

ИДЕЯТА ЗА МУЗИКАЛНАТА ФИЛОСОФИЯ

Иля Йончев

Ако взаимоотношенията между музиката и философията могат да се сведат най-общо до това коя какво може да разкрие пред другата¹, то музикалната философия започва непосредствено с възможно най-строго поставяне на въпроса за тяхната свързаност. Отначало тази строгост има предвид най-вече насочването към този въпрос и изключва каквото и да било пристрастие и произволно боравене с необозримото многообразие на идеите, които пряко или косвено засягат разглежданата свързаност. С други думи, същинският диалог с конкретни възгледи е възможен едва след конкретно изясняване на музикалнофилософската позиция, а дотогава – когато се споменават или се вземат предвид само по определен повод и в определен аспект – те трябва да се схващат единствено като опримеряващи и като навеждащи мисълта съображения, с надеждата тази позиция да бъде по-осезаема.

Иначе отношението е всеизвестно и дълговечно, обсъждано и цитирано до баналност. Може би най-популярната – но не единствена – смислова рамка очертава пъстра картина от възгледи и се разполага от тезата на Платон: „философията е

¹ Диалог, който и днес ни най-малко не губи своята актуалност. Срв. например: Sève, B. *L'altération musicale ou Ce que la musique apprend au philosophe*. Paris, 2002, както и композиторската реплика на *Nicolas, Fr. Comment lire, en musicien, un livre de philosophie portant sur la musique?* – In: *Musique et philosophie*. Paris, 2005, pp. 237–268; *Piguet, J.-Cl. Philosophie et musique*. Chêne-Bourg, 1996; *Marquard, O. Musik in der Philosophie*. – In: *Individuum und Gewaltenteilung. Philosophische Studien*. Ditzingen, 2004, pp. 138–144; *Charrak, A. La musique et le monde*. – In: *Weill, N. (ed.). La musique un art de penser?* Renne, 2006, pp. 59–69 (както и глава IV: „Que peut apporter la philosophie à la musique?“, pp. 171 – 221) и др. Освен това многобройни изследвания поставят по-конкретни проблеми. Например: *Novak, A. Musikalische logik – philosophische logik*. – In: *Philosophische Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*. Frankfurt – New York, 1999, S. 175–192.

най-висшата музика² до „пародията“ на прословутата формулировка на Лайбниц³, с която Шопенхауер извисява музиката до „истинска философия“: *Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*⁴ – защото „изразява на един пределно общ език вътрешната същност, онова само по себе си на света, което съобразно най-ясната му проява наричаме воля“⁵, и защото „философията не е нищо друго освен пълно и вярно повторение и изразяване на същността на света в много общи понятия“⁶. Подобни представи и всевъзможните им вариации не могат да бъдат изходна позиция на музикалната философия, тъй като тепърва трябва да се търсят, избистрят и интерпретират концепциите, които лежат под тях като основание.

Извън изискваната строгост вероятно идеята за музикалната философия би могла да бъде изложена по различни начини. Би било интересно да се проследяват нейните корени в съдбовната преплетеност на музиката с пределните определения на универсума през практически всички културни времена и пространства, да се измерва онтологичната и космичната натовареност и ангажираност както на философията, така и на музиката. И ако при философията това е от само себе си разбираща се предопределеност, то свързаността на музиката с основанията на съществуващото винаги остава енигма, независимо дали просто се отрича като небивалица, или пък обратно – възбужда метафизическото въображение до химерични философии. Всъщност енигматичното не опира до кон-

² Платон. Федон, 61 а.

³ Лайбниц дава своето всеизвестно определение на музиката (в писмо до математика Кристиан Голдбах) през април 1712 г.: *Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* („Музиката е тайно аритметическо упражнение на душата, която не знае, че брои“).

⁴ Музиката е тайно метафизическо упражнение на душата, която не знае, че философства.

⁵ Шопенхауер, А. Светът като воля и представа. Т. 1. София, 2008, с. 437.

⁶ Пак там, с. 437-438.

кретните начини, по които с онтологични амбиции се апелира към музиката, а до неизчезващата в историята упоритост на нейната битийна въвлеченост, независимо от разликите. Такова отношение няма аналог в осмислянето на другите изкуства, каквито и изключения в това отношение да се търсят и посочват – например призивът към поезията (като този на Фр. Шлегел към поезията въобще или пък този на Хайдегер към поезията на Хьолдерлин).

Извън изискваната строгост темите, които интуитивно могат да ни въвеждат в идеята за музикалната философия, биха могли да се увеличават и разнообразяват, да кажем, чрез представянето на по-частни аспекти на музикалното отношение – културноисторически, философскоестетически, философско-психологически, музикалнотеоретически и т.н. Но в какъвто и мащаб да бъдат провеждани тези теми, на всички тях трябва да се откаже ролята на начална отправна точка – от една страна, защото винаги ще остават обременени с прекалено много и прекалено неясни предпоставки, от друга – защото единствено проясненият музикалнофилософски подход прави възможен смисления и разбиращ поглед, който може да се справи с такава мащабна, многовековна полифония и да определи кои всъщност са музикалнофилософските теми, както и възможните им трактовки.

Строгото питане на музикалната философия започва от въпроса: как е възможно музиката и философията взаимно да си принадлежат? Въпросът би могъл да бъде формално разделен: как музиката може да присъства във и за философското мислене, или с други думи – как философията може да бъде музикална? И от друга страна – как музиката обема и въплъщава философското отношение? Но така веднага бие на очи, че не всяко (философско) мислене и не всяка музика имат отношение към подобно питане и затова неговото разпределяне на философско, от една страна, и музикално – от друга, трябва да бъде изоставено. Дори философията на музиката няма общо с така поставения въпрос, разглеждайки музиката просто като един от

всички останали възможни обекти на философското изследване. За музиката е още по-очевидно, че изобилства с практики, които не виждат подобна връзка. В такъв случай как трябва да бъде подхванато питането, за да се избегнат бързите и лесни препратки към отговори, чиято проблематичност тепърва трябва да бъде изпитвана: казва се, че музиката е език (всеразбираем, но непреводим), че е език на чувствата, че е изкуство на времето, че изразява движение или възплъщава вечното ставане (алогичното, хилетичното, меоналното), че е път към безсъзнанаваното, че е променена форма на съзнанието и т.н. Всички тези опити да се формулира музиката сама по себе си остават абстрактни и затова чужди на въпроса за взаимната принадлежност на музика и философия.

Преди каквото и да било обсъждане относно някаква „същност“ на музиката, музикалната философия се съсредоточава върху добре известния факт, че въобще всяко говорене за музиката само по себе си вече е проблем – проблем е интерсубективната му валидност, невъзможността да се постигне задоволителна неметафоричност, строгото дефиниране на много от понятията и т.н.⁷ Ние никога не говорим единствено за самата музика най-малкото защото едновременно „трябва да говорим за музиката (обекта на нашето възприятие) и за нас самите като субект на възприятие“⁸. Тук непосредствено възниква въпросът: кое мое отнасяне към музиката ми дава основания да говоря за нея или за това какво тя представлява в своята „същност“? Но вместо да подрежда в рубрики преимуществата на едно или друго отношение и да изследва възможни стратегии, музикалната философия откроява като първи феномен самата възможност съществуването на музиката да зависи от позицията, която аз съм заел спрямо нея. Мога да слушам, да чувствам, да желая, да мисля музиката и в зависимост от това тя ще съществува по различен начин за мен – ще зависи от това как я слушам, как я чувствам, как я мисля... В пределния случай има отношение,

⁷ Спр. например Gruber, G. Gedanken zum Reden über Musik. – In: Kunst verstehen – Musik verstehen. Regensburg, 1993, S. 261-273.

