



Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“

Теоретико-композиторски и диригентски факултет

Катедра „Теория на музиката“

КРИСТИАН ПАВЛОВ ВАСИЛЕВ

Музикално-философски анализ на
феномена „цялост“ в музиката

Феноменологически подход

Автореферат

на дисертационен труд

за присъждане на образователната и научна степен

„ДОКТОР“

Научен ръководител: проф. д-р Иля Йончев

Наименование на научната специалност: „Музикознание и музикално изкуство“

София, 2023

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на катедра „Теория на музиката“ към Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ на 04 Октомври, 2021 г.

Публикации на дисертанта по темата на дисертацията:

- *Antheil* and Musical Wholeness in the Work of A. B. Marx. — В: Алманах - Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, 2021.
- Органичната цялост в учението на Хайнрих Шенкер. — В: Българско музикознание, 2021.

Кратко описание на съдържанието на дисертацията

Дисертацията е в **обем: 283 страници** основен текст (стандартни страници, формат А4)

Библиография: цитираните заглавия са **170 на брой**, в това число на следните езици:

- На латиница: 51 на английски, 92 на немски, 11 на френски и 1 на латински език
- На кирилица: 12 на български и 3 на руски език

Дата на публичната защита на дисертационния труд:

Място на провеждане: зала

НМА „Проф. Панчо Владигеров“

бул. „Евлоги и Христо Георгиеви“ 94, София.

I Обща характеристика на дисертацията

Рамка на изследването

Дисертационният труд е опит да се разгледа феноменът „цялост“ в музиката в музикалнофеноменологически план, като едновременно с това се поставя въпросът за методологическите основания, които обуславят достъпа на музикалната феноменология до този феномен. За тази цел за изходна позиция на изследването се приема *жизненосветовото* отношение към музиката, класифицирано условно като „практическо“ и „теоретично“. Жизненият свят на музикалните практики и теоретици се характеризира с една съвкупност от саморазбираемости, предпоставки, възгледи, мнения и др., основана на това, което в дисертацията се нарича *музикален опит*. Така в изследването първо се обособяват определени преживявания от музикалния опит, отнасящи се до целостта в музиката, а след това се артикулират феноменологически. Вследствие отделени проблеми на музикалната композиция и музикалната интерпретация, а също и на музикалната теория в общ смисъл, се интерпретират във феноменологически план, без обаче да се напуска тематично фундаментът на живия музикален опит.

Този подход поставя редица въпроси пред някои традиционни феноменологически методологии, които в рамките на дисертационния труд се представят, за да се открие внимателно и систематично чисто феноменологическата проблематика на описанието на феномена „цялост“ в музиката. В плана на дисертацията това предполага радикалното поставяне под въпрос на субект-обектната дихотомия като методологически ориентир. Музикалната цялост не може да бъде обхваната в субект-обектна рамка, защото тя не е просто свойство на музиката като предмет, а е свойство на *отношението* между (музикалния) аз и музиката. Ето защо в дисертацията първо се аргументира в жизненосветови план, а след това се разгръща и в чисто феноменологическа светлина идеята за *релационната* феноменологическа нагласа, която схваща отношението между аз и музика като първа самодаденост на музикалната феноменология и в частност – в изследването на феномена „цялост“ в музиката. По този начин се разработва един самостоятелен музикалнофеноменологически подход, способен да артикулира феномена „цялост“ по начина, по който той е даден за феноменологическата рефлексия, насочена към непосредствения музикален опит.

Разграничаването на различни позиции към целостта в музиката – както в жизненосветови, така и във феноменологически план – се прави с помощта на две двойки бинарно противопоставени понятия. Първата двойка е *субективна релативност* и *релационна субективност*. В жизненосветови план музикалният опит може да бъде третиран условно по два начина: като *субективно релативен*, т.е. като опит, чийто

смисъл винаги произхожда от един аз¹; или като *реляционно субективен*, т.е. като опит, чийто смисъл произлиза от *отношение* (релация) между аза и нещо друго, в случая музиката. „Субектът“ на реляционно субективния опит е самото отношение. Идеята за субективната релативност на жизнения свят е традиционен феноменологически възглед, поддържан още от Хусерл. В плана на музикалния опит обаче – и по-точно с оглед на целостта в музиката – става ясно, че смисълът на музикалната цялост се дава едва в отношението между аза и музиката, при което самото отношение, а не азът (или музиката) поотделно, е определящо за този смисъл. От тази гледна точка музикалната цялост – каквато я откриваме при редица музикални практики и теоретици – следва да се разглежда като *реляционно субективна*, т.е. в плана на релацията, която я осмисля като такава.

Втората двойка бинарно опозиционни понятия се свързва с формалното разграничение между два типа феноменологически нагласи – *субект-обектна* и *реляционна*. Субект-обектните феноменологически нагласи могат да се разгледат като феноменологическото съответствие на субективната релативност. От тази позиция целостта в музиката е целостта на музикалния обект, който е даден на „дистанция“ от аза, като „външен“ предмет на неговия опит. Обратно, реляционните феноменологически нагласи отчитат първичната даденост на отношението между аза и музиката. Тъй като множество жизненосветови свидетелства за целостта в музиката подсказват, че тя се отнася не просто до определен музикален „предмет“, а до отношението между аза и музиката, реляционните феноменологически нагласи се приемат за по-подходящи за музикалнофеноменологическия анализ на феномена „цялост“.

Теза на дисертацията

Основната теза на дисертацията е, че за да долови цялост в музиката, един аз трябва първо да се *идентифицира* с нея. Цялости в музиката могат да бъдат мотивът и фигурата, музикалният период, темата или вариациите; формални части като експозиция, разработка, реприза, епизод, рефрен и пр., музикалната форма и дори самото произведение. Музикалният опит – съотв. жизненосветовата музикалнопрактическа и музикалнотеоретична нагласа – подсказва, че тези цялости нямат музикален смисъл, ако азът, който ги възприема, не се идентифицира с тях. В тази идентификация (наричана в изследването „музикална идентификация“) обаче азът и музиката вече не са отделени – например като полюси в субект-обектната структура – а са *едно цяло*. Следователно, музикалнофеноменологическият анализ на феномена „цялост“ в музиката разкрива целостта не като свойство на музиката като „предмет“, а като свойство на *отношението* между аз и музика. Музикалната цялост – терминологично откроявана от „целостта в

¹ В дисертацията се дават примери и за „обективно релативни“ схващания за целостта в музиката, които обаче откъм настоящото изследване могат да се разгледат като методологически „огледални образи“ на субективно релативните схващания. Идеята за субективната релативност има чисто техническо предимство, защото се свързва парадигмалния възглед на Едмунд Хусерл.

музиката“ по технически съображения – е именно целостта на релацията между аз и музика. В тази релация както азът, така и музиката са оцелостени, защото са *едно* цяло. Когато „слуша“ музика, музикалният аз всъщност чува самия себе си. Музиката – това *съм* самият аз, само че *като* музика. Едва от тази позиция аз мога да откроявам – в рамките на практиката си като музикант или в аналитичните си занимания като теоретик – цялости *в* музиката, т.е. цялости, които мога да посоча като квазипредметни единства. Смисълът на тези цялости обаче ми се разкрива едва в музикалната идентификация – всъщност смисълът им *е* самата тази идентификация и няма феноменно основание да се смята, че той съществува извън нея.

В рамките на дисертационния труд темата за музикалната идентификация и целостта се разглежда съобразно установените методологически рамки на изследването. В жизненосветови план под „идентификация“ се разбира преживяването на единство, слятост или тъждество между аза и музиката. Музикалната идентификация се описва по най-различни начини както в музикалнопрактически, така и в музикалнотеоретичен план. Свидетелството, че музикалната идентификация е в основата на музикалния опит – свидетелство, което се среща у редица практики и теоретици – се интерпретира в светлината на т.нар. *релационна субективност*. Музикалната идентификация е „релационно субективно“ преживяване – тук *релацията* между аз и музика е „субектът“ на опита. Едва в и от това отношение „аз“ и „музика“ придобиват смисъл. Всяко друго схващане за целостта *в* музиката изхожда от *субективно-релативната нагласа*, т.е. от нагласата, според която в основата на всеки (музикален) опит стои един аз. От тази позиция целостта е свойство на музиката като предмет, който винаги остава *външен* на аза. Свидетелствата на редица авторитетни музикални практики и теоретици, описани в изследването, подчертават именно *релационно-субективния* характер на музикалния опит и схващат музикалната идентификация като изходна позиция за долавяне на цялост *в* музиката. Ето защо тази позиция се приема като съответстваща на жизнените светове на практиката и теорията, които стоят в основата на изследването.

Във феноменологически план темата за музикалната идентификация се разглежда в две перспективи. В дисертационния труд се разглежда, от една страна, самият феномен на идентификацията и на музикалната цялост, а от друга, темата за методологическата възможност на музикалната феноменология да изследва този феномен. Съобразно традиционната феноменологическа терминология този опит се изразява в осмислянето на две фундаментални феноменологически понятия – *даденост* и *конституция*. Втората част от дисертацията се занимава с въпроса за дадеността на музикалната идентификация и конституцията на целостта *в* музиката. Ако музикалната идентификация е първично самодаден феномен на музикалната феноменология, то в известен смисъл може да се каже, че целостта *в* музиката се „конституира“ от идентификацията. В дисертационния труд тази теза се приема условно, без да се утвърждава радикално. В релацията аз-музика целостта е само *една* – тази на отношението между аз и музика. Когато обаче в изследването се говори за цялост *в* музиката – което е най-честата тематизация на целостта в музикалната практика и теория – се посочва, че тази цялост се „конституира“ от и в идентификацията, единствено с цел да се открие този възглед от традиционните феноменологически възгледи за конституцията на предметността. В строг смисъл обаче

музикална „конституция“ няма, тъй като няма разлика между субект и обект, която да направи конститутивното отношение възможно.

