6 януари). Части I, II, IV и VI се чуват, както е обичайно, в двете главни църкви, но лайпцигчани, които искат да чуят всичките шест части, трябва да посетят Nikolaikirche за части III и V. Макар че всяка кантата е завършена сама по себе си и подходяща за конкретния ден, няма съмнение, че Бах е предвиждал цикъла като едно цялостно произведение“³⁰.

В обобщение може да се каже, че въпреки композиционните техники и преработките от различни кантати, *Коледната*

²⁸ Ibid., p. 180.

²⁹ Melamed, Daniel. Bach perspectives: J.S. Bach and the oratorio tradition. v. 8. Urbana [IL]: University of Illinois Press, 2011, p. 82.

³⁰ Ibid., p. 181.

оратория на Бах има за свой пръв смислов ориентир празника Рождество Христово. Празникът конституира *топоса*, *повода* и *телесната поместеност* на аза в музикалната творба и с това поставя слушателя в един определен жизнен свят, откъм който се улавя смисълът на музиката³¹.

Съвсем по друг начин стои както композиционният процес, така и конституирането на *повода* и *топоса* на *Коледа* (1938 – 1939) на Димитър Ненов. Причините за това са, че произведението няма празничен център, а само празнично име. Но то далеч не определя смисъла на музикалното произведение. В *Новата българска музикална култура* Иван Хлебаров пише:

„Ненов я озаглавява така: „Коледа“, симфонична поема (светска оратория) в шест части за солисти, смесен хор и оркестър. Тези пространни жанрови определения акцентират върху важни особености на произведението. То се изгражда върху симфоничен принцип, но симфоничното мислене у него е твърде ненормативно. Ето защо се появява формулировката „симфонична поема“. А композиторската практика на Ненов показва, че понятието „поема“ за него е израз на жанрова освободеност. Тази жанрова свобода тук се определя и от вокално-словесния компонент. Тогава възникват сюжетните ограничения“³².

Сама по себе си жанровата освободеност, за която говори Хлебаров, не е причина на *Коледа* да ѝ се откаже празничен *топос*. Но *поводът*, по който е композирана и *топосът*, за който е предназначена, ясно показват, че тук става въпрос за *концертна*

³¹ Именно защото празникът конституира *топоса*, *повода* и *телесната поместеност*, изпълненията, които преместват *Коледната оратория* на Бах от църквата в концертната зала и от празничното време в хипотетично всяко възможно време (макар че по традиция, дори когато се изпълнява в концертна зала, *Коледната оратория* се изпълнява около *Коледа*), всъщност изваждат произведението от неговия *празничен топос* и по този начин изменят неговия смисъл. А с това се изменя и начинът, по който азът телесно присъства в тази музика. Така произведението, което е по първоначален смисъл празнично, се изпълнява *като* концертно-празнично – неговият смисъл е „транспониран“.

³² Хлебаров, Иван. *Новата българска музикална култура* (изследване в два тома). Том първи: 1878 – 1944. София: Хайни, 2003, с. 433.

музика – за концертно-празничното музикално произведение, което е откъснато от (всеки) жизнен свят, включително традиционен и църковен. Единственото, което остава доловимо в слушането като смислено, е вътрешният своеобразен музикален остров на Ненов, който той е *изявил* като произведение. Този музикален остров е свързан с някакъв жизнен свят, в който Ненов е присъствал, но *поводът* на музикалната творба не е самият жизнен свят, а нагласата на Ненов към него. Съответно *топосът* не е в самия жизнен свят, а в изпразнената от всякаква събитийност концертна зала, която чака да бъде изпълнена с „островния живот“ на композитора. Хлеббаров описва контекста, който вдъхновява Ненов така:

„Подборът на песните, които композиторът включва в творбата си, очертават най-общо фолклорния ред на коледуването – от пристигането на коледарите (II ч. „Я, станете, отворете“) до обредните пожелания (V ч.). Така възниква и определението оратория. Това не е просто многочастна творба – в нея има последователност на събитийно разгръщане. Ето защо това авторско обозначение е точно и еднозначно. Тази събитийност обаче няма нищо общо с евангелския сюжет и е твърде различна от многобройните „рождественски истории“ в западноевропейската църковна музика на XVII и XVIII в. „Коледа“ на Ненов няма никаква връзка с църковната традиция – нито българска, нито чужда. Идеите и естетиката на националния стил го тласкат към друга, фолклорна традиция. Така възниква и последното, не по-малко точно и еднозначно определение – „светска оратория“³³.

Смислово погледнато името „светска оратория“ също не е ключ към смисъла на творбата, защото в нея няма нищо светско. Тук можем да зададем един много съществен въпрос: Щом събитийното разгръщане на творбата няма общо с църковните традиции, то какво е това събитие, което се разгръща? Би било несериозно да търсим отговор в българската фолклорна традиция, тъй като нито формата на творбата, нито средствата ѝ, нито *поводът* нито *топосът* следват тази традиция. Макар Ненов да преработва коледарски песни, той ги взима само като „повод“ – смислова-

³³ Пак там.

та страна на тези песни (празникът) е изцяло променена. Тоест, това не е музика, писана за коледари, нито пък *от* коледари или *откъм* коледарската традиция. Това е западна концертна музика, която следва идеята, състоянията на композитора да бъдат изложени пред публика (в зала) и това е единственият възможен неин смисъл. *Коледа* не е писана да се изпълнява *на* Коледа, нито *от* коледари като истинска част от *празнуването* на празника. От феноменологическа и онтологическа позиция, като музикално произведение тя смислово няма общо нито с църковната, нито с фолклорната, нито с българската музикална традиция.