⁸ Rolle, Chr. Gefühle als Argumente? Zur produktiven Rolle von Emotionen beim Sprechen über Musik. – In: Krause, Martina & Oberhaus, Lars (Hg.). Musik und Gefühl. Interdisziplinäre Annäherungen in musikpädagogischer Perspektive. Hildesheim, 2012, S. 288.

при което музиката престава да съществува като музика и се свива до проста сетивна наличност, която мога да отбелязвам, описвам и анализирам като акустическо събитие и тогава да го свързвам с каквито си пожелае значения и онтологични твърдения. „Ние трябва да схващаме нещо *като* музика, за да бъде то музика; тя е нещо, което трябва да бъде *разбирано* като музика.“⁹ Разбира се, музиката – от позицията на тривиалните представи – може да бъде мислена и извън музикалното ми отношение. Такова мислене дори може да придобие характеристиките на научна обективност и понякога тъкмо това е преднамерен стремеж в науките за музиката. От музикалнофилософска гледна точка такава мислимост на музиката е само частен – макар и специфичен – случай, при който се прекрива междата, отвъд която музиката не съществува. Да се установи и проблематизира начинът, по който съществуването на музикалното при трансформирането му в музикологична рефлексия залязва и изчезва, не е негативна критика към науките за музиката, а елементарно методологическо условие за тяхното съществуване и хоризонт за осмисляне и разкриване на всички неявни начини, по които музиката съществува музикологично. Извън музикално адекватното отношение мисленето вече няма това, за което се мисли. Музиката може да бъде мислена (в тривиален смисъл) само и единствено извън актуалното ѝ съществуване. Музикантът може би най-силно долавя тази разлика – той много добре познава зависимостта на начина, по който съществува музиката, от начина, по който той сам участва в нея, и обикновено се отнася с максимална недоверчивост към прехода от собствената му позиция в акта на музициране към чужди, отпосле правени рефлексии върху него.

За музикалната философия самоочевиден и ръководен ориентир е феноменът на потулване, пропадане и отмиране на

⁹ Luckner, A. Musik – Sprache – Rhythmus. Bemerkungen zu Grundfragen der Musikphilosophie. – In: Musik-Konzepte. Neue Folge. Musikphilosophie, Hrgb. Ulrich Tadday, November, 2007, S. 34.

музиката, когато се нарушат определени граници и условия. Най-ярко престъпването на музикалното се опримерява и проблематизира откъм това, което философията откроява като мислене. Но не по-малко самоочевидни са трансформациите, които чувствата, волята – и въобще всяка поотделно взета способност – претърпяват, изтръгнати от музикалния акт. И обратно, многовековните опити да се долови откъм музиката спецификата на тези способности се омрежват във все по-усложняващи се загадки: има ли и какво всъщност представлява чисто музикалното мислене, за разлика от всяко друго мислене; наистина ли съществуват и какво могат да представляват чисто музикалните емоции, за разлика от всички останали емоции; и така нататък – за волята, за паметта, за съзнаването и несъзнаването...¹⁰ Тези загадки, представени по-обобщено, могат да се сведат до въпроса: „Не се ли състои истинската сила на музиката в прецизното и деликатно изразяване на обхват от живота на ума, който по друг начин или трудно може, или въобще не може да бъде изразен?“¹¹ Тук отново биха могли да последват бързи и лесни отговори. За да са възможни каквито и да било отговори обаче, музиката вече трябва да бъде поставена под въпрос, да бъде превърната в проблем, да бъде представена като факт, да бъде обективизирана, да бъде разкъсана музикалноекзистенциалната връзка, с други думи – да бъде отношение, което музикалното всъщност не познава. За да са възможни каквито и да било твърдения за музиката, тя трябва да бъде снабдена с „индекса на нищожността“, тоест да бъде радикално редуцирана и нулирана, а с това неизбежно вече е престанала да бъде музика.

¹⁰ Опитите да се осветлят връзките на музиката с отделно взети моменти на човешкото съществуване едва ли могат да се изчерпят. Тематично първенство винаги има афективно-емоционалното отношение, след това мисленето и всички останали, но същевременно непрекъснато се търсят нови връзки и нюанси. Вж. например опита да се изгради музикална естетика на страха. Той визира най-вече музиката на XX в. – *Mußgens, B. Musik und Angst. Studien zur Ästhetik.* Münster, 1999.

¹¹ *Sapir, E. Representative Music.* – In: *Collected Works. Voll. III.* Berlin – New York, 1999, p. 908. (Въпросът датира от 1918 г.)

За да намери адекватен подход към такива въпроси и техните бързи отговори, музикалната философия разглежда музиката като модус на пребиваване, който не може да бъде описван и достиган от произволни предпоставки и който ултимативно налага свои начини на самоочевидно долавяне. А това означава, че никакви философскоестетически, частнонаучни, лингвистически или дискурсивни и прочее подходи нямат достъп до него. Ако тезата трябва да бъде асоциирана с феномен, познат в историята на идеите, то – с всички уговорки за условността на подобни назовавания по аналогия, докато не се проясни чисто музикалното – тази теза може да бъде осмисляна чрез проблема за причастността като актуална и уникална моя позиция. Без моята съпричастност музикалното съществуване е невъзможно или няма актуален смисъл. В музикологичната литература темата също е известна.¹² Като оставим настрана теологически, метафизически или пък окултно и езотерически обременените възгледи за музикалното, които се опитват да артикулират някакви трансцендентни основания и затова изискват отделен музикалнофилософски прочит¹³, обикновено причастното отнoшение е третирано чисто естетически – по-често изразявано в негатив – например, когато общоестетическото положение за „откъснатост от цялостната актуалност на живота“ се разпознае като въплътено в най-чист вид при музиката¹⁴; но то е разглеждано и чисто ретроспективно – например в контекста на (не)преводимостта: към проблеми като първобитната, дологическата менталност (Л. Леви-Брюл) или към религиозните аспекти.¹⁵ От своя страна философската херменевтика припознава причастността

¹² Например като партиципация: вж: Vial, J. *De l'être musical*. Neuchâtel, Baconnière, 1952, p. 22; Орлов, Г. *Древо музика*. Вашингтон – Санкт-Петербург, 1992, сс. 155-162 и др.

¹³ Тук трябва да се имат предвид всички исторически съществували възгледи, които са свързвали музикалното с отвъдни основания, дори ако това е било само момент от по-общо светоусещане, а музикалното е било само негов аспект.

¹⁴ Dräger, H. *Musik-Ästhetik*. – In: MGG Bd. 09, Kassel, 1986, S. 1000.

¹⁵ Срв. Орлов, Г. Цит. съч, сс. 155-162; а извън музикологията: Quine, W. *Word and Object*. Cambridge, 1960, pp. 58-59; Изер, В. *Обхватът на интерпретацията*. София, 2004, с. 41 и сл., и др.

като цената за истината в опита на историческата традиция.¹⁶ Но както и да бъде концептуализирана тази тема, за музикалната философия е от значение фактът, че можем да говорим за музикалното единение единствено ако сме го напуснали. Затова строгото питане на музикалната философия опира до начина, по който се преминава границата на музикалното: законно или контрабандно и безвизово.

Очевидно музикалната причастност е пределен и изчерпващ модус на пребиваване, който може да бъде превърнат в теоретичен проблем само отвън, когато актуално вече не съществува. За самата причастност не може да има теория. За нея важи положението, че „поставянето на един въпрос на теоретично равнище разкрива една екзистенциална недостатъчност, която прави отговора невъзможен“¹⁷. Музикалната екзистенция – както всяка екзистенция – няма теоретичен корелат. Тя е съпричастно пребиваване и теоретичен път към нея няма. Обратно, всички начини да напусна музикалния модус на съществуване трябва да се разглеждат като музикално произволни и музикално недопустими мои постъпки, постъпки, които разкъсват музикалното единение и които музикалната философия може да проследява тъкмо в тяхната музикалноекзистенциална недостатъчност, тъкмо в начина, по който, „[...] откъснати от онтологическите корени на персоналната причастност, те стават случайни по отношение на последното единствено единство, в което не са вкоренени, както не е вкоренена за мен и тази област, която специализира моята постъпка“¹⁸ – тази област, към която съм се оттеглил от музикалното и на чиито закони съм подчинил моето немюзикално съществуване.

Основен феномен за музикалната философия е зависимостта на музиката от моята позиция във и към нея – както в

¹⁶ Гадамер, Х.-Г. Истина и метод. Основни черти на една философска херменевтика. Плевен, 1997, с. 13.

¹⁷ Абаяно, Н. Въведение в екзистенциализма. София, 1994, с. 48.

¹⁸ Бахтин, М. К философии поступка. – В: Собрание сочинений. Т. 1. Москва, 2003, с. 48.

самото музикално отношение, така и в начина, посоката и областта, в която го напускам. От тази гледна точка музикалната философия сама осмисля себе си като начин, посока и сфера, в които музикалното престава да бъде самото себе си. Тя обаче проблематизира и конкретно наблюдава трансформациите на музикалното, които неминуемо се случват също и в музикалнофилософското му напускане, и здраво се държи о двата изконни феномена: 1) измяната и подмяната на музиката извън напълно конкретна моя музикалнобитийна позиция и 2) самата възможност начинът ми на съществуване да зависи от битийната ми позиция. Това означава, че от една страна, музикалната философия се визира в конкретното ми музикално битие и търси неговото проявление, а от друга – тематизира принципно всяка моя екзистенциална позиция като музикална или немусикална, тоест застава на музикална позиция спрямо всеки модус на съществуване и по този начин запазва музикалното битийно отношение, остава му вярна и го отстоява и съхранява в немусикалното. Музикалното трябва музикалнофилософски да бъде изпитано и да бъде стриктно определен неговият обхват: от тясната му трактовка, ограничена в самия акт на музициране, до максимално широкия му хоризонт – да схващам себе си като единствената променлива в битието, от която то зависи и която може да го темперира или разстройва – радикален израз на схващането, че една (екзистенциална) ситуация е определяна от моята позиция във и към нея.¹⁹

Когато понечваме да говорим за музиката, обикновено – от паметивека – изхождаме от самоочевидната ѝ сила да въздейства: от митовете, като този за Орфей, до скрупульозните високопрофесионални анализи, които искат да разкрият как

¹⁹ Тезата, че това, към което се отнасям, зависи от моето отношение, може – освен във философията – да бъде срещната в музикологични изследвания (срв. например: *Pradelle, D. Y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable?* – In: *Musique et philosophie*. Paris, 2005, p. 24.), както и в частните науки (класически пример във физиката е невъзможността да се елиминира ефектът на наблюдателя при колапса на вълновата функция).

и защо едно музикално произведение е шедьовър. Но тук строгото музикалнофилософско търсене съзира едностранчивост и парадокс: самоочевидната сила на музиката да въздейства не по-малко самоочевидно не може да бъде извън моята позиция във и към нея, а същевременно не може да се основава във и на тази моя позиция. Музикалнофилософски погледнато, тук няма два феномена: отношението между мен и музиката е взаимнообвързано до немислимост и умопобъркване, защото представлява мисловно препятствие и (в известен смисъл) се оказва „най-висшият парадокс на мисленето: да открие нещо, което то самото не може да мисли“²⁰ в тривиален смисъл. Всеки опит да се мисли музикалното в неговата пълнота се родее с „най-висшия парадокс“ на „най-висшия принцип“ – „да бъде положение, което просто не би оставяло на мира, което винаги би привличало и отблъсквало, винаги наново би било неразбираемо, всеки път, когато би било разбирано“²¹. Пренебрегването на едната страна от двусъставното отношение запуща всеки възможен излаз от другата. Да мисля въздействената сила на музиката, е сама по себе си „обективна“ мисъл, която може да бъде единствено извънмузикална. Да мисля музиката като зависима от моето отношение към нея, е „субективна“ мисъл, която не може да пребивава в самото отношение и по този начин в някакъв смисъл отрича самото съществуване на музиката.

Музикалната философия проблематизира самия синтез между силата на музиката да въздейства и зависимостта на това въздействие от моята собствена позиция в акта. Начинът на присъствие – на музиката за мен и на мен за музиката – е главното трансцендентално условие за музикално съществуване. Тук няма и не може да има само пасивно, страдателно, рецептивно отношение, но пък тъкмо затова музиката не може да бъде обект – обективизирането не разполага с музикалното и е ангажирано единствено със собствените си умозрения и с немусикалната си активност. И ако това за слушателя се смята за безспорно, то трябва да се разкрие несъстоятелността на всяка претенция за музикологична обективност – музи-

²⁰ Куркегор, С. Философски трохи. София, 2003, с. 68.

²¹ Novalis, Sch. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart: Kohlhammer, 1960–1977 Band 2, S. 523.

кологът не е и не може да бъде неутрален изследовател. Въз основа на опита си той вгражда в своя анализ собствената си музикалност. В тази процедура той използва терминология, наработена чрез добре дресирано напускане на музикалното винаги в една и съща – конвенционално приета за всеобща – сфера на повтарящи се обективирани слухови представи, които – веднъж назовани – служат за алгоритми в мисленето за музиката. Така обективирано, пребиваването в непосредствеността на музикалното съществуване се превръща в професионален музикален опит, който вече извънмузикално може да бъде мислен като музикална оформеност и който е „субстанцията“ на всяка музикология. Всяка музикология е процедура, по определен начин обективираща музикалното – процедура, в която основният стремеж е музикално нерелексивното и неизказуемото да се преобразува в дискурсивно мислим опит, съобщим по немусикален път, и в този смисъл музикологията реагира на музикалния опит, като апроксиматично се стреми към единство на схеми, в които се мислят модели на каузална необходимост, при което личната музикална причастност се трансформира и редуцира до каузална зависимост на звуците или музикалните елементи едни от други. По аналогичен начин музикалното отношение на композитора има граници. Тези граници се прекращават, когато музикалната форма се третира като обект и е резултат от рефлексия, резултат от самоцелни експерименти, които не произлизат от музикалната екзистенциална свързаност, а я ерозират. В този случай композицията остава само музикално неправомерна обективация на мисловни конструкции – тоест към музикалното се подхожда само откъм едностранчиво взета способност. Но каквито и експерименти да са правени с музикалната форма, ние ще възприемаме това и само това, което нашата способност синтезира: ако не долавяме музикален смисъл, сами спонтанно все пак ще синтезираме някаква оформеност. Във философията проблемът рутинно ни връща към Кант, който в „Критика на чистия разум“ откроява трансценденталната способност за въображение като необходима съставна част на самото възприятие²², без която не е възможен никакъв предмет. Ние притежаваме чиста синтеза

²² Кант, И. Критика на чистия разум. София, 1967, с. 205.

на апrehензията, която се състои в това, че проследява многообразното, което сетивността предлага в първоначалната си рецептивност, и го събира в единство на нагледа.²³ А това означава, че независимо и от най-радикалните стохастически деструкции на музикалните форми, ние ще възприемаме произведенията като сетивно единство и единственият проблем тук може да бъде доколко такова възприятие въобще остава музикално. От философска гледна точка „не можем да си представим нищо като свързано в обекта, без преди това да сме го свързали сами [...] между всички представи свързването е единствената, която не може да се даде от обекти, а може да се създаде само от самия субект, защото е акт на неговата спонтанност“²⁴. Тук не се поставя въпросът какво отношение заема музикалната философия към трансцендентализма на Кант, а само се изтъква фактът, че спонтанно още на елементарно сетивно равнище ние боравим със синтези. В тези синтези „едно тематично образуване, идентифицирано от теоретична или композиторска интенционалност, може да няма нито съществуване, нито смисъл за перцептивната интенционалност“²⁵. Когато обаче композиторът се вторачи само във формата и самоцелно я превърне в експериментална лаборатория за напънарски композиторски техники, насилени значения и преднамерени структури, той очевидно е напуснал музикалното в строг смисъл, защото е напуснал сферата на музикалното свързване, което смислово би било общо за него и евентуалния му слушател, и се е насочил към произвола, който разчита единствено на продуктивната трансцендентална способност, чийто резултат така или иначе е някакъв синтез, тоест композиция. Тъкмо като радикализиране на този проблем трябва да се интерпретират провокативни опити, започнали например с тези на Дж. Кейдж (4'33'' Silence, As slow as possible). Но същественият музикалнофилософски проблем е музикалното пребиваване, предхождащо творческия акт и водещо композитора в него. Композиторът „преживява собствения смисъл на това, което иска да каже, преди,

²³ Пак там, с. 174-175.

²⁴ Пак там, с. 169.

²⁵ Pradelle, D. Op. cit, p. 33.

респективно по време на записването му²⁶, и единствено по този начин би могъл да ни съобщава това пребиваване и да ни приобщава към него.

Какво е музикалното и къде са неговите граници?

Какво е музикалното и къде са неговите граници, е въпрос, оставащ без еднозначен отговор. Но от изходната позиция на музикалната философия е ясно, че тук мисълта е изправена пред пределно предизвикателство, защото дори не знае в какво смислово пространство може да прокара търсените граници – дали натуралистично да търси уникални качества в самите музикални форми и акустическата им реализация, или пък – в някаква социална предопределеност и на формите, и на тяхното въздействие; дали да подозира и търси, че (и как) сетивността, чувствеността и пр. манипулират разсъдъка и самосъзнанието. Защо музиката може да въздейства?; как е възможно определено музикално изказване да въздейства по определен начин?; на какво се основават разликите между качествата на музикалните изказвания и съответно на техните въздействия? – отговорите на подобни въпроси могат да бъдат само произволни, оперативни и регулативни, но не могат в никакъв смисъл да бъдат конститутивни. Могат да бъдат съществени за определена музикална практика, за отделни музикологични и културологични анализи, но без предварително вторачване и прозрение как въобще са възможни подобни въпроси, те не могат да достигат и да съзират музикалноонтологичните нива. Иначе априори може да се каже, че – на плоскостта, на която се поставят – нямат разрешение, защото в оптиката на търсенето, в самата отправеност към въпроса е анихилиран смисълът, който би обезпечил релевантен отговор. Можем да правим колкото искаме привични музикологични анализи – формални, мелодични, хармонични, семиотични, лингвистични...; можем да правим феноменологични наблюдения и да описваме разлики, подобия, контрасти, повторения, да

²⁶ Furtwängler, W. Gespräche über Musik. Zürich/Freiburg, I. Br., S. 62.

анализираме детайлно интенционални отношения и ретенционално-протенционални поражения...; можем да правим музикалнопсихологически изследвания на възприятието, представата, въображението, паметта... – въпросите са възможни върху плоскост, върху която отговор не съществува.

Музикалната философия търси, долавя и тематизира музикалното като начин на пребиваване, преди то да бъде засегнато от рефлексията и понятийно впримчено като култура или като вид изкуство, определено от дадена култура, в която музикалното е обект на творческите търсения на композитори, изпълнители и слушатели, на естетиката, на философията, на психологията, на семиотиката на музиката и т.н. – начин на пребиваване, който прави възможна всяка рефлексия над музиката и който явно или неявно винаги се има предвид в рефлексивното отношение, но който никога не може да бъде достигнат по извънмузикален начин. Разгледано като човешка дейност, музикалното винаги е налично в конкретно дадените форми и практики, както и в пълния набор опити да бъде дискурсивно засечено, но от музикалнофилософска гледна точка то никога не може да бъде разкрито из тези дадености, защото в своята опосреденост и културологична разбираемост те вече са загубили търсените от музикалната философия глъбини. Музикалната философия се отнася към своя „обект“ музикално, а това означава през собственото присъствие, което изключва всякакъв релативизъм и всякакво оналичностяване. Тя се занимава с музикално отношение, което има надисторичен смисъл и – независимо от шаренията на (опитите за) неговото възплъщаване – винаги и навсякъде от всеки се изпитва наново и изначално. Релативизирането на музикалното е продукт от рационализиращо разпадане, при което сетивната страна може да бъде взета единствено като звучене – откъсната от акта; актът – откъснат от интенцията; произведението – откъснато от актовото причастно пребиваване и въввлечено във виртуалното музикологично пространство на родове, жанрове, стилове, форми и т.н или пък третирано чисто семиотично като

знакова система. В музикалния феномен такова разпадане няма – музикалнофилософски погледнато, то е невъзможно и не засяга по никакъв начин това, което прави музиката музика.

Но така не се ли превръща в парадокс самият въпрос: кое мое отношение към музиката ми дава основания да говоря за нея? Или е възможно да имам адекватна (музикална) позиция извън музикалното (отношение) и в такъв случай мога да издирвам неговите основания, защото е самоочевидно, че музиката ми въздейства по определен начин и такова въздействие трябва да има основания – *Nihil est sine ratione*. Или музикалното е уникално и херметично отношение и ако изобщо е възможно да възникне въпрос за неговите основания, той винаги ще остава без отговор извън самото музикално пребиваване. Отвън издирвана, музикалната причастност е в най-висша степен без основания и безпочвена, защото търсенето на основание (*ratio*) вече е разчстваща едностранчива дейност, която не може да прозре в музикалната поместеност. От друга страна обаче, начините, по които имаме достъп до музикалното, съвсем не се свързват с някаква хаотична неорганизираност – затова и предполагат такова търсене. Но музикалната причастност алтернативно изключва всяка друга откровеност. Ако не съм музикално съпричастен, аз алтернативно съм причастен към нещо друго, или по-точно обратното: тъкмо защото ставам съпричастен към друго, музикалното изчезва. Но кога съм съпричастен към друго? Винаги. Този аспект от живота на съзнанието феноменологичният стил на философията не долавя като интенция. Всяка интенция е ориентираност на съзнанието към това, към което немусикално съм причастен, защото е ориентираност „към нещо като нещо“²⁷, каквато в музикалното отношение не съществува и не е възможна. Сериозно предизвикателство в това отношение е проблемът за степента на (не)музикалност на чисто занаятчийската музико-

²⁷ Husserl, E. Späte Texte über Zeitkonstitution (1929–1934). Die C-Manuskripte, Manuskript C 13. Husserliana, Band VIII. Dordrecht, 2006, S. 250.

логична интенция да се ориентира *единствено* слухово обективиращо и рефлексивно към това, което получава във възприятието, като към „нещо“ – например да чува „интервал“, „модуляция“, „реприза“, „каденца“, „кода“ или пък „форма“, „стил“, „жанр“ и т.н. Очевидно тази интенция обрича съзнанието на раздвоеност и застрашава музикалността на долавянето. Особено ясно това проличава при срещи с музикални практики, чужди на формите, в които сме обективирали музикалното и търсим някаква детерминираност, което несъмнено ни затваря в един културно ограничен релативизъм. Но в такъв случай коя е музикалната интенция и кои са основанията на музикалната причастност?

Коя е музикалната интенция и кои са основанията на музикалната причастност, са въпроси, които изискват строго удържане на питането в уникалността и пределността на музикалното пребиваване, като избягват инерциите на неговото немусикално разбиране и уютно тривиализиране – отколешна тенденция, за която има културноисторически основания и която сама има културноисторически произход. Проблемът опира до пълното проявяване на позицията, от която музикалният феномен позволява да бъде осезаем в неговата неприкосновеност. За тази цел първото условие е да бъдат подложени на безкомпромисна редукция всички екстрамузикални аспекти в музикалното съществуване, които в културноисторически план никога не са преставали да определят всеки възможен възглед за музиката. Бързата асоциация с идеята за абсолютната музика, разглеждана като очистена от всичко немусикално, макар възможна и естествена, веднага трябва да бъде обуздана, защото тази идея представлява само момент от историческата емпирия и не може да бъде разглеждана извън историческата динамика на отношенията между вътремузикалните и извънмузикалните тежнения в конкретна музикална практика, както и да бъдат третирани те. Музикалната философия пристъпва към музикалния феномен от такова музикалнобитийно отношение, при което аз – без никакви странични определения („индиви-

дуалността (Selbst) без по-нататъшно съдържание²⁸) и без никакви външни условия („начинът, по който най-вътрешната индивидуалност се движи в себе си“²⁹) – съм (изправен пред) музиката. В този смисъл идеята за абсолютната музика не получава никаква музикалнофилософска привилегированост – още повече че основанията, които правят възможна самата идея, подлежат тепърва на детайлно музикалнофилософско проясняване³⁰. Но пък като ръководна нишка музикалнофилософско предимство получава музициращият, взет в неговата самост и безусловна неразлъчност от музикалния акт. Той олицетворява във възможно най-чист вид музикалнопричастното отношение, защото съпричастността му в акта е абсолютно еднозначно определена и от тази позиция изобщо не е възможно мисленето на нищо (немузикално) – включително на втора, на друга, а всъщност изобщо на интерпретация: „Няма алтернатива на музиката и затова също няма интерпретация“³¹. Ето защо музикалната философия може да бъде представена като логосно въплъщение на музикалноинтерпретационния жест, в който интерпретаторът (или композиторът в своята еднозначна музикальноекзистенциална отдаденост) не е своеволен, няма опора в нищо външно и все пак из корен, всецяло и с нищо несравнимо е самият той, напълно концентриран в произволността на акта и същевременно определен не от самия себе си. Как е възможно това пределно и изчерпващо битийно отношение? Какво представлява музикалното битие?

²⁸ Хегел, Г. В. Ф. Естетика. Т. 2. София, 1969, с. 355.

²⁹ Пак там.

³⁰ Идеята за абсолютна музика е от интерес за музикалната философия, различен от музикалноисторическия контекст, в който традиционно се разглежда, и по смисъл няма общо с търсения от музикалнофилософската редукция резултат. Срв. например Bonds, M. E. *Absolute music: the history of an idea*. Oxford, 2014; Dahlhaus, C. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel, 1978; Chua, D. K. L. *Absolute Music. And the Construction of Meaning*. Cambridge University Press, 1999, и др.

³¹ Celibidache, S. *Über musikalische Phänomologie* (Celibidachiana I, Wercke und Scheiften, Band I). Augsburg, 2008, S. 52. Срв. също Vial, J. *Op. cit.*, p. 127: Докато присъстваме за музикалното „[...] ние губим съзнанието за възможната множественост на въплъщениата“.

Какво представлява музикалното битие, е въпрос, който, разбира се, не може да бъде третиран извън общофилософския проблем за битието, но музикалнофилософското питане за битие трябва да остане самобитно, защото не може да започне от нищие говорене. А иначе за битие се говори по различни начини и в различен смисъл. Мисълта за музиката също винаги е била съпътствана от всевъзможни метафизически обективации и от нестихваща страст към трансцендентното³², както и от опити за обобщения, основани върху конкретна философска идея – например идеята за времето. За музикалната философия априори е ясно, че въпросът за битието остава музикален само ако устоява в самоочевидното, несамоволно просветляване откъм хоризонта, в който онтологическото отсъствие на цялостност в съществуването ми музикално се долавя като преодоляно. Но самото музикалнофилософско удържане и експониране на въпроса в такъв хоризонт схваща като прибързано и лесно решение да приравняваме надмогването на битийната разединеност на съществуването ми с трансцендиране или пък с каквато и да било форма на „екстатичност“, защото такова говорене пропада, извърнато към немусикалната разединеност, извърнато към сравняване. То започва и остава винаги в немусикалната си среда и така всъщност ограничава питането в непрозрачната сфера на битийна нецялостност, където – каквито и концепции за екстатичното да се измислят – никога нямам ясен и трезв поглед към музикалното. Определящата музикалнофилософска разлика в модусите на съществуването се свежда до актуалната, самодостоверна и абсолютно самодостатъчна оцелостеност в музикалната причастност, която обаче не може да получава смислени определения откъм перманентната разчастеност,

³² Относно експлицитното тематизиране на музикалното битие вж. например Vial, J. Op. cit.; Лосев, А. Музыка как предмет логики. Москва, Издание автора, 1927. Относно връзката на музиката и трансцендентното вж. например статиите в част I Musik und Transzendenz. – In: Entgrenzungen in der Musik. Wien – Graz, 1987, S. 11-187; Reese, W. Substanz und Transzendenz. Eine Phänomenologie des Gefühls. Düsseldorf, 1998, S. 123-132 и др.; в музикалноисторически план: Kertz-Weibel, A. Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik. St. Ingbert, 2001, и др.

нецялостност на немумикалното ми живеене и откъдето няма открит хоризонт за своето конституиране. Тук става въпрос за онтологична цялостност и очевидност, които не могат да напускат сферата на музикалната непосредственост и които надхвърлят всяка немумикална парциалност, но които тъкмо затова остават бездомни в многообразието на философските – а, разбира се, и на всички останали търсения. Музикалното веднага ни се изплъзва, когато се опитаме да го уловим едно-странчиво единствено откъм собствените ни рефлексивни способности – например като някакъв интенционален синтез, в който търсим смисловото съдържание на преживяването. Затова то се изплъзва също така на традиционните критерии за очевидност, както и на свързаната с нея феноменологическа възможност: произволно, *само откъм себе си* отново и отново да се насочваме към музикалното като към нещо неизменно – възможност, без която „за нас не би съществувало постоянно и неизменно битие, не би съществувал реален и идеален свят“³³. Музикалното пребиваване е само за себе си винаги уникално. Затова музикалното „отново“ не знае множественото число на немумикалните представи – в музикалното не ми се открива устойчиво и неизменно битие, към което произволно мога да се връщам отново и отново.³⁴ Аз нямам процедурен ориентир към музикалното и същевременно по никой начин не мога да отрека самоочевидната автентичност на това, което музикално се случва с мен. Тъкмо *откъм* него получавам ориентир, който остава непознат във и за немумикалното съществуване. В липсващата онтологическа цялостност на съществуването ние получаваме парциални перспективи и използваме отделно взе-

³³ Husserl, E. *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. Haag, 1973, S. 96.

³⁴ Проблемът за идентичността на дадено музикално произведение/изказване крие трудност, защото самата музикалност на подобен акт на разпознаване е двусмислена и съмнителна, особено ако се схване като конституиращ синтез на идентификации на някакъв предметен смисъл. Докато се поставя в контекста на историческото съществуване на дадено музикално произведение в обективното (културно) време и пространство, такъв проблем не е музикалнофилософски в строг смисъл и остава в сферата на философия на музиката, естетиката, феноменологията и т.н. Срв. например *Ингарден, Р.* Музыкальное произведение и вопрос его идентичности. – В: *Ингарден, Р.* Исследования по эстетике. Москва, 1962, сс. 403-570 – тук музикалното произведение е третирано като „чисто интенционален предмет, но достъпен intersубективно“ (с. 531).

ти способности за отделно визирани, търсени и преследвани цели, но откъм всяка отделно взета способност остава напълно неразбираемо *защо*-то на музикалното – не само защото такова въобще не е възможно. Единственият начин да знам *защо* е смислено да пребивавам музикално, е да съм музикално – едва музикалното *как* долавя смисъл, без обаче да има нищо като (дискурсивно мислимо) *какво*. Така основният музикалнофилософски феномен се корени във възможността за някакво актуално, самодостатъчно, самоочевидно и самопоявляващо се, безпредметно битийно оцелостяване, в което не е възможно никакво полагане на (музикалното като) предмет, не е възможно никакво рефлексивно опосредено извърщане към непосредствеността на музикалния акт, а самото оцелостяване не е възможно в модусите на немусикално съществуване и не може да бъде предмет на анализ в познатите форми (например на гешталтизма или на какъвто и да било холизъм). Тук не става въпрос за индивидуалното единство (отправно за феноменологически интерпретирания опит), което съзнанието и неговият обект образуват в чистотата на преживяванията³⁵ или за „самоизгубеността“ на аза, потопен в акта – за аза, който дори когато осъществява рефлексия върху акта, „очевидно е в модуса на „самозабравен аз“, и собственият му забелязан акт е самозабравен акт“³⁶. В музикалнобитийното отношение оцелостяването ми е обуславяно от, но не и основавано на собственото ми (музикално) доверяване – изцяло, всеотдайно и непритворно, – в което съм преобразяван и даряван, упълномощаван съм и съм възнаграждаван със съществуване, което преживявам като автентично мое, но над което нямам власт чрез мой немусикален произвол. В някакъв по-изконен, по-дълбок и радикален онтологически план може да се търси отговор на въпроса дали тази спонтанно самодостоверна автентичност на музикалното не е някакъв модус на битийна неавтентичност, не е само някакво битийно потулване, което трябва да

³⁵ Husserl, E. Ideen zu einer Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch. Husserliana: Gesammelte Werke. Den Haag, 1976, Bd. III/1, S. 78.

³⁶ Husserl, E. Erste Philosophie (1923/1924). Zweiter Teil. Theorie der Phänomenologischen Reduktion. Husserliana: Gesammelte Werke. Den Haag, 1996, Bd. VIII/1, S. 89.

бъде разбулвано, но това извън музикалната философия или остава неразгадаема загадка, или получава декларативни отговори от нерелевантни предпоставки, защото самата актова битийна оцелостеност в музикалното е смисълът, който самият аз в нея съм, без да мога по никой начин да тематизирам това пребиваване.

Най-дълбокият корен на музикалната философия е актуалната цялостност, която просветлява като тъждество между смисъл и бъдене. В това тъждество аз нямам други, различни от него, само свои определения, а битието първоначално не е нищо повече от самоочевидния, битийноизчерпващ смисъл: така и само така да съм завинаги. Тук бъденето е смисълът само защото в него вече не съм и не мога да бъда (без)различен. В такъв план изконният музикалнофилософски феномен е преодоляността на онтологичната разпиляност на моето съществуване, което съществуване непосредствено ми се дарява като най-дълбокия смисъл и чиято произволност долавям като битие. Произволността на моята съпричастност към музикалното се свежда до доброволната ми – или по-скоро неволна – подчиненост на музикалната сила, която е способна да преобразява, и до актовото ми себеотъждествяване с нея. Тази сила музикалната философия понятизира като (музикален) номос. Номосът обаче не може да бъде схващан просто като закон: „Νόμος е не само закон, а по-изначално роденото от съдбата на битието отправяне“, което единствено „е в състояние да отправи човека в битието. Иначе всеки закон остава само дело на човешкия разум“³⁷. Ако трябва да бъде артикулиран откъм тривиалните представи за закон, музикалният номос е законът за онтологично (музикално, тоест абсолютно) изключеното второ – между мен и музиката не съществува нищо и същевременно ние не сме двама. Музикалният номос ме упълномощава актово да бъда самият него, да бъда неразлъчно тъждествен с него и да го разпознавам като моето автентич-

³⁷ Хайдегер, М. За „хуманизма“. – В: Същности. София, 1993, с. 171.

но битие. Но всъщност в музикалнофилософски план първоначално ние нямаме никакво друго долавяне на битие освен тъкмо тази произволна немоест на (музикалния) номос, в съвместния живот с който имам собственото си съществуване по непознат досега начин. Тъкмо затова като основен музикалнофилософски проблем изниква загадъчната и неразгадаема споеност на моест и немоест в музикалното ми съществуване³⁸ – автентичното музикално пребиваване ми се разкрива като непознато и чуждо в сравнение с познатите във всекидневните форми и същевременно самата автентичност тук се състои в разкриването на това пребиваване като най-интимно и жадувано мое. Моестта и немоестта на съществуването подлежат на детайлно музикалнофилософско проясняване и са музикалнофилософската отправна точка към и за всеки модус на човешко съществуване, но отначало ние не можем да кажем нищо повече освен това, че става въпрос за музикално безапе-

³⁸ И произволността, и немоестта като определящи моменти в музикалното съществуване са описвани под различна форма и в музикологичната литература. Например Орлов, Г. цит. съч., с. 173: „Най-известният, но от това съвсем не помалко тайнствен парадокс на музиката се състои в това, че тя насила ни въвежда в някакъв чужд свят, натрапва ни непознати емоции, които обаче веднага се оказват наши собствени, лични, дълбоко интимни. Ние попадаме в ситуация на партиципация в най-пълния смисъл на думата“. В музикалнофилософски прочит обаче отношението моест – немоест нито може да има за ориентир съзнанието, нито може да се разглежда поотделно. Затова и не може прибързано – преди внимателен критичен прочит – да бъде асоциирано с проблематика като например: 1) търсените от феноменологията модуси, скрити в цялостния непрестанен целокупен поток на съзнанието, в които съзнавам себе си (meiner) и моето „друго“ (meiner „Anderen“) (Срв. Husserl, E. Späte Texte über Zeitkonstitution (1929–1934), Die C-Manuskripte, Manuskript C 13. Husserliana, Band VIII, S. 363); 2) Хайдегеровото понятизиране на всемоестта на битието на Dasein, която изисква перспективата на личното местоимение, представлява „условие на възможността за истинскост и неистинскост“, определя начина на споделеното бъдеще-в-света и съответните контрапункти на най-собственото може-да-се-бъде (смъртта, съвестта) (Срв. Хайдеггер, М. Битие и време. София, 2005, с. 41; 48; 98, и др.); 3) етическото тематизиране на другия (например във възгледите на Левинас или Рикьор); 4) и съвсем не с употреби на понятията примерно като тези на Metzinger, Th. Die Selbstmodell-Theorie der Subjektivität: Eine Kurzdarstellung in sechs Schritten (<http://www.philosophie.uni-mainz.de/metzinger/publikationen/SMT-light2UTB.pdf>) и Metzinger, Th. Empirische Perspektiven aus Sicht der Selbstmodell-Theorie der Subjektivität (http://www.philosophie.uni-mainz.de/Dateien/Metzinger_SMT_2013.pdf).

лационно актово онтологично заскобване (ἐπσχοή) – за пленяване и възпрепятстване – на някаква *моест на съзнанието ми*, нередуцируема и неотстранима по никакъв друг начин в своята самоувереност и сомнение, защото тъкмо тя е способността, която прави събитията възможни за съзнанието. Затова музикалнофилософското търсене на битие в контекста на отношението моест – немоест на съществуването ми изобщо не е преформулиране на стари проблеми – например самосъзнание – съзнание – несъзнавано; актуално – неактуално – потенциално; рационално – нерационално; непосредствено – опосредствано и т.н., – а е вглъбяване в онтологичната възможност за подобни опозиции, преди да имам събитията като от само себе си разбиращо се мои. Музикалнофилософското виждане приема невъзможността да превърне музикалното в мое събитие, което мога да наблюдавам и анализирам, и това го отличава от всички други опити да бъде тематизирана музиката, но също така и от всички опити да бъде схваната немоестта като мислима събитийност, назовавана от позицията на априори, безкритично и едностранчиво приеманата първичност на моестта, чиято другост веднага се оказва събитие за съзнанието. Напротив, немоестта на съществуването ми – това съм само самият аз, но единствено в акт, определян от номос, тоест акт, в който не се разграничавам от силата, която абсолютно и безусловно определя несамоволността на моето пребиваване и по този начин ме упълномощава да бъде неповторимото ѝ свидетелство и събитие.

От музикалнофилософска гледна точка предизвикателството както към музикологичното разбиране за музика, така и към философското питане за битие се състои в разкриването на самия корен, който прави отговорите винаги двусмислени и изпълнени с релативизъм. Въпросът за въздействието на музиката няма отговор извън сплавянето на моестта и немоестта на съществуването ми – миг, в който очевидността на автентичното пребиваване кара да замлъкнат каквито и да било въпроси и обяснителни механизми. И само отпосле моестта разсъдъчно може да определя характера на вече случилото се като редово събитие (като някакво отстъпване на „моя“ разсъдък пред „чуждите“ нему сетивност и чувства, като емоция, като емпатия, като естетическо преживяване, екстаз и т.н.).

Въпросът за битието няма смисъл, когато се поставя откъм обективизиращата свитост на моестта, защото всеки подобен опит не е нищо повече от насилване на битието да стане събитие за мен – в такъв план на музикалнофилософска проверка подлежи самата възможност за поставяне на основни философски въпроси: за трансцендирането, за времевостта, за екстатичността на човешкото съществуване, за интерсубективността и другия, за трансгресията, за несъзнаваното и т.н.

От тясно музикална гледна точка за всеки музикален човек е ясно, че в отношението между моестта и (музикалната) немоест на съществуването ми се таи дълбоко скритият зародиш на музикалната сила и на музикалното безсилие. В степента, в която моестта е непреодолима и не може да бъде музикално възпряна, всички мои музикални усилия (и композиторски, и изпълнителски, и слушателски, и изследователски) са само израз на безсилие и трудни агресии към музикалното. В такъв план рационализирането на музиката в западноевропейската традиция се разкрива като проблематично за още неизкусената от разсъдъчност мисъл, защото тъкмо тази традиция оформя онзи регион на съзнанието, в който може да се приютава безсилието на музикалната моест – тук всички дискурсивни подходи към музикалното, без изключение, са – музикалнофилософски погледнато – извън музикалния смисъл. Силата на музиката винаги е извирала от екзистенциално изпитана немоест, която бих могъл да артикулирам музикално, а после да ѝ придам и музикална форма и едва след това използвам способността си да назовавам. Обратно – музикалното безсилие се подхранва от моестта на съзнанието ми и от невъзможността актово тя да бъде музикално застопорена. Но в автентичния музикален акт аз съвсем не губя себе си и не пропадам в някакво нереално, отвъдно състояние като опиянение или екстатичен несвяст; напротив, съзнанието ми е в най-висша степен живо, съсредоточено и усърдно и при все това алтернативно и ултимативно е блокирана неговата моест, която иначе е най-важният фактор в немусикалността на живота ми. Ето защо

музикалнофилософското питане за битие радикално се отличава от познатите на философията постановки. За битие можем да говорим само из онази музикално дарявана разкритост към немоестта на съществуването ми, която в акта непосредствено долавям като по-автентичното мое живеене. Тук музикалната причастност се проявява като пълно тъждество между смисъл и битие и прави невъзможно извън него строго музикалнофилософски да се мисли и говори както за битие, така и за смисъл. Музикалнофилософското тъждество на смисъл и битие става ориентир: извърщането към битие винаги е предхождано от смисъла, който музикално съм бил самият аз и затова мога отпосле да свидетелствам за него, и обратно – всяко смислопораждане се предхожда от оцелостено, произволно, но всеизчерпващо пребиваване. И тъкмо тази музикална обреченост отвъд смисъла да нямам достъп до битие е антиметафизическият пулс на музикалната философия. Всичко извън музикалнофилософското тъждество може да получава само привативни определения – извън музикалното всичко в строг музикалнофилософски смисъл се оказва безсмислено и безбитийно, защото е отнемащо, разчастващо и неизказуемо измятане от пълнотата на музикалното пребиваване, която включва и немоестта на собственото ми съществуване, измятане към само моите форми на събитийност и придаване на смисъл. Само чрез музикалността на битието си изпитвам смисъла точно така и само така да пребъдвам. Ето защо музиката получава „абсурдното“ определение да бъде актово онтологично *осмисляне* на непосредствеността на съществуването. А оттук музикалната философия е начин (музикалното) тъждество на смисъл и битие да бъде разбрано като единственото, което човек има като оргелпункт във всички всевъзможни и всеобразни форми, които могат да се третираят като моя експликация и обективация на битието, но никога като предикация. Затова музикалното винаги е изкушавало да бъде узнавано като универсално отношение и качество. Още от древни времена всичко съвършено е въплъщавало музикалното: и калокагатийният човек, и идеалната държава, и Космосът – всичко. И обратно: „за музиката можем да говорим само с човек, разбрал смисъла на света“³⁹.

³⁹ Хесе, Х. Игра на стъклени перли. София, 1980, с. 47.

Ясно е, че видяно по такъв начин, това, с което се занимава музикалната философия, е отвъд всяка едностранчивост, тъй като тематизирането и назоваването откъм която и да е човешка способност не могат да не бъдат моя парциалност. Търсенето дори само на хоризонт, от който да начене пласт по пласт някакво проявяващо тематизиране, вече губи феномена, който иска да долови, защото не може да се справи с проблема за музикалната ми оцелостеност. Музикалното не може да бъде мислено дори и като нетематизируемо или пък просто като сфера на допредикативна, докическа очевидност, на предпредикативен и прединтенционален смисъл, защото то е отвъд противопоставянето на актуално съзнавано и потенциално съзнавано и защото допредикативният опит може да бъде долавян само чрез проекция на предикативни определения и конструкти. В този смисъл музикалното не се вмества в сферата на предпредикативния опит и неговите очевидности – особено ако е оправдаван като изначален единствено в сравнение с очевидностите на точната наука.⁴⁰

Музикалнофилософското виждане ни изправя на осезаема граница. В тази граница, ако бъде музикално, губя всяка немусикална моест на интенцията и перспективата, а с това и всякакъв шанс за дискурсивно виждане. А ако се вгледам в музикалното, получавам собствена дискурсивна перспектива и хоризонт, отвъд който обаче невъзстановимо потрошеното музикално битие винаги остава замъглено и недостижимо поради неминуемата крайност на гледната ми точка или на настроеността ми. Музикалнофилософската граница познава битие, което не може да бъде съзирано и узнавано в оптиката на един тривиален перспективизъм, защото в нея то остава без основания и алиби. Обратно – всяко крайно, рефлексивно обръщане към това битие е смислено единствено от неговата собствена позиция и възможност. Защото е било възможно да съм музикално цялостен – а това, немусикално погледнато, означава да съм безоснователен, безхоризонтен и безперспективен – мога да тематизирам със задна дата това битие. Следователно изходната музикалнофилософска гледна точка не може да не бъде самото музикално битие, в което всяка парциалност

⁴⁰ Спв. Husserl, E. Erfahrung und Urteil. Prag, 1939, S. 44.

е възможна едва откъм моята крайност, която обаче, веднъж активирана, се оказва тъкмо убиецът на музикалното. Моята крайност може да бъде разсъдъчна, емоционална, волева и т.н. – и тъкмо в качеството си на моя крайност получавам първите си определения на немусикално съществуващ, на напуснал музикалното. И обратно – единственото нещо, което отначало мога да съобща за музикалното ми съществуване, е, че в него ми се дава да узная някакво точно така преодоляване на собствената ми крайност и на онтологичната ми разпиляност. Това означава, че и самата музикална философия не може да изхожда от каквото и да било гледище, присъщо на крайността. Но в строг музикалнофилософски смисъл не можем да кажем заедно с Е. Т. А. Хофман, че единствената тема на музиката е безкрайното⁴¹, тъй като музикалното е отвъд мислимото отношение крайно – безкрайно (и тъй като романтическата мисъл е изказана от други предпоставки, музикалнофилософски още неизпитани).

Парадоксът се изостря до немислимост от несъмнената, самоочевидна индивидуираност на музикалното битие: „Музиката, дори когато изпълва цялата зала и се натъква на хиляди уши, говори само на мен. Нейният смисъл, дори ако е толкова всеобщ, че повече няма накъде, се разкрива само на мен самия. [...] Музика е това, което звучи в мига и тъкмо в него говори на една отделна личност, сякаш светът говори само на нея“⁴². Музикалното битие изключва каквото и да било релативизиране на моята лична индивидуална актова причастност. Когато към музикалното подходим откъм естетическото, лингвистическото, социологическото или каквото и да било друго отричане на първичността и абсолютността на индивидуалното (ми музикално) битие в полза на неговото неиндивидуално, наиндивидуално или прединдивидуално конституиране във формите на културноисторическата динамика, ние отричаме из основи самото музикално.⁴³ Музикалното битие е възможно

⁴¹ Hoffmann, E. T. A. Beethovens Instrumentalmusik. – In: Theorie der Romantik (Hgb. H. Urlings), Stuttgart, 2000, S. 285.

⁴² Gerhardt, V. Individualität. Das Element der Welt. München, 2000, S. 280-281, 286.

⁴³ Срв. например отношението между музика и общество. – В: Buch, E. Sur homologie entre musique et société, et pourquoi on n'est pas obligé d'y croire. – In: La musique, un art de penser? Renne, 2006: „Музиката и обществото онтологически,

само когато битието е музикално. В този смисъл музикалната философия започва из това, което се случва с теб, когато те връхлети музикалното битие, което приемаш като най-интимно твое и това, разбира се, (за теб) е изворът на всичко смислено, автентично, музикално. Единствено на тази музикална граница трябва да се основава и да бъде възможна (но не задължителна) музикалнофилософската компетентност, която остава напълно неразбираема и никак несъществуваща при разпадането на тази пределност, включително и във формите на професионалната музикална рутина. На тази граница аз оставам безусловно вперен в още непородения за съзнанието и поради това неартикулируем, но актуално живян и затова доловим смисъл. Тя е онази граница на моестта и немоестта в живота на съзнанието, чийто синтез е музикалното (в най-широк смисъл), и е сферата, която е в основата на всяко смислопораждане: защото смисълът ме е притежавал (музикално), мога да имам и придавам смисъл. Така музикалната философия – ако трябва да се родее с някакви направления и стилове на мислене – е близка с онези философски усилия, които търсят първоначалата на човешкия досег със света преди каквито и да било артикулирани смисли, философски усилия, които търсят изначалния опит със света – основа на смислопораждането. Но в радикалния си отказ да има друг ориентир освен музикалното битие и неговия номос музикалната философия се домогва до необходимостта да се проникне отвъд сферата на очевидности от типа на „въ-битието и съ-битието в безпредпоставъчното предивсичко на всекидневието“⁴⁴. Тази радикалност и пределност онтологично принадлежат на самата музика и не са суетна претенциозност и амбиция на музикалната философия. Самата музика не се помещава в непосредствеността на всекидневието и не е просто някакво негово екстатично напускане; напротив, тя винаги се е свързвала с още по-изначален – в сравнение с тази непосредственост – пласт. Затова към опитите да се навлезе в дълбините на музикалното битие винаги се е прилепало и мистичното: „Абсолютната музика и аб-

по природа, не са хомологични" (p. 57).

⁴⁴ Heidegger, M. Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs. GA, Bd. 20. Frankfurt am Main, 1979, S. 334-335.

солютната мистика се развиват заедно⁴⁵. „Мистичното“ обаче също подлежи на строга музикалнофилософска проверка за степента на неговата немусикалност. Музикалнофилософската редукция е възможно най-радикалната – тя приема да застане на прага на немоестта на съзнанието и на съществуването, но същевременно разкрива, че дорефлексивната основа на всяка рефлексия, допредикативното единство и предпредикативната основа на моето съществуване съвсем не е сфера на случайна събитийност и на прагматично определени нерелексивни или пък на подсъзнателни действия и отношения – тоест в крайна сметка не е сфера, в която се корени и от която израства релативизмът. Тя се занимава с модус на съществуване, при който съвсем еднозначно и всеотдайно се отнасям към номос на пребиваването, което долавям като несвоеволно и не от мен създадено, но разкриващо самия мен като възможно най-автентично битие, и затова тя има за основа отношение, което е непосредствено и неизказуемо – изправя ме пред онтологичната немоест на онтично моето битие. А ако все пак такова пребиваване трябва да бъде превеждано, може да се изрази с едно-единствено основоположение: „Битието – това бях аз, но то не беше мое и не зависеше от мен“. Този музикалнофилософски апел към анамнетично съзерцание на вече неактуален и не-актов, но единствено автентичен смисъл – съзерцание, извън което е безсмислено да говорим за битие (а също така извън което няма никакъв смисъл да насилваме музикалните форми) – е неразбираем за тривиалното схващане, за което изглежда напълно невъзможно експлицитното извеждане на такова начало във философията, което се изплъзва на тираничната повсеместност на езика и на лингвистическите манипулации. Но за разлика от тривиалното схващане, всеки дамгосан от музикалното (пребиваване) знае, че в амузията на ежедневния хаос то не изчезва, а бездомно витае в многогрижната ни разпиляност и зове към хармоничната музикална събраност – някаква немоест на съществуването ми напомня за себе си и зове да я приема изцяло и безрезервно като автентично моя и като извор на всеки смисъл. И когато не успявам да го осъществя, за-

⁴⁵ Nietzsche, *Fr. W. Nachgelassene Fragmente*: Herbst 1869 – Herbst 1872. In: *Werke: Kritische Gesamtausgabe*. Abt. 3. Bd. 3, Berlin-New York, 1978, S. 127.

почва релативизмът на моето назоваване или на моя творчески немусикален произвол над музикалните форми.

Всъщност става дума просто за никога несеквалите претенции на музиката да е нещо много особено и всеобхватно. Няма как да бъде наистина изпитано дали тези претенции са основателни, без решително да се допусне тяхната истинност. Музикалната философия не е нищо повече от безрезервно приемане на тази истинност, но единствено с цел безусловно и безкомпромисно да се изпита докрай какво от тази позиция може да се прозре за битието. Това означава в самото долавяне какво „казва“ музиката да се чуе какво може от позицията на музикалното да се каже за човека и битието. В този смисъл музикалната философия може да бъде схваната като царството на мислене, „което е по-строго, отколкото понятийното“ (Хайдегер), защото е музикално. Едва разгръщането на музикалнофилософското виждане всъщност разкрива дали въобще и доколко музиката е нещо особено наистина. А ако наистина е, разкриваното от музикалната философия не е постижимо (философски) от никаква друга поместеност, защото в самата си изходна позиция музикалната философия включва и философски неизказуемата по друг начин цялостност на съществуването.