Подобна теза изисква преосмисляне на различни традиционни феноменологически възгледи. За да се изведе този проблем до принципино и парадигмално равнище, в дисертационния труд се въвеждат понятията за *субект-обектна* и *релационна* феноменологическа нагласа. Според субект-обектната нагласа целостта в музиката е винаги целостта на музикалния *предмет*, който е даден за аза и (в повечето случаи) се конституира от него. От тази позиция предметните музикални цялости се възприемат като външни на аза обекти, а музикалната оцелостеност на аза – т.е. оцелостеността на отношението аз-музика – не може да се осъществи, тъй като музиката е положена като предмет *вън от* аза. В този план опредметената цялост в музиката не се конституира от релацията между аз и музика, а от (немузикалния) аз. Обратно, релационната нагласа е това, което във феноменологически план съответства на релационната субективност, а именно позицията, която приема релацията между аз и музика като първата, самоочевидна даденост на музикалното преживяване. В текста тези алтернативни позиции към целостта се третира в чисто феноменологически план. Целостта на отношението между аз и музика прозира през жизненосветовите тематизации на целостта в музиката, когато те изхождат от една (имплицитна) релационно-субективна нагласа (Първа част). Когато темата трябва да бъде феноменологически артикулирана, целостта между аз и музика вече става проблем, тъй като поставя под въпрос класически субект-обектни изходни позиции във феноменологията (Втора част). Задачата на изследването е да открие музикалната идентификация (отношението между аз и музика) като първа самодаденост на музикалната феноменология и от тази позиция да прозре целостта в музиката като целостта *на* идентификацията. Това неминуемо означава разграничаване на релационната феноменологическа нагласа от класическите субект-обектни феноменологически нагласи.²

Цел на изследването

В чисто музикологичен план дисертационният труд цели да покаже, че всяко музикално осмислено отношение към музиката може да се схване от позицията на идентификацията с музиката – т.е. като осъществяване на една първична и самоочевидна „възможност“ за музикално оцелостяване на самия аз. Във феноменологически план целта на изследването е да зададе хоризонт към едно различно, *музикално* „конституиране“ на субективността въобще или дори за един музикален „генезис“ на субекта. В строг смисъл музикалният аз е *даден* първо *като* отношение – отношението

² В историкофилософски план подобен подход съпътства всяко преосмисляне на феноменологията като философска дисциплина. Радикалната методологическа възискателност на феноменологическия подход изисква не просто ясното описание на един феномен, но и яснота относно достъпа на феноменологическата рефлексия до него.

между аз и музика – и едва след това като „аз“. Темата за музикалния аз преосмисля радикално фундаменталния феноменологически въпрос за произхода на субективността.

II Ход на изследването

Първа част: Целостта в музикалната практика и музикологията

Първата част от изследването се занимава с разгръщането на проблема за целостта и музиката в жизненосветови план, като се разглеждат върху свидетелства на музикални практики и теоретици от западноевропейската музикална традиция³. Както в практиката, така и в теорията на западната музика може би най-често срещаната употреба на целостта или „цялото“ като понятия се свързва с елементи на музиката и музикалната форма от мотива и фигурата, през музикалния период, темата или вариациите; през формални части като експозиция, разработка, реприза, епизод, рефрен и пр., до музикалната форма и дори до самото произведение. С тези „цялости“ боравят и музиканта, и музиколога своята ежедневна работа с музиката. Смисълът на тези цялости изхожда от това, което в дисертацията се назовава „жив музикален опит“ на музиканта или музиколога. Само вътре в този опит те имат и получават смисъл.

При всички практики и теоретици обаче, чиито разсъждения са разгледани в тази част, живият музикален опит получава една по-конкретна артикулация и то именно по отношение на автентичното долавяне на цялост в музиката. Условието за долавяне на целостта в музиката не е просто музикалният опит изобщо, а по-конкретно непосредствено преживяваната *идентификация между аз и музика*. Всеки аз, който композира, изпълнява или слуша музика – и съответно който анализира собствения си опит като композитор, изпълнител или слушател, в частност и теоретик – трябва първо да се идентифицира с нея, за да долови нейния смисъл. При това тази цялост е характеристика не само на музиката, но и на аза, който се отнася към нея. Самият идентифициращ се с музиката аз е *цялостен*.

³ Трябва да се подчертае, че проблемът за целостта може да се разглежда и в перспективата на незападни музикални практики и теории. Това обаче би уголемило неимоверно материала, който ще трябва да бъде обработен, а и предполага компетенции в съответните музикални традиции, които могат да се окажат ограничени по обхват (авторът на този текст към момента не борави свободно с нито една западна музикална култура). Несъмнено темата за целостта може да бъде отнесена и към незападни музикални традиции, но проблемът е дали поставянето на въпроса за целостта в пределните му философски измерения е релевантно извън европейската философска традиция. Както става ясно в размислите на диригента Николаус Харнонкурт например, проблемът за целостта в западната музика е свързан с нейното разпадане, което може да бъде проследено в историята на западната музика. Музикалната цялост може да бъде проблем, защото вече не е самоочевидна за европейския музикант. Този тип проблематизиране на целостта изисква напълно различен анализ от този на дисертационния труд, но такъв анализ ще бъде необходим, ако трябва проблемът за музикалната цялост да бъде отнесен към незападни музикални традиции.

На нивото на музикалната практика и музикалната теория обаче тези положения се долавят още в жизненосветови план и се тематизират преди всичко с прагматически, педагогически или естетически цели. Практиците и теоретиците, чиито размисли по темата са разгледани в тази част, не се занимават с това да разгръщат фундаменталните феноменологически основания на феномена на целостта. Тук самото понятие „феномен“ се използва още условно, а именно в смисъла, който съответната жизненосветова нагласа му придава. Така в жизнения свят *като такъв* има много феномени, които обаче още не са *самодадени* в смисъла на феноменологическото изследване. Затова разглеждането на феномена на музикалната идентификация в тази част може да бъде само условно – тук то служи като събирателно понятие за определен тип преживявания от сферата на музикалния опит.

Точка VI: Целостта в музикалната практика

Тази точка от дисертацията се занимава с възгледите за целостта на редица авторитетни музиканти от традицията на европейската музика, а именно: Вилхелм Фуртвенглер, Бруно Валтер, Йозеф Хофман, Едвин Фишер и Фридрих Гулда. Целта е да се открие възгледът, че долавянето на цялост в музиката е „обусловено“ от идентификацията между аз и музика. Този възглед е застъпен повече или по-малко експлицитно при всички автори, макар често да е артикулиран различно. Приносът на тази част в хода на дисертацията е да покаже, че отношението на музикалната идентификация към целостта в музиката се долавя още в жизнения свят на музикалната практика. Във феноменологически план описаните позиции се разглеждат като *реляционно субективни*, т.е. при тях музикалният опит се схваща като основан върху релацията или отношението между аза и музиката. Във възгледите на всеки от посочените музиканти се преплитат различни прагматични, музикологични, културо-исторически, философски и други позиции, с помощта на които феномените на музикалната идентификация и целостта в музиката се обясняват и тълкуват. На нивото на жизненосветовата им ориентираност обаче няма нужда тези позиции да бъдат проблематизирани, защото те следва да се разглеждат само като средства за изразяването на предрефлексивния и предсловесен музикален опит на съответните практики.

При диригента *Вилхелм Фуртвенглер* темата за целостта е пряко свързана с преживяването на идентификация между аз и музика. За него идентификацията между музиканта и произведението е *законът* на импровизацията, а импровизацията стои в основата на всяко „велико“ музициране. В идентификацията както музикантът, така и произведението са *въвлечени изцяло*, т.е. в това отношение те самите са оцелостени. Тъй като тези цялости са такива в идентификация една с друга, от позицията на дисертацията може да се каже, че тук става въпрос за *една*, а не за две цялости, т.е. музикантът и произведението образуват една цялост. Тя, разбира се, може да бъде разглеждана от различни позиции. Според Фуртвенглер музиката на „великите майстори“ ангажира

всички способности на човека като сетива, душа и разсъдък.⁴ В този смисъл музикантът се отнася като *цялост* към музиката. Същевременно самото произведение е цялост, бидейки обединено от една единна „визия“. В идентификацията на музиканта и произведението – която винаги се осъществява в акустическото „вплъщаване“ на произведението, т.е. в живия музикален опит – цялостта на музиканта се идентифицира с цялостта на произведението. Същевременно нито музикалното цяло, нито „оцелостеният“ в отношението си към него човек могат да бъдат тематизирани като такива извън действителността на самото изпълнение.

Позицията, че цялостта на музикалното произведение (и всяка цялост в него) е доловима единствено въз основа на идентификацията между музикант и произведение, се открива и по-специално в размислите на Фуртвенглер за композиционния и интерпретационния (изпълнителския) опит. Според него композиторият, като оформя едно произведение от хаос до цялост, винаги *импровизира* – музикалното произведение е „завършваща се импровизация“. Фуртвенглер обяснява по-конкретно, че в него произведението не е просто „пожелано“ или „изчислено“ от композитора като такъв – т.е. не е в строг смисъл дело *на* композитора – а има „собствена логика“ и собствен закон. Законът на импровизацията според Фуртвенглер, както стана ясно, е идентификацията на музиканта с музиката. Подобно, интерпретацията на произведението изхожда от цялостната „визия“ на произведението – същата, която е съзрявал композиторият. Тя обаче получава действителност единствено в живото си осъществяване, т.е. в живия интерпретативен (изпълнителски) акт. Фуртвенглер защитава тезата, че има само една интерпретация на едно произведение. Детайлите, които различават някои дълбоки интерпретации, са тъкмо несъщественото в тях. Причината за това се корени в идентификацията между (музициращия) аз и музиката – идентификацията между аз и музика означава, че интерпретацията по някакъв начин винаги вече е *едно* с произведението, докато интерпретацията *наистина* интерпретира. Интерпретацията е музикалното цяло и обратно. Няма друга правилна интерпретация на музикалното произведение, защото няма друга негова цялост. На същата основа Фуртвенглер посочва, че всеки музикален анализ – т.е. анализ на музикалните форми – трябва да изходи от разбирането за идентификацията между аза (на композитора и аналитика) и музиката, тъй като формата е просто завършек на една поредица от импровизационни актове.

Според диригента *Бруно Валтер* музикалното произведение може да бъде схванато като цялост само от интерпретатор, който се идентифицира с него. Интерпретацията може да се отнася към музиката по различни начини и дори да се оцелостява в интерпретативния акт, без да се идентифицира с произведението – в тези случаи обаче той още не е постигнал пълнотата на същинската интерпретация. При същинската

⁴ Фуртвенглер прави разлика между изкуство (музика), което се отнася до целия човек, и изкуство, което занимава само неговата интелигентност или разсъдък. Има разлика между въвличането на целия човек в музицирането и въвличането само на някои негови способности, а именно на интелектуалната му способност. В този смисъл от позицията на Фуртвенглер има и музика, в отношението към която музикантът не се оцелостява.

интерпретацията музикално оцелостяване произлиза от идентификацията на интерпретатора с произведението. Според Валтер изпълнителят разгръща в най-висша степен своето аз, за да поеме произведението – в това преживяване изпълнителят се „преобразява“. В музикалнофеноменологически план тази позиция може отново да се схване като *релационно субективна*, т.е. „субектът“ на отношението не е самият аз, а отношението между аз и музика.

В дисертацията са описани определени възгледи на Валтер, които подсказват, че на всеки един етап от интерпретативната практика се предполага идентификацията на аза и музиката. Така например, ако единното музициране на диригент и оркестър е фундаментално условие за изпълнението, то основна задача на диригента е да приобщи оркестровите музиканти към звуковия идеал, който носи в себе си. Диригентът не оцелостява просто в технически смисъл първоначално разчастения оркестър, „подавайки“ на съответните групи това, което трябва да изсвирят. Напротив, оркестърът се оцелостява от музикалната цялост, която самата *личност* на диригента е разкрила вътре в себе си смисъл на музикалното произведение. Въпреки неизбежното изискване за техническа коректност при доброто изпълнение, сама по себе си тя никога не може да определя музикално случващото се. Определящ е само музикалният смисъл, който изпълва интерпретатора – това Валтер нарича музикална „изпълненост“ (*Erfülltheit*). По сходен начин на всеки етап от размислите си за интерпретативната практика Валтер основава всяка цялост в музиката (вкл. целостта на самото ѝ изпълнение) в идентификацията на (музикалния) аз и музиката.

Според пианиста и музикален педагог *Йозеф Хофман* истинската музикална интерпретация се основава както на оцелостяването на интерпретатора, така и на схващането на произведението като органично цяло. Така, от една страна, органичното единство на произведението обхваща всички отделни, „по-малки“ цялости като групи, периоди и дялове. „Между редовете“ – и зад нотите – на музиката е невидимата същност на произведението, която го одушевява и оживява. А от друга, оцелостяването на произведението – или по-точно долавянето му като цялост – е свързано с единството на способностите на интерпретатора. Само в обединението на интелектуалните, емоционалните и естетическите си способности ученикът по музика може да прозре невидимата същност на произведението. Но според Хофман това оцелостяване на аза в отношението му към музиката се осъществява отвъд способностите и контрола на аза – т.е. творческият акт при всички случаи не е *субективно релативен*. За да се оцелости в интерпретацията, музикантът „надминава себе си“. При Хофман идеята за идентификацията като основа на оцелостяването – както на аза, така и на произведението – е загатната, но не е тематизирана експлицитно.

Според пианиста *Фридрих Гулда* фундаментът на музикалното изпълнение е „бъденето-не-аз“ (*Nicht-Ich-Sein*) или „бъденето-извън-себе-си“ (*Außersichsein*). Обратно, когато азът е изходната позиция за интерпретацията, тя става немусикална. Съзнание, което остава „при“ себе си – съзнание със *субективно релативна* нагласа – не може да долови музикалното, което е „отвъдно“ на него. Според Гулда целостта в музиката почива на идентификацията между изпълнителя и музикалната ситуация, в

която се намира. Гулда опримерява това с един фундаментален момент от живото музикално оцелостяване – фразирането в самото изпълнение. Според него доброто фразиране – доброто оцелостяване *на* музиката – е тясно свързано със състоянието на аза (изпълнителя или слушателя) и с неговото собствено *сега*, което не трябва да изпада нито във „фрустрация“ (избързване), нито в „скука“ (забавяне). Музикалното *сега* се долавя в аза като негово собствено състояние – а *сега*-то на аза се долавя като музика. От позицията на настоящото изследване това отношение може да се третира като идентификация между аз и музика, в която „във всеки момент“ – т.е. във всяко *сега* – азът и музиката са в „съзвучие“ или „унисон“, т.е. едно цяло. Според Гулда добрата интерпретация винаги е в известен смисъл импровизация, но не защото спонтанността на импровизацията е ценност сама по себе си, а защото е аспект от съвременността на изпълнителя и музиката – единението на собственото и музикалното време. Откриването на музикалния смисъл „точно в този момент“ е свидетелство за „живото“ време, винаги ново и неповторимо не в хронологически смисъл, а като смислова концентрация – това откриване е възможно единствено когато самото време е определено от съзвучието на аза с музиката. В дисертацията се описва също как Гулда разглежда в тази светлина проблема за интерпретацията на Бетховен в херменевтически план. Произведението и интерпретаторът в акта на интерпретацията трябва да са „настроени“ еднакво – и въпреки че историческата отдалеченост от композитори като Бетховен затруднява това отношение, то е напълно необходимо, за да прозвучи автентична интерпретация.

В свои размисли пианистът *Едвин Фишер* посочва, че след като преодолее всички технически предизвикателства и обхване структурното единство на произведението, интерпретаторът трябва да го осмисли през самия себе си. В това осмисляне интерпретаторът се „откъсва“ от себе си и сякаш остава само „медиум“ или посредник на музиката. Въпреки че при Фишер сякаш самото произведение, а не отношението между аза и произведението е решаващо за музикалния акт, той все пак подчертава, че само като цялостна личност интерпретаторът е способен на такова отношение – изпълнителят трябва като „цялост“ да потъне в изпълнението. От позицията на самото произведение това означава, че критерият за неговата интерпретация лежи преди всичко в съпричастността на интерпретатора към него.

Точка VII: Целостта в музикологията

В тази точка се дават примери за позиции на музиколози, които открояват фундаменталната роля на преживяването на идентификация с музиката за долавянето на цялост *в* музиката, а именно Адолф Бернхард Маркс, Ернст Курт, Хуго Риман и Марк Арановский. Приносът на тази част на дисертацията е да покаже, че отношението на музикалната идентификация към целостта в музиката се долавя още в жизнения свят на музикалната теория и музикологията. Във феноменологически план описаните позиции също се разглеждат като *реляционно субективни*, доколкото при тях самото отношение между аза и музиката се смята за това, което определя както музиката, така и аза в него – „субектът“ на музикалния опит е самото *отношение* на аз и музика. Както и при

музикалните практики, описани в предишната точка, тук още не можем да говорим за феноменологическа артикулация и интерпретация на обсъжданите преживявания, а само за тяхното жизненосветово долавяне.

Според музикалния аналитик и педагог *Адолф Бернхард Маркс* всяко музикално отношение – композиторско и интерпретаторско (и в частност аналитично или критическо) – почива на вътрешната *причастност* на аза към музиката. На всяка „външна“ цялост в произведението – от елементарните цялости до музикалната форма – съответства една „вътрешна“ цялост у композитора, съотв. интерпретатора. Маркс си представя не само всяко музикално творчество, но и самото развитие на музикалната форма като произхождащо от тази съпричастност на композитора с музиката. Вътрешната нагласа на композитора към духовното музикално съдържание е определящо за композиционния процес и формалното музикално оцелостяване. От гледна точка на дисертацията причастността на композитора, описана от Маркс, се схваща като форма на *музикална идентификация* (т.е. идентификация между аза и музиката).

За Маркс музикалното произведение се извежда от едно духовно музикално съдържание или „Идея“. Идеята е както условие и извор на целостта на произведението, така и това, което прави произведението уникално, неговото конкретно съдържание. Пресечната точка на Идеята и композитора – там, където те стават едно – е духът, а духът е синтез на всички човешки способности. За създаването на едно произведение всички способности на композитора се сливат в едно, т.е. той самият се оцелостява. Както целостта на музикалната Идея, така и целостта на способностите на композитора са духовни цялости. Това прави възможна *причастността* на композитора и интерпретатора към музикалното произведение, която според Маркс е задължително условие за вникването в изкуството. Това, което гарантира духовната осмисленост на музиката, е Идеята. А това, което „гарантира“ Идеята – доколкото може да се установи, че тя е налице – е оцелостената (и духовна) причастност към самата нея, т.е. идентификацията на аза с нея. В дисертацията се дават примери за това, че на всеки етап Маркс предполага причастността на аза като условие за долавяне и разбиране на формалните цялости в музиката (от градивни цялости като *Satz*, *Gang* и *Periode* до по-големи форми като рондото и сонатата).

Според музиколога *Хуго Риман* автентичното отношение на аза към музиката в музикалното преживяване е основано на това, че азът преживява музиката вътре в себе си и *като самия себе си*. При него процесът, при който всяко музикално събитие се осмисля от аза като негово собствено състояние, се нарича *субективизиране*. Музиката и аза са едно цяло – на всяко музикално движение съответства състояние или настроение в аза. При това *възприемането* на музиката не предхожда *въздействието* ѝ върху аза. Напротив, *първата* действителност на музиката е субективното ѝ преживяване. Според Риман мелодията живее *в нас* или, за да сме възможно най-точни, тя живее *като* самите нас. Той отхвърля този опит да е основан на идейни връзки или асоциации, т.е. на рефлексивни процеси от какъвто и да било характер. Тъждеството на аз и музика е дадено преди всяка екстраполация на музикалното. Ето защо и тук можем да говорим за

жизненосветова артикулация на преживяването на музикалната идентификацията – идентификацията между аз и музика – като основа за възприемането на всяка цялост в музиката.

При Риман няма аспект от музиката като естетически или (музико)научен предмет, който да може да бъде осмислен без тъждеството на аз и музика в музикалното преживяване. Това тъждество, което е самото музикално съдържание *par excellence*, е условие за самата музикалност, както и за всяко нейно формално оцелостяване. Според Риман всяко музикално изказване е „формирано“, т.е. оцелостено (и на първо място мелодията като елементарна цялост в музиката). В *гениалното* произведение обаче формираността като такава е само външна обвивка на вътрешното съдържание, което изисква *една* форма (в широк смисъл), а не друга, и изобщо определя характеристиките на своето изразяване. Това съдържание е тъждеството на аза и музиката в музикалното преживяване. Когато то липсва – когато музикантът не долавя в себе си музикалното – той се захваща с манипулиране и извайване на външността, т.е. на всяка „цялост“ в музиката, като подражава на външността на майсторските произведения от миналото. Така целостта в музиката може да бъде разглеждана, алтернативно, като „външно“ съответствие на музикално оцелостения аз или като предметна външност, която е дадена на дистанция от аза, несъпричастен към нея в себе си. Тази фундаментална разлика е това, което разграничава „призвания“ майстор от „непризвания“ професионалист – феноменално погледнато, „гениалността“ не е нищо друго освен долавянето на (необходимото) вътрешно единство между мен и музиката. С отсъствието на това единство започва възпроизвеждането на овъншностените – формални и технически – „цялости“ в музиката, които в професионалната изработка могат да бъдат „безупречни и импониращи“, но въпреки това да не носят музикалния смисъл като изначален ориентир на всяко „външно“ оцелостяване на музиката.

Според музиколога *Ернст Курт* същността на всяко музикално изказване – като се започне от *мелодията* – е енергетично движение, което прозира зад неговите елементи (части). Тази теория е основана на идеята, че азът долавя музикалната енергия вътре в самия себе си. Според Курт музикалното не се състои в едно обективно тоново последование, а в психическата енергия в аза, който преживява музиката. Така музикалното чуване не е просто възприемане и дори мислене на един „външен“ музикален предмет, а долавяне на музикалното вътре в аза. Енергетичните движения, които стоят в основата на музикално-мелодичното, произвеждат фундаменталните процеси на музикалното оцелостяване (*des musikalischen Gestaltens*). Всяка цялост в музиката е овъншностено музикално-психическо събитие, в което аз и музика са едно. Целостта в музиката е израз на импулса, в който азът се идентифицира с нея. Според Курт всички музикално-изразни средства са само външната страна на един вътрешен, музикално-енергиен процес. В основата на хармонията и на всички ритмически музикални закономерности например стои кинетичната музикална енергия, т.е. енергията на долавянето вътре в аза музикално. Това ни дава основание от позицията на дисертацията да открием в Курт артикулация на преживяването на музикална идентификация като основа за възприемане на цялост в музиката.

Възгледът на *Марк Арановский* също може да бъде интерпретиран като изразяващ фундаменталното значение на идентификацията между аз и музика. Според него музиката е „антропоморфна“, т.е. музиката е „удвоение“ на човека. Сходството на музиката с вътрешния човек се отнася до всички аспекти на вътрешния човек, а не само когнитивните в широк смисъл, т.е. отнасящи се до мисленето изобщо. Идеята за „удвоението“ ще рече, че тук не става дума за „метафора“, а за жива действителност – музиката е човекът в цялата му вътрешност. За разлика от антропоморфността на изкуства като скулптурата и живописата, антропоморфността на музиката се отнася не до „външния“ образ на човека, а до „вътрешния човек“ – музиката е удвоение на целия вътрешен живот на човека. Арановский тематизира идентификацията между аз и музика през идеята за музикалното мислене. Музикалното мислене може да бъде съзнателно и несъзнателно. Съзнателното музикално мислене участва във всички творчески музикални процеси – преди всичко в композирането и изпълнението – които изискват активната дейност на разума или разсъдъка. Съзнателното музикално мислене е това, което произвежда всички цялости в музиката, защото то въвежда необходимостта музиката да е външно организирана. Обратно, несъзнателното музикално мислене произхожда не от съзнанието, съотв. от аза, а от несъзнаваното. Несъзнателното музикално мислене също *оцелостява*, само че не музиката в нейната външност, а *самия човек* в единство с музикалното произведение. Музикалното произведение се твори в дълбините на човека не като негово собствено дело, а като дело, на което той става съпричастен, въпреки че не е негов автор.

Според Арановский обаче съзнателното мислене не е достатъчно за обяснението на музикалния творчески процес. Основата на музикалното творчество е „областта на *музикално безсъзнателното*“. Музикално безсъзнателното не е наблюдаемо, описуемо или съзнателно регулируемо. То обаче е произходът на всяко автентично музикално творчество. Музикално безсъзнателното „мисли“ музика, която не може в строг смисъл да се разглежда като продукт на аза. Арановский цитира писмо от Чайковски, в което композиторият описва случай на безсъзнателно творчество, и друг случай, описан от Римски-Корсаков, с който иска да покаже, че самото безсъзнателно мислене – над което съзнанието на композитора няма власт – се ориентира от целостта на произведението, която обаче не е дело на (съзнателния) аз, а *сама* осъществява себе си вътре в композитора. Както съзнателното, така и безсъзнателното музикално мислене „твори“ цялости. Решаващото предимство на безсъзнателното се дължи на това, че „[б]езсъзнателното... изхожда от *цялостно* (недиференцирано) разбиране за човешкото същество“⁵. В отношението на човека към музиката се разкрива както целостта на музиката, така и целостта на човека. Съзнанието може да произвежда различни цялости в музиката, но сами по себе си те нямат общо с „цялостния човек“. Напротив, едва безсъзнателното музикално мислене – основано на музикалното „самопораждане“, на

⁵ Арановский, М. Музыка и мышление. — В: *Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания.* (ред. Н. А. Рыжкова). Москва: Государственного института искусствознания, 2012, с. 128.

композирането на произведението из самото себе си – влиза в отношение с музиката, което разкрива целия човек.

От феноменологическа позиция безсъзнателното в смисъла, който му придава Арановский, не подлежи на изследване и по тази причина не може да послужи за обяснителен механизъм. Арановский допуска, че това безсъзнателно „работи“ – при това автономно и системно – което, разбира се, не е повече от допускане, доколкото феноменът „безсъзнателно“ не може да бъде *даден* като такъв. Същевременно описанията на Чайковски и Римски-Корсаков, както и общата интуиция на Арановский, дават ориентир за това, че има нещо в композитора, което макар и „несъзнателно“, доколкото не е *конституирано* от съзнанието, все пак е съвсем ясно доловимо, доколкото задава хода на композиционния процес.

Точка VIII: Целостта като „херменевтически“ проблем: поглед от практиката

В дотук изброените музикалнопрактически и музикалнотеоретични възгледи темата за целостта в музикалния опит се разглежда от различни позиции, но винаги в един общ ракурс, а именно: за смисловото долавяне на цялост *в* музиката е необходимо азът да бъде съпричастен на тази цялост, да я преживява *в* или *като* себе си, накратко, да се *идентифицира* с нея. Въпреки че този ракурс не е артикулиран в строг смисъл феноменологически, т.е. не е изведен до методологическа яснота, тук ясно се очертава характерът на едно преживяване, което подлежи на феноменологическо изследване. Точка VIII от дисертацията се занимава с позиции от музикалната практика и теория, от които това преживяване се разглежда в една по-широка рамка, която може да бъде наречена „херменевтическа“. Под „херменевтика“ тук условно се разбира най-общо всяко *изтълкуване* на целостта и идентификацията в музикалния опит като феномени, свързани с културни, социални, антропологически, философски или други *условия*, които ги правят възможни. Макар че подобни трактовки въвеждат различни предпоставки, които не се основават непременно на живия музикален опит, тяхното разглеждане може да открие основанията им в този опит и тяхното схващане за феномена на целостта *в* музиката.

Така например при композитора и диригент *Рихард Вагнер* целостта на музикалната драма се схваща като „цялостно произведение на изкуството“ (*Gesamtkunstwerk*), което има не просто естетическо, но и социално, политическо и религиозно значение. При все това самата идея за ролята на *Gesamtkunstwerk* в историята на човечеството се основава преди всичко на непосредственото музикално преживяване като оцелостяващо аза. В основата на възгледа на Вагнер за *Gesamtkunstwerk* (цялостното произведение на изкуството) стои идеята, че музиката може да обхване и преобрази *целия* човек в неговото съпреживяване на целостта на произведението. Вагнер засяга не просто произведението като цялост, но и цялостното преобразяване на човека (и човечеството) в отношението му към това произведение. *Gesamtkunstwerk* е въплъщение на цялостната

човешка природа и именно поради това човекът се оцелостява в отношението си към него. Същевременно тази оцелостеност се осъществява единствено в непосредствения музикален опит. Вагнер разгръща една философска програма за бъдещето на изкуството изобщо, като полага идентификацията между аза и музиката (в преживяването на музикалната драма) като *цел* на творчество си. Ето защо Вагнеровата позиция към идентификацията и целостта в музиката е особена – тя ги схваща като даденост на непосредственото музикално преживяване, но с историческо и космологично значение.

Откъм чисто естетическото си значение *Gesamtkunstwerk* е синтез на всички изкуства; но във философски и дори исторически план (доколкото Вагнер говори за „произведението на изкуството на бъдещето“) става въпрос изкуството да стане средство за възстановяването на *човешкото естество*. Обединяването на всички родове на изкуството не е естетическа самоцел – това е средство за въвличането на целия човек в съ-преживяването на цялостното произведение. Изкуството трябва да бъде *едно*, защото човекът трябва да стане *едно* (с него). Възгледът на Вагнер постулира общата „съдба“ на изкуството и човешката природа – разпадът на цялостното изкуство води до разпад на цялостния човек. Вагнер търси да постигне единството на човека – и хората – с произведението: „В произведението на изкуството ще бъдем Едно“⁶. Това „единство“ не е просто метафорично – то е на първо време непосредствено преживяване. Да „бъдем Едно“ означава да се обединим в музикалнодраматичното *събитие*, като станем съпричастни на цялостното произведение. Вагнер хипостазира целостта на отношението между аз и музика до единството на човечеството в отношението му към музиката.

Вагнеровият възглед е пример за „херменевтическа“ интерпретация на музикалната идентификация и целостта в музиката. Историческите, метафизическите и всички други измерения на неговата мисъл се основават на това музикално преживяване, в което азът се оцелостява музикално. Непосредствената съпричастността към цялостното произведение е това, което оцелостява „човешката природа“. Философският хоризонт на Вагнеровите разработки е резултат саморазбираемото свойство на музикалното преживяване да оцелостява човека в отношението му към музиката.

В една друга перспектива диригентът *Николаус Харнонкурт* разглежда музиката като част от *целостта на живота* и предполага саморазбираемата съпричастност на всеки аз към жизнената цялост като условие за музикалното (му) разбиране. Тук азът отново се „идентифицира“ с музиката, само че поради това, че между музикалния и жизнения му свят в известен смисъл няма разлика. Според Харнонкурт музиката може да бъде разбрана единствено в целостта на музикалнопрактическият живот, от която е част и чийто израз е тя самата. За него Западната музика, с която днес разполагаме като наследство, до един момент пребивава – като практика – в целостта на живота изобщо (като социален, културен, религиозен, битов и ежедневен), а след това я напуска – и това

⁶ Wagner, R. Die Kunst und die Revolution. — In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 3. Leipzig: Siegel's Musikalienhandlung, 1907, S. 50.

е състоянието, в което я откриваме днес.⁷ Напускането на целостта на живота в общ смисъл е неразривно свързано с напускането на конкретно музикалнопрактическият живот, изразяващ се в *преданието* на музикалната практика.

Откъм дисертацията позицията на Харнонкурт следва да се разглежда като особен случай на музикалнопрактическо отношение към „целостта“ в музиката. Харнонкурт никога не се занимава просто с музикалната интерпретация като такава – т.е. с живото музикално изпълнение – а винаги я схваща в хоризонта на житейски поместената практика на един човек или една общност в определено историческо време. С други думи, позицията на Харнонкурт е в известен смисъл *херменевтическа*. Тук идентификацията с музиката е схваната не толкова като факт на непосредственото отношение към музиката в акта на музициране, а като цялостна човешка причастност към една жизнена ситуация, която служи като хоризонт за определена музика. Във феноменологически смисъл такава позиция може да бъде разглеждана, но само под условие, че тя *не* изчерпва проблема за феномена на музикалната цялост и изобщо на фундаменталните измерения на музикалния опит. Тя трябва да се открие като поглед, който очертава границите на този опит, без реално да го тематизира пряко. За дисертацията този поглед е ценен, от една страна, като външна разграничителна линия за тези музикалнопрактически позиции, които се отнасят до музикалната цялост като феномен на непосредствения музикален опит, а от друга, като своеобразно херменевтическо разработване на проблема за достъпа до този опит и за хоризонта, в който той става възможен.

Според Харнонкурт, когато музиката е била част от *целостта на живота* – каквато днес тя вече не е – тя е имала фундаментална функция в него. Предназначението на музиката е било да „отразява духовното състояние на нейното време, т.е. на съвременността ѝ“⁸. За Харнонкурт музиката има смисъл единствено доколкото е обвързана с целостта на живота, който отделният човек и обществото водят. Дистанцирането и отчуждението от живота правят музиката ирелевантна за човека и на това, което същински го вълнува „сега“, т.е. в един исторически момент. Разбира се от само себе си, че човек не може да се идентифицира с музика, която долавя като ирелевантна за самия него. Харнонкурт схваща релевантността като причастност към „духовното състояние“ на едно историческо време, но в строг смисъл историчността не е просто един „обективен“ духовен феномен, а поместеност на аза като историчен. „Историческият живот“ е винаги „нашият“ живот, животът на (исторически) съвременници. Музиката според Харнонкурт изразява живота като цяло, ще рече, тя е конкретно въплъщение на целостта на живота, който макар и „исторически“, е все пак

⁷ Харнонкурт свързва много от причините за напускането на целостта с Френската революция. С Френската революция става редуцирането на музиката до „красивото и чрез това до общоразбираемостта“ (Harnoncourt, N. Musik Als Klangrede. Wege Zu Einem Neuen Musikverständnis: Essays Und Vorträge. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1985, S. 11.); старото отношение на майстор и ученик се разпада и на негово място се установява институцията на консерваторията (Ibid., S. 26.); разбирането на слушателя се редуцира до естетическото и чувственото (Ibid., S. 29.).

⁸ Ibid., S. 10.

моят живот, животът ми като духовно историческо същество. Именно това свойство на музиката е условие за моята съпричастност към нея и за музикалното (ми) оцелостяване.

Днес, според Харнонкурт, ние не можем да понесем музиката, която отразява нашата духовна ситуация, и тъкмо затова отхвърляме съвременната музика. На нейно място в нашите концертни програми се слагат произведения от музиката на предишни епохи, защото в тях се откриват „красота и хармония“. Но като откроява единствено тези нейни свойства, човекът разчаква единството на музиката и живота и я свежда до прост „орнамент“. По този начин се разпада и целостта *на* музиката. Ние нямаме целостта на музиката, доколкото музиката, която слушаме и изпълняваме, е напълно деградирала по отношение на това, което може да бъде за нас. С това ние губим възможността за „преобразяване“ чрез музика: „Ние вече не искаме да схващаме художествените произведения като цяло [als Ganzes], в техните многопластови фасети, за нас вече важи само един компонент, този на неограничената естетическа красота, на »удоволствието от изкуството«. Ние вече не искаме да бъдем преобразени [umgewandelt werden] чрез музиката, а единствено да се наслаждаваме на красиви звуци“⁹. Загубата на музикалната цялост е загубата на възможността за нашето музикално преобразяване. Без възможността за идентификация с музиката ние не можем да (про)бъдем музикално, да се осъществим *като* музика.

Описаните дорук музикалнопрактически и музикалнотеоретични възгледи от различни позиции тематизират феномена на целостта в музиката, а също и феномена на музикалната оцелостеност на аза, отнасящ се към музиката. Във всеки от тях става ясно, че в основата на всяко долавяне на цялост в музиката стои музикалната идентификация – идентификацията между аз и музика. Една цялост има музикален смисъл едва когато азът, долавящ този смисъл, е съпричастен към тази цялост – азът долавя целостта *в* музиката като (аспект на) собствената си музикална оцелостеност. Смисълът на музикалната цялост е вътре в аза – в музикалната идентификация аз и музика са едно цяло, което само условно може да бъде третирано в отделните свои „аспекти“. Всеки опит целостта на музикалното произведение да се третира като такава е просто начин в рамките на музикалната идентификация да се обособи поле – с прагматични и педагогически цели – в което целостта на произведението да се разглежда квазипредметно. Но за самата музикална практика и музикалната теория (в лицето на разгледаните музиканти и теоретици) е ясно, че целостта *в* музиката може да бъде долавяна само от интерпретатор, който вече се е идентифицирал с нея и я долавя, следователно, *като* собствената си оцелостеност.

⁹ Ibid., S. 117.

Втора част: Дадеността на музикалната идентификация и конституцията на цялостта в музиката

Ако в първата част на дисертацията музикалната идентификация е третирана като *преживяване* и като самоочевиден факт за музикалната практика и музикалната теория в техните жизнени светове, то във втора част се поставя въпросът за феноменологическите основания на идентификацията. Тук идентификацията спира да се третира просто като преживяване, а започва да се очертава като *феномен*. На първо време това опира да определяне на *начина на даденост* на феномена на идентификацията. Феноменът на идентификацията е даден в *единството* на аза и музиката. Тук разликата между субект и обект е ирелевантна и не може да бъде основа за феноменологическото изследване на идентификацията. От тази гледна точка не субектът или обектът, а *релацията* между аз и музика е първичната феноменална даденост на музикалния опит. Именно тази даденост стои в основата на долавянето на цялост в музиката. Музикалната цялост е само *една* – цялостта на *отношението* между аз и музика. Това отношение е цялостно, доколкото азът и музиката са в абсолютно единство. Едва по този начин феноменът на идентификацията, съотв. на цялостта, се дава за феноменологическо изследване.

От разработката на проблема в първа част става ясно, че феноменът на музикалната идентификация осмисля един *конкретен* феномен на цялост в музиката. Във феноменологически план подобно осмисляне се обхваща от понятието *конституиране*. На тази база може да се допусне, че музикалната идентификация конституира цялостта в музиката. Това обаче би било само частично и условно вярно твърдение. В строг смисъл във феномена на идентификацията не може да се направи разлика между *конституиращо* и *конституирано*, доколкото между аза и музиката няма разлика. От тази гледна точка цялостта в музиката е просто аспект от *отношението* между аз и музика. Тя не се конституира от идентификацията, тя е самата тази идентификация.

В дисертацията обаче условно се приема, че цялостта в музиката се конституира от *идентификационната релация* между аз и музика, единствено с цел да се открие този възглед от по-традиционни феноменологически възгледи за феноменалната даденост. Доколкото разделението субект-обект се предполага – макар и чисто формално, когато се отнася до музикалната идентификация – може да се каже, че цялостта в музиката се конституира от релацията, т.е. в идентификацията между аз и музика. Това не отменя факта, че определени „цялости“ могат да бъдат схващани в музикалния звук, образ или форма, без да е дадена идентификация. Но тези цялости са, феноменологично погледнато, напълно различни от цялостите, които се конституират въз основа на идентификацията. Тази разлика изисква особени методологически разяснения, попадащи в основата на музикалнофеноменологическия анализ на феномена „цялост“ в музиката.

В процеса на открояването на идентификацията като феномен се очертава и полето на музикалнофеноменологическия анализ като такъв. Тъкмо защото се опира на

феноменалната *самодаденост* на музикалната идентификация, анализът в дисертацията изисква преосмисляне на традиционни феноменологически позиции към дадеността като такава и изковаването на методологически похват, с който тя да бъде безпредпоставъчно допусната да се „даде“ абсолютно. Опит за полагаането на такава позиция откриваме във феноменологията на *Жан-Люк Марион*. Марион иска да разработи феноменология на *дадеността*, т.е. феноменология на феномена, както е „чисто и строго даден“. Феноменът на музикалната идентификация се нуждае от една – подобна – феноменология на музикалната даденост. Строгото удържане на този феномен като основа на конституцията на целостта в музиката е възможно единствено при радикалното му допускане като абсолютна даденост на музикалното преживяване. В този смисъл в дисертацията се търсят основите на една *радикална музикална феноменология*¹⁰, способна да се изправи срещу феномена на музикалната идентификация.

Ако в жизненосветови план нагласите към музиката могат да се разделят на *субективно-релативни* и *реляционно-субективни*, то тяхното феноменологическо съответствие са *субект-обектните* и *реляционните* феноменологически нагласи. В тази част се разглеждат парадигмални субект-обектни и реляционни феноменологически нагласи и потенциалното им приложение към феноменологическия анализ на целостта в музиката.

Точка X: Субект-обектни феноменологически нагласи

В тази точка субект-обектните нагласи се разделят на субектно-ориентирани и обектно ориентирани – първите полагат дадеността изцяло в субекта, а вторите – в обекта. Накрая се разглеждат и субект-обектни позиции, от които се разглежда проблемът за целостта и музикалната идентификация, без да се приема по-адекватната за феноменологическия анализ на този проблем реляционна нагласа.

Точка X.1 Дадеността в субективна перспектива: даденост и конституция при Едмунд Хусерл

В дисертацията като парадигмален пример за субект-обектна нагласа, която разглежда феноменалната даденост в субективността, се разглежда феноменологията на *Едмунд Хусерл*. При Хусерл чистата феноменална даденост е присъща само на чистото трансцендентално съзнание, сферата, в която са дадени чистите феномени с абсолютна познавателна стойност. При Хусерл тези „самодадени“ феномени винаги се разкриват

¹⁰ По смисъла на Винсан Холцер, който визира Марион (**Holzer**, V. *Phénoménologie radicale et phénomène de révélation: Jean-Luc Marion, Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation.* — Transversalités, 1999, vol. 70, pp. 55-68.)

като конституирани – конституцията е това, което прави възможно един феномен изобщо да бъде даден за съзнанието. Сред множеството етапи на Хусерловата работа най-ясно открит в този план е *трансценденталистският* етап, чиито основни положения с известни преработки можем да открием като сърцевината на Хусерловата мисъл изобщо. Субективният трансцендентализъм на Хусерл прави невъзможно тематизирането на музикалната идентификация като изходна позиция за конституирането на цялост в музиката – ако трансценденталното съзнание конституира всеки възможен феномен, то съзнанието би трябвало да конституира и самата идентификация, а с това и да я предхожда и надхвърля. Именно това обаче е недопустимо за музикалнофеноменологическата позиция, която схваща идентификацията като изходна позиция за всеки (музикален) опит. В рамките на тази точка се прокарва известното разграничение на подходите към феноменологическата проблематика в Хусерловото творчество – статичен и генетичен. „Статичната“ феноменология се занимава с начина, по който трансценденталното съзнание конституира своите предмети. „Генетичната“ феноменология, от друга страна, се занимава с произхода на самото конституиране – включително с основанията на конституиращото съзнание – и едва оттам с конституцията на предметността. Основните положения и на двата подхода са поставени под въпрос с оглед на феномена на музикалната идентификация.

В рамките на *статичната* феноменология според Хусерл съзнанието (=азът) конституира всеки феномен, който се дава и може да бъде даден – чистите самодадености, абсолютните, неподлежащи на съмнение феномени се разкриват от феноменологическата рефлексия на съзнанието върху самото него. Хусерл разглежда начините, по които съзнанието конституира всички свои предмети, включително собствените си актове, доколкото рефлектира върху тях. Дадеността е в основата на познанието, но дадено е само това, което се представя първично в „интуицията“, а интуицията за Хусерл е съзерцанието (*Anschauung*) на чистите феномени на съзнанието.

Позицията на Хусерл не може да даде адекватно обяснение за конституцията на феномена „цялост“ в музиката, защото този феномен се конституира не от съзнанието като такова, а от единството на това „съзнание“ с музиката, което единство се назовава в дисертацията музикална идентификация. Азът и музиката първо стават едно и едва тогава нещо може да бъде конституирано като феномен. Може да се каже, че музикалната идентификация е първата самодаденост на музикалната феноменология, т.е. на феноменологията, чието жизненосветово поле (или „онтологически регион“) е музикалният опит. Тук могат да бъдат очертани само основните причини за това.

При Хусерл достигането до чистите самодадености изисква епистемологичен ход, при който се напуска т.нар. *естествена* нагласа и се заема *феноменологическа* нагласа. Естествената нагласа е тази съвкупност от предразсъдъци и саморазбираемости, с които азът най-често се отнася към света около себе си предфеноменологически. Така например в първата част от дисертацията са разгледани множество музикалнопрактически и музикалнотеоретични възгледи, които попадат в сферата на естествената нагласа. Те са „естествени“, доколкото боравят със самоочевидности, отнасящи се до музиката и до аза, който се отнася към нея. Феноменологическата

обусловеност на феномените, които се разглеждат в рамките на естествените – музикалнопрактически и музикалнотеоретични – нагласи никога не се тематизира от самите тях. Така също и фундаменталната „предпоставка“ за долавянето на цялост в музиката, а именно музикалната идентификация, се разглежда като самоочевидност, която няма нужда от по-нататъшно разгръщане.

Това обаче се променя с заемането на феноменологическа нагласа. За да може феноменалната даденост на музикалната идентификация да бъде изследвана изчерпателно, естествената нагласа трябва на първо време да бъде *заскобена*. Във феноменологията на Хусерл заскобването (или *ἐπισκοπή*) обхваща както всичко налично и действително за естествената нагласа, така и всяко научно съждение, което се отнася до него. Целта на поредицата от заскобвания е осъществяването на феноменологическата *редукция*, т.е. цялостното излизане от естествената нагласа и достигането на чисто трансценденталната сфера – това е заемането на феноменологическа нагласа. Феноменологическата нагласа се характеризира с *безпредпоставъчност*, т.е. тя започва от чистата даденост, без да предполага определен метод на теоретизиращото мислене.

За Хусерл предметното поле на феноменологията е сферата на абсолютната самодаденост. Абсолютно самодадените феномени могат да бъдат *съзерцавани* (*angeschaut werden*) от съзнанието като *същности* (*Wesen*). В музикалнофеноменологически план интуитивното съзерцание може да се третира като начин, по който азът може да рефлектира (феноменологически) върху музикалния си опит. Когато феноменът на музикалната идентификация бъде изведен от чисто психологическото си третиране – като бъде „заскобена“ психологическата му фактичност – той може да бъде схванат от рефлексията като феномен. За разлика от същностите, които Хусерл визира обаче, феноменът на музикалната идентификация не може да бъде прозрян изцяло от рефлексията, той се дава за нея *като* само ограничено рефлектируем (отразим). Причината за това е, че феноменът на идентификацията не е конституиран от съзнанието и не е част от неговия трансцендентален поток за разлика от феномените, които Хусерл откроява.

За Хусерл фундаменталният характер на актовете на съзнанието е тяхната *интенционалност*. Интенционалността се състои в това, че съзнанието винаги е „съзнание за нещо“. Всяко съзнателно преживяване е интенционално преживяване или „акт“. На всеки интенционален акт съответства един интенционален предмет – съзнанието (актът) е съзнание за нещо (предмета). След като трансценденталната редукция е завършена, актът и предметът могат да се тематизират съответно като *ноезис* и *ноема*. Най-общо казано, ноезисът е интенционален акт – възприемане, усещане, вярване, разбиране – а ноемата е интенционален предмет – това, което се възприема, усеща, вярва, разбира *като такова*. Хусерл определя интенционалното отношение като иманентно на съзнанието.

Всяка цялост в музиката може да се разгледа от позицията на интенционалното съзнание – трансценденталният аз осмисля чрез ноезис една цялост, като се отнася към нейната ноема. Ноемата, разбира се, е целостта в нейния трансцендентален смисъл. Цялости като „първа тема“, „сонатна форма“, „тембров синтез“ и пр. в еднаква степен

могат да бъдат осмислени от трансцендентална феноменологическа позиция. Разбира се, условие за схващането на една (звучаща) музикална тема би било заскобването на музикалния ѝ „контекст“, на всички емпирически (в широк смисъл) данни, които тя носи в зависимост от позицията, от която бива наблюдавана – например като проблем на интерпретацията, на техническото изпълнение, на формалния анализ или др. За жизненосветовата музикалнопрактическа или музикалнотеоретична позиция е ясно, че подобна редукция губи нещо съществено от *музикалния* смисъл на целостта в музиката. Така на пръв поглед излиза, че с феноменологическата редукция се печели един трансцендентален смисъл за сметка на един жизненосветови такъв. Ясно е обаче, че сами по себе си „естествените“, жизненосветови обстоятелства, в които съответната цялост обичайно се осмисля, не гарантират самото това осмисляне. Един музикален изпълнител може да борави свободно с всички средства на инструменталната техника или музикалния анализ и отново да не може да осмисли целостта на музикалното произведение – това, както става ясно в първа част от дисертацията, е самоочевиден факт на музикалната практика. Позицията, от която се осмисля целостта на произведението, е музикалната идентификация. Едва идентификацията е тази, от която може да се разкрие смисълът на една цялост в музиката. Следователно, не заскобването на жизненосветовия контекст на осмисляне на целостта е това, което я лишава от музикален смисъл, а липсата на правилен ориентир или изходна позиция, в случая – на идентификацията между аз и музика. За разлика от емпиричните данни, заобикалящи целостта като жизненосветови факт, феноменът на музикалната идентификация не може да бъде заскобен – той не е наивна предпоставка на музикалнопрактическата или музикалнотеоретичната нагласа, а самоочевидната им феноменална основа. Няма как в тези нагласи да се даде музикално смислена цялост, без азът, за когото тази цялост е дадена, да се идентифицира с музиката.

Тази идентификация обаче поставя под въпрос интенционалния характер на съзнанието. Защото макар че азът се отнася към целостта в музиката, той не „произвежда“ нейния смисъл чрез ноетичен акт, а този смисъл е даденост за него *като* самият него, доколкото азът се идентифицира с музиката. Азът е тъждествен на музикалния смисъл, който се дава в идентификацията. Така в музикалнофеноменологически план структурата ноезис-ноема е ирелевантна, доколкото това, което произвежда дадения в идентификацията смисъл, не е дейност на съзнанието. В музикалната идентификация съзнанието спира да функционира интенционално в Хусерловия смисъл на понятието.

Това обаче означава, че в музикалнофеноменологически план следва да се преосмисли идеята за *конституцията*. При Хусерл конституирането е дейността на трансценденталното съзнание, която осигурява дадеността на предмета в интенционалното отношение. Всички предмети, към които съзнанието се отнася интенционално – независимо дали „реални“, или „идеални“ – се конституират от него. Конститутивната функция на съзнанието е смислодаваща (*sinngebend*) и се осъществява по линия на отношението ноезис-ноема.

Ако музикалната идентификация обуславя „даването“ на цялост в музиката, това обуславяне се явява едно своеобразно музикалнофеноменологическо „конституиране“.

Разликата между тази „конституция“ и конституцията на Хусерл е явна. В музикалната идентификация не съзнанието е това, което „смыследава“ – смисълът е даден *на аза като единството на аз и музика*. Оттам насетне всичко, което се долавя като цялост *в музиката*, е опит това единство да бъде схванато *като* предмет. Това, което азът долавя като цялост *в музиката*, е *аспект* на собствената му идентификация с музиката – казано сбито, *цялостта в музиката е аспект от музикалната цялост на аза*. На нивото на жизненосветовите практически и теоретични свидетелства това понякога се разгръща като преживяването на „причастност“. Целостта *в музиката* се долавя от този, който е причастен *на музиката*, а това е *аспект* от феномена на музикалната идентификация. Обратното също е валидно – една предметна цялост е музикална, доколкото е причастна на музикалната идентификация. Тъй като цялостта на музиката е, формално казано, „част“ от музикалната идентификация, в музикалнофеноменологически план структурата на конституцията претърпява фундаментална промяна – тук конституиращо и конституирано са тъждествени. Конституираната цялост *в музиката* е просто своеобразно отношение на аза в музикалната идентификация.

Едно особено релевантно за музикалната проблематика разклонение на статичната феноменология на Хусерл се отнася до проблема за времесъзнанието. Темата за времесъзнанието при Хусерл се отнася първо до начина, по който съзнанието „времеконституира“ един особен клас предмети, наречени времеви обекти. Такива обекти са, разбира се, всички музикални „предмети“ и цялости *в музиката*. Неслучайно парадигмалните примери на Хусерл за времеви обекти са тонът и мелодията. В дисертацията е разгледан обзорно ранният възглед на Хусерл за времесъзнанието от „Към феноменологията на вътрешното времесъзнание (1893-1917)“¹¹ и само са маркирани значимите развития на този възглед в по-късните му разработки (ръкописите от Бернау¹² и т.нар. късни ръкописи¹³).

Основната идея в анализа на времесъзнанието на Хусерл е, че заедно с всеки настоящ момент – всяко *сега* – съзнанието винаги осъзнава едно *непосредствено* минало и едно *непосредствено* предстояще или бъдеще. В ранната си теория Хусерл се занимава основно с миналото. Музикални предмети като тонът и мелодията са особено подходящи за открояване на интенционалността на времесъзнанието. Както тонът (с отделните си фази), така и мелодията се възприемат като цялости – всеки настоящ момент носи със себе си както прозвучаващото „сега“, така и това, което е прозвучало дотук.

Началото на всеки иманентен времеви обект има „модуса на протичане“, който наричаме *сега*. Всяко ново „сега“, което се появява в континуитета на протичането, измества предишното „сега“ в миналото. Получава се т.нар. „двоен континуитет“

¹¹ Husserl, E. Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917). Hua X. Haag: Kluwer, 1969.

¹² Husserl, E. Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein (1917/18). Hua XXXIII. Dordrecht, London: Kluwer Academic Publishers, 2001.

¹³ Husserl, E. Späte Texte über Zeitkonstitution (1929-1934): Die C-Manuskripte. Dordrecht: Springer, 2006.

(Doppelkontinuität) на модусите на протичане¹⁴. Всяко ново „сега“ разполага със свой собствен континуум от (минали) фази, обхващащ всички предишни точки „сега“ – всеки следващ континуум от фази измества предишния все по-назад. Хусерл нарича интенционалното съзнание за всяко „сега“ *пръвна импресия* (Urimpression).¹⁵ Когато „сега“-то стане минало, пръвната импресия за това „сега“ преминава в *ретенция*, която обаче продължава да бъде „едно сега, едно актуално съществуващо“¹⁶. Всяка пръвна импресия преминава в ретенция и така се получава континуум на ретенцията.

При обяснението на тази елементарна конституция на времесъзнанието парадигмалният пример на Хусерл за времеви обект е тонът. Същите принципи обаче се отнасят до всеки времеви обект като мелодията например. Схемата на Хусерл може да бъде приложена и към реален музикален предмет, както показва Дейвид Кларк в анализ на встъплението към „Малка нощна музика“ от Моцарт. Кларк отбелязва обаче, че въпросът за музикалното времесъзнание не може да бъде решен толкова лесно. Като един основен проблем Кларк отбелязва субективността при определянето на „сега“. Според Кларк „сега“-то поначало е неопределимо без актуалното участие на субекта – „обсегът на „сега“, на настоящето, изглежда субективно променлив“¹⁷. Този проблем е много съществен – едва интенцията на съзнанието определя кое е настояще и кое е минало (ретенция), не и самият (музикален) предмет. Следователно, времесъзнанието оцелостява музиката според собствената си интенция, в което се състоят времеконституиращите актове (*zeitkonstituierende Akte*) – музиката няма цялост преди съзнанието.

Кое обаче кара съзнанието да конституира точно определена цялост в музиката, а не друга? В строг смисъл времеконституцията на времевите обекти е единствено нещо като минимално „условие за възможността“ цялост да бъде дадена в музиката, не и обаче положително определяне на това условие. Хусерл наистина не тематизира тясно музикалната проблематика на времеконституцията. Но по-важното е, че още методологическите основания на Хусерл правят невъзможно феноменологическото тематизиране на възникването на „цялост“ в музиката. За да може нещо да бъде схванато като цялост в музиката, самата музикалност на тази цялост би трябвало да се основе като конкретна феноменална възможност. С други думи, трябва да се вземе предвид това, което предфеноменологично се *дава* като цялост в музиката за жизненосветовата нагласа, и оттам насетне да се потърсят трансценденталните или други условия то бъде дадено по този начин или дори да бъде разкрито чистото, самодадено „съответствие“ на

¹⁴ Husserl, E. Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)..., S. 29.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Clarke, D. Music, phenomenology, time consciousness: meditations after Husserl. — In: Clarke, D., Clarke, E. (eds.) *Music and Consciousness: Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2011, p. 8. В допълнение Кларк установява, че не е ясно *кога* е „сега“ – когато възприема много кратки времеви обекти (като първото „сол“ от „Малка нощна музика“, взето отделно), времесъзнанието не може да открие тяхното „сега“ от друга позиция освен като ретенционално възприемани – „сега“ е винаги вече „минало“.

този жизненосветови феномен в трансценденталното съзнание. В музикалнофеноменологически план трябва да се определи какво прави една времева цялост „музикална“ и тъкмо това да бъде определящата изходна позиция за изследването. В настоящото изследване тази позиция се дава във феномена на музикалната идентификация – идентификацията между аз и музика е това, което се долавя като цялост в музиката.

В по-късните си разработки на проблема за времесъзнанието Хусерл променя някои аспекти от теорията си и по-подробно разгръща възгледа си за *протенцията*. Основната промяна идва с това, че Хусерл започва да разглежда точката на „сега“ (в ръкописите от Бернау „първна презентация“, *Urpräsentation*) не като отправна точка на времесъзнанието, а като пределна точка на преплитане на ретенции и протенции с различни валенции. Така всяка първна презентация (съотв. всяко „сега“) е „изпълнено очакване“¹⁸, т.е. осъществена протенция. Тази осъществена протенция се ретенира заедно с ретенцията на съотв. първна презентация. В края на протенционалния континуум има „празна“ протенция, която в един момент се „изпълва“ – всяка „пълна“ протенция е изпълнена празна протенция. Нещо подобно се отнася до ретенциите, но в обратна посока: най-новите ретенции са най-пълни и колкото по-назад във времето остават, толкова по-празни стават.

В този модифициран вариант на Хусерловата теория отново не е ясно кое прави една цялост в музиката „музикална“. Дори целостта – на една мелодия, на една хармоническа прогресия или др. – да е дадена като точка на преплитане на протенции и ретенции, открояването ѝ изисква една граница, отвъд която тя вече *не* е. От позицията на времесъзнанието основания за такова отграничаване не са дадени. И в по-късните трудове на Хусерл времесъзнанието може да послужи само като условие цялост да бъде дадена в музиката. Но това условие е твърде общо, за да може из него времевата цялост в музиката да бъде открито като такава. Проблемът обаче не е в обяснението на Хусерл за това как функционира времесъзнанието, а в това, че с оглед на целостта в музиката конституиращата инстанция не може да бъде съзнанието. Едва от позицията на музикалната идентификация между аз и музика целостта в музиката може да бъде отграничена от всичко останало, защото това вече не зависи от трансценденталното времесъзнание, а от единението между аз и музика, което азът непосредствено преживява и което във феноменологически смисъл може да се смята за абсолютно самодаден феномен, независим от конституцията на съзнанието. Решаващият въпрос за музикалното времесъзнание следователно не се състои в това как времесъзнанието конституира времеви (музикални) предмети-цялости, а как самото времесъзнание е „конституирано“ в идентификация с музиката, така че цялост в музиката изобщо да може да се яви. Във феноменологически план това опира до „генетичната“ или „пасивна“

¹⁸ Husserl, E. Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein (1917/18)..., S. 7.

конституция на самото времезъзнание (проблем, който според мен самият Хусерл така и не успява да реши).

Проблемът за *генетичната* конституция на времезъзнанието е може би един от най-фундаменталните проблеми в историята на феноменологията и със сигурност един от най-важните за Хусерл. В музикалнофеноменологически план той е от особено значение, защото е решаващ за осмислянето на фундаменталния за музикалния „опит“ феномен на музикалната идентификация (а също и за всички други феномени, които могат да бъдат открити като „предхождащи“ всяка немусикална „конституция“). В музикалната идентификация азът е някак „конституиран“ музикално, бидейки в единство с музиката. В плана на генетичната феноменология описанието на този феномен опира до първната, пределна конституция на (време)съзнанието като такава.

Разнообразните, често хаотични и понякога противоречиви анализи на времезъзнанието от Хусерл, с които днес разполагаме, не позволяват да се открие едно единно, окончателно решение на проблема за неговата конституираност. Поначало е ясно, че за Хусерл времезъзнанието има роля на абсолютна конституираща инстанция за всеки времеви предмет. В дисертацията се показва как Хусерл схваща абсолютното времезъзнание на различни места (често в рамките на един и същи труд) като предшестващо „всяка“ конституция, като себепредшестващо и като „интенционално“ конституирано. Още от ранните си разработки Хусерл определя това съзнание с понятието „поток“, въпреки неговата принципна неназовимост.

Въпреки че е абсолютно и предшества всяка конституция, времезъзнанието според Хусерл е в известен смисъл конституирано. Въпросът обаче е: как? Основният проблем, пред който Хусерл се изправя, е т.нар. проблем на *безкрайния регрес*. Както вече беше посочено, за Хусерл всяка феноменологична даденост е даденост за съзнанието. Ако потокът на времезъзнанието се разглежда като даденост, то трябва да бъде даденост за едно съзнание; но това съзнание, за да бъде даденост, трябва също да бъде даденост за едно съзнание и така *ad infinitum*. Всички опити на Хусерл да схване конституцията на времезъзнанието – и всички други проблеми, които възникват по пътя – се отнасят преди всичко до решаването на проблема за безкрайния регрес.

Според ранните разработки на Хусерл времезъзнанието, което конституира времевия обект (тона), конституира и самото себе си. То прави това посредством едно раздвоение на интенционалността. Така наречената *напречна интенционалност* (*Quer-Intentionalität*) е интенционалността, отнасяща се до времевия обект (интенционалността на времезъзнанието, каквато я разглеждахме дотук). Другата интенционалност е т.нар. *надлъжна интенционалност* (*Längs-Intentionalität*), която се отнася не към времевия обект, а към потока на абсолютното времезъзнание като такъв. В тази теория надлъжната интенционалност конституира времезъзнанието като такава. Тя прави това обаче едва чрез ретенцията, доколкото едва в ретенцията това времезъзнание е дадено. Това обаче означава, че то винаги е дадено *като* времево определено, а не като времеконституиращо като каквото го схваща Хусерл. За да оправдае това противоречие, той обявява, че нищо не може да ретенирано, ако не е било съзнавано, и разглежда абсолютното времезъзнание като „първено съзнание“ (*Urbewußtsein*). Първното съзнание не е „схващащ акт“, т.е.

интенционален акт или ноезис – то е потокът, който прави възможен всеки интенционален акт. Същевременно според Хусерл тук първното съзнание може да се съзерцава в рефлексията като „конституираща фаза“, подобно на ретенцията. Първното, „предвремево“ съзнание никога не е дадено *като такова* – то е дадено винаги вече *като* времеконституирано.

Проблемът в Хусерловото обяснение е свързано с естеството на конституцията изобщо: как може предхождащото всяка конституция съзнание да бъде „конституирано“? При Хусерл като че ли няма еднозначен отговор на този въпрос. Ако приемем, че потокът на абсолютното времесъзнание конституира себе си, то може да се допусне, че то не се конституира като предмет. Няма как обаче да не се забележи колебанието на Хусерл по тези въпроси. В рамките на две страници той говори за: надлъжна интенционалност, която конституира в ретенция квазивремеви фази на потока на абсолютното времесъзнание; за предфеноменална сега-времевоост на абсолютното времесъзнание, която се конституира интенционално; и за себеконституцията на абсолютното времесъзнание в себе си като феномен. Този опит на Хусерл да даде решение тепърва отваря много въпроси: в какъв смисъл е интенционалност надлъжната интенционалност? Какво е отношението на конституирането на потока на абсолютното времесъзнание в ретенирането на неговите фази към себеконституирането му? Феномен ли е абсолютното времесъзнание? (списъкът може да продължи)

На нивото на темата за времесъзнанието като такава трябва да се отбележи, че разграничаването на напречна и надлъжна интенционалност поначало не е релевантно на феномена на музикалната идентификация, доколкото времевоостта на музиката съвпада с времевоостта на аза – музикалното време *e* времесъзнанието (и обратно). Дори „напречно“ да е дадена някаква цялост *e* музиката – мелодия, хармоническа прогресия, тембров синтез в рамките на един акорд – тя е просто част, от-къс или аспект от „надлъжно“ доловимата музикална идентификация. Фундаменталният методологически въпрос откъм настоящата тема обаче е: по какъв начин темата за абсолютното времесъзнание променя позицията на Хусерл за дадеността на феномена? Музикалната идентификация не се конституира от съзнанието, защото в нея азът и музиката поначало са в единство. Дотук стана ясно, че Хусерл допуска нещо като феномен единствено ако е конституирано от съзнанието – дадеността е даденост първо за съзнанието. Феноменът на музикалната идентификация обаче свидетелства за единството на аз и музика преди всякаква конституция от съзнанието.

Основният проблем на Хусерл в случая с абсолютното времесъзнание е, че той самият поначало не допуска феноменологическа даденост, която не е конституирана от съзнанието. Абсолютният „квазивремеви“ поток на времесъзнанието обаче е пределът, отвъд който полагането на „друга“ конституираща инстанция води до безкраен регрес – което Хусерл не може да приеме. Ясно е, че „първното съзнание“ не може да бъде дадено на рефлексията, без да е ретенирано – а това означава, че рефлексията го съзерцава като *времесъзнание*. В строг смисъл обаче този първен поток на времесъзнанието не може да бъде времеви, защото самият той конституира за първи път нещо такова като време. От

тази позиция дадеността на първното съзнание за рефлексията следва да се постави под съмнение по критериите на самия Хусерл.

По отношение на проблема за времесъзнанието като такъв може да се каже, че в музикалнофеноменологически план не стои въпросът за разграничаването на абсолютния (предвремеви) от иманентния (трансцендентален) поток на съзнанието, защото времевостта на съзнанието се обособява от музикалната времевост, т.е. от „времето“ на идентификацията. Тук опитът да се конституира време извън живата идентификация е безоснователен. Музикалното времесъзнание не се конституира от първно, предвремево съзнание – то е дадено *като* идентификацията, която не се конституира от нищо извън самата себе си.

В дисертацията се очертава как в по-късните си разработки Хусерл отново и отново се сблъсква с тези проблеми, без да може да намери качествено различно решение. Навсякъде описанието на (предвремевия) поток на абсолютното времесъзнание се явява фундаментален проблем. За настоящото изследване опитите на Хусерл да изрази абсолютното времесъзнание са показателни за това, че има гранични феномени, които трудно могат да бъдат рефлексивно обхванати. Феноменът на първния поток е сходен с феномена на музикалната идентификация по това, че неговата даденост не се конституира от съзнанието. За Хусерл първният поток е неизказуем и не-опитен (*unerfahrbar*). Музикалната идентификация също е неизказуема и не може да се помести – като непосредствено преживяване – в опита на феноменологическата рефлексия. В музикалнофеноменологическия анализ на феномена „цялост“ тя заема едно сходно място с това, което абсолютният поток на съзнанието заема във феноменологията на Хусерл.

Може ли в такъв случай феноменалната валидност на музикалната идентификация да бъде поставена под съмнение, подобно на тази на първния поток? Жизненосветовите свидетелства на музикалната практика и музикалната теория недвусмислено определят идентификацията като конкретно преживяване, което не само не се поставя под съмнение, но и основава всяко по-нататъшно занимание с музиката. Феноменологически погледнато, няма причина тази заявка да бъде пренебрегната и феноменът на идентификацията да не бъде изведен до феноменологическа тематизация. Той не може да бъде *съпреживян* от рефлексията, защото не се конституира от съзнанието. Това не пречи на музикалнофеноменологическия поглед да го съзерцава – но това съзерцание не може да актуализира преживяването, което го прави възможно. Музикалното оцелостяване не може да бъде рефлексивно „актуализирано“, то може да бъде преживявано и едва отпосле съзерцавано като феномен.

Точка Х.2. Дадеността в обективна перспектива

В тази точка се тематизират методологически позиции, които позволяват заниманието с дадеността във и независимо от субективната конституция. При тях, най-общо казано, се разглежда даденото във всеки предмет *като такова*, без да се търсят статичните или генетичните основания за неговата даденост. За дисертацията открояването на позицията

на тези „обективно“ ориентирани субект-обектни нагласи към проблема за дадеността е особено важно по редица причини. В методологически план при тях, обратно на класическия Хусерлов подход, е заскобена не обективната (при Хусерл: трансцендентна), а тъкмо субективната страна в отношението към дадеността. Когато субективността е, условно казано, „заскобена“, феноменът на целостта в музиката остава самоочевидно даден, но неговата музикалност става необяснима, ако се приеме, че музикалният смисъл на една цялост е смисълът на аза като музикално оцелостен. Така опитът за оставане при непосредствено предметно даденото губи основанието на феномена „цялост“ в музиката и остава недостатъчно за неговото пълноценно тематизиране.

Точка Х.2.1. Даденост и действителност при Волфганг Мецгер

Като изходна позиция за разглеждането на обектно ориентирани субект-обектни нагласи може да се вземе психологическата теория на *Волфганг Мецгер*. Мецгер е относително късен представител на *гешталтизма* в психологията. Той разгръща една цялостна и фундаментална методологическа рамка за психологията, като тематизира начините, по които действителното може да бъде дадено. Според Мецгер методологическото обосноваване на гешталтизма се противопоставя на една тенденция, която може да се проследи до философията на елеатите (като Парменид и Зенон). Ако една от основните цели на гешталт психологията е описанието на непосредствено даденото, както се дава, то според т.нар. „елеатска-рационалистична предпоставка“ целта е обосноваването на даденото чрез съждения. В научен план тази позиция предполага, че един факт, феномен или положение (*Tatbestand*) има научна стойност само ако може да бъде „доказан“ или „сведен“ (*zurückföhrbar*) до един общ принцип, лежащ „зад“ него. Нещо повече, един феномен има *действителност* единствено ако може да бъде поместен в подобна научнометодическа рамка. Във всяка наука, изхождаща – експлицитно или не – от елеатската предпоставка, един факт се смята за научно релевантен единствено ако може да се сведе до процеси или принципи отвъд самия него, установени от една предпоставена научна парадигма. В тази методологическа рамка въпроси, предположения и дори факти се отхвърлят, ако една система може да бъде обоснована без тях.

В перспективата на дисертацията се потвърждава, че елеатската предпоставка не би могла да допусне разглеждането на музикалната идентификация и целостта в музиката като непосредствено дадени феномени. Наука, която не се занимава с даденото като такова, не може да долови феномена на идентификацията и съответно да го разглежда научно. Един аналитичен подход, който търси основанията за целостта в музиката отвъд чисто феноменалната ѝ даденост – напр. в музикално-исторически обстоятелства, музикално-формални закономерности или метафизически предпоставки – не може да издържи на строгия музикалнофеноменологически критерий дадеността да бъде описана, както се дава. Фундаменталната музикална даденост е целостта на идентификацията между аз и музика. Музикалната идентификация е преживяването, в рамките на което закономерностите на музиката се долавят като такива. Позовавайки се

на Емил Деведжиев, дисертацията застъпва тезата, че закономерност, която не е установена в музикална идентификация, не може да бъде строго музикална и да претендира за музикологична рационалност.

Разграничаването на различни отношения към действителното – и съотв. на различните начини на неговата даденост – изисква методологическа рамка. Мецгер разработва такава рамка под формата на една „класификация“ на начините на даденост на действителността или т.нар. „пет смисъла“ на действителността. В дисертацията по-подробно се разглеждат първите три, доколкото имат пряко отношение към темата.

На първо време Мецгер разграничава т.нар. „физически или отвъден на преживяването“ свят (*physikalische oder erlebnisjenseitige Welt*) и „нагледния или преживяван свят“ (*anschauliche oder erlebte Welt*). От позицията на елеатската-рационалистична предпоставка светът на непосредствено даденото – тук вече „нагледния“ или „преживявания“ свят – е само и единствено привидност (*Schein*), която може да служи само като знак или предположение за истински действителното, което се намира отвъд преживяването. Тъкмо заради това опитът да се премине в методологически план към непосредствено даденото е свързан с преодоляване или точно преосмисляне на противоречието между „привидна“ и „истинска“ действителност.

Природонаучната трактовка на действителността е изцяло основана на елеатската предпоставка. В общата класификация на Мецгер тя се определя като *първи смисъл на действителността*, а именно: действителността като „физическа“ или „отвъдна на преживяването“. *Вторият смисъл на действителността*, от друга страна, се отнася до всичко, което може да се преживее нагледно. Мецгер отбелязва, че в науката много често се търси взаимовръзка между преживяваната действителност (втори смисъл) и физическата действителност (първи смисъл). В природните науки научната „благонадеждност“ (*Zuverlässigkeit*) на преживяваната действителност се оценява по това дали може да бъде съотнесена към конкретни физически процеси по прост и ясен начин. Обратно, според Мецгер познавателното отношение е основано на преживяването, а не на физически процеси. Едва след открояването на определени характеристики от преживяваната действителност азът може да посочва свойства на физическата действителност, т.е. да навлезе в природонаучния модус на описание на света.

Установеното от Мецгер отношение между първите два „вида“ действителност е фундаментално за тематизацията на целостта в музиката. Към физическата действителност принадлежат всички „материални“ предмети, с които музикалната практика и музикалната теория боравят – музикалната партитура (нотния текст), акустическият звук (звука в неговата обективност), музикалният инструмент и др. Доколкото имат физически характеристики, тези предмети могат да бъдат разнообразно описвани от дистанцията на един „обективен“ научен анализ. При такъв анализ непосредствено преживяваната музикална идентификация, която обуславя всяко музикално-смыслено долавяне на цялост в музиката, спира да бъде критерий. На нейно място се поставя метод, претендиращ да спазва формални критерии за научност в стремеж към максимална обективност на резултатите и съотв. минимализиране на субективния фактор в изследването.

Един музикален анализ може да си постави за цел например да инвентаризира всички елементи на музикалната партитура и след това да реконструира кумулативно целостта на произведението из самите тях. В един радикален вариант на това отношение партитурата може да бъде схваната като текст, подлежащ на анализ без оглед на предразбиранията на музикалната практика и музикалната теория. В това се състои анализът на неутралното ниво на музикалния текст от Жан-Жак Натие. Неутралното ниво разглежда физическото, материално и иманентно измерение на символичния факт, т.нар. *следа*. Анализът на неутралното ниво се основава на парадигматичния анализ на Никола Рюве, при който музикалният текст се сегментира на различни йерархични нива, а музикалните сегменти се отбелязват със символи. В методологически план задачата на музикалната семиология е да създаде формален език за установяване на всички единици в музиката и техните комбинации.

Анализът на неутралното ниво експлицитно търси да „неутрализира“ всеки „субективен“ фактор в анализа на партитурата. Че в основата си това не е възможно, е самоочевидно – дори поетичните и естетичните фактори да бъдат заскобени, изработването на метода на самия анализ винаги се основава на решения на изследователя. Методически средства като „конструкция“, „йерархия“, „повторение“ и пр. ограничават предметното поле на анализа. В този смисъл анализът на неутралното ниво е типичен пример за научно-рационален подход към партитурата. Тук научният метод определя кое е релевантно на изследването и кое не.

Очевидно е, че подобен анализ не може да разкрие музикалния смисъл на произведението, което наистина е нотирано, но далеч не се изчерпва в своето партитурно изображение. Откъм музикалната практика е ясно, че опитът да се неутрализира преживяваната действителност, за да се анализира физическата, е обречен да остане вън от музикалния смисъл. Преживяването на музикалния смисъл не само е „условие“ за неговото явяване – музикалното преживяване е музикалният смисъл в музикалната идентификация. Едва въз основа на нея музикологията може да откроява в музиката „цялости“ и да открива закономерностите, които ги правят такива. Музикалната закономерност не принадлежи на физическата действителност; в строг смисъл тя не принадлежи и просто на преживяваната, непосредствено нагледна действителност – тя принадлежи на самото музикално преживяване, т.е. на идентификацията между аз и музика. Азът долавя музикалната закономерност първо *в себе си*, като *своя собствена*, и едва после като принадлежаща на музиката в някакъв квазипредметен вид. В този смисъл музикалнофеноменологическата трактовка на идентификацията и целостта, изложена в дисертацията, приема възгледа на Мецгер само в модифициран вид – „първият“ смисъл на музикалната действителност е този, в който *аз* и „свят“, преживяване и преживявано са едно. Едва оттам насетне това единство може да се разглежда *откъм* аза или *откъм* музиката, т.е. в различните негови аспекти.

Третият смисъл на действителността в дефиницията на Мецгер се отнася до едно разграничение в рамките на преживяваната или нагледна действителност. От позицията на третия смисъл на действителността действително е само това, което се преживява наистина непосредствено, в момента; едно преживяване, което не се дава

непосредствено, а се дава като спомен, фантазия и пр., вече не е действително по третия смисъл. Всичко онова, което „заварваме“ пред себе си в непосредствената даденост, се различава същностно от