Коледа е смислово доловима само в концертната зала като музикален остров, отразяващ вътрешното състояние на Ненов. За това свидетелстват и имената на самите части, които само косвено препращат към традиция и празник: *Я останете отворете*; *Момче колежданче*; *Коледало – погледвало*; *Пейзаж*; *Пожелания*; *Празник*. Но те дават на Ненов само „повода“, а обработените коледарски песни вече препращат към вътрешния музикален остров на композитора (те вече не са част от истинското *празнуване* на празника). Те вече са откъснати от своя празник, от своя смислов център. За тази откъснатост свидетелства и второто име на творбата – „светска оратория“. Но всъщност нито едното, нито другото име съответстват на смисъла на музикалното произведение.

Премиерата на произведението е радиоконцерт: „*Тя е изпълнена и излъчена на 7.1.1940 г., а Ненов я слуша в една хижа в Рила...*“³⁴. Мястото на концертната зала, също както и мястото на празника, не е пространствено определено като местоположение, например сградата на зала *България*. Концертната зала е конкретен, изпразнен от жизнен свят топос, който изисква, от своя страна, изпразнен от жизнени определения телесен аз. В този смисъл и една хижа в Рила може да се превърне в концертна зала при определени обстоятелства. Но какви са точните характеристики на този концертно-празничен топос и на този изпразнен от жизнени определения телесен аз е въпрос, на който статията обръща внимание само тематично и отчасти отговаря.

³⁴ Пак там.

3 Заключение

Статията е музикалнофеноменологически анализ на разликите в *повода* и *топоса* на празничното музикално произведение, от една страна, и на концертно-празничното музикално произведение, от друга. Анализът стъпва на основни положения на Киркегор и Хайдегер и разглежда музикалното произведение с цел да покаже как в случая на празничното музикално произведение жизненият свят на празника гарантира конкретни *повод* и *топос*, от които смисълът на музиката да бъде улавян. Противоположно на него е концертно-празничното музикално произведение, чиито *повод* и *топос* се оказват определяни единствено от вътрешните състояния и преживявания на композитора. За да се онагледи тази разлика, са взети произведенията *Weihnachtsoratorium* (Bach) и *Коледа* (Ненов) като, съответно, примери за *празнично* и за *концертно-празнично* музикално произведение. По този начин статията се насочва и към проблема за улавянето на смисъла на (празничното в) музикалното произведение и позицията, от която то става възможно.

„Преместването“ от конкретен празничен *топос* към смислово изпразнен, концертно-празничен *топос* води до необходимостта от преосмисляне и ново разбиране на начина, по който азът непосредствено телесно се помества в музиката. Статията предлага възможен и непълен отговор на въпроса за концертно-празничния *топос* на музикалното произведение, като представя идеята за музикалния *остров* на композитора, образувал се от творческите му усилия да изяви вътрешните си състояния и с тях да изпълни смислово изпразнената от жизненост концертна зала. Този отговор обаче предполага значително по-пълно разглеждане и отделно изследване. Като отделна, но вътрешно обусловена тематична проекция, статията подчертава значимостта на връзката между *повода*, *топоса* и *феноменологическото телесно присъствие* в осмислянето и улавянето на музикалната творба – празнична или концертна.

ЛИТЕРАТУРА

Деведжиев, Емил. Музикологично рационалното и музикално рационалното. София: Рива, 2021.

Киркегор, Сьорен. Или – Или: Том 2. София: Захарий Стоянов, 2008.

Хлеббаров, Иван. Новата българска музикална култура: (изследване в два тома). Том първи: 1878 – 1944. София: Хайни, 2003.

Цветанова, Петя. Реквиемът: жанров образец и исторически образи. София: НМА „Проф. Панчо Владигеров“, 2020.

Anders, Günther. Philosophy of Technology: From Phenomenology to Critical Theory, 2022.

Boyd, Malcolm. Bach. 3rd. New York (NY): Oxford University Press, 2007.

Eggebrecht, Hans Heinrich. Understanding music: The nature and limits of musical cognition. Farnham, Surrey, Burlington, Vt. Ashgate, 2010.

Eichstaedt, Jarosław. Od toposu poetyckiego do toposu kultury. — In: *Toposy (w) filozofii: Filozofia i jej miejsce w doświadczeniu kulturowym*. Częstochowa: Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza, 2018, p. 39 – 52.

Farkas, Zoltan. The Path of a Hölderlin Topos: Wandering Ideas in Kurtäg's Compositions. — In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 43. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002, p. 289 – 310.

Geiger, Moritz. The significance of art: A phenomenological approach to aesthetics. Translated by: Berger, K. 402. Washington, D.C. Center for Advanced Research in Phenomenology & University Press of America, 1986.

Hanson, Jeffrey. Kierkegaard as Phenomenologist: An Experiment. Chicago: Northwestern University Press, 2011.

Heidegger, Martin. Gesamtausgabe. Bd. 19: Platon: Sophistes (Marburger Vorlesungen Wintersemester 1924/25), Hrsg.: I. Schüßler. Frankfurt am Main: Klostermann, 1992.

Heidegger, Martin. Plato's sophist. [Paperback ed.]. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2003.

Karamercan, Axel Onur. Heidegger's Question of Being: The Unity of Topos and Logos. — In: *SOPHIA*, 2023, vol. 62, no. 2, p. 309 – 325. doi:10.1007/s11841-023-00966-z.

Melamed, Daniel. Bach perspectives: J.S. Bach and the oratorio tradition. v. 8. Urbana [IL]: University of Illinois Press, 2011.

Merleau-Ponty, Maurice. Phénoménologie de la perception. [Réimpr.]. Paris: Gallimard, 1997.

Soltysik, Michał. Musical topoi. The chosen perspectives of topoi in music. – In: *Edukacja Muzyczna*, 2019, vol. 14, p. 215 – 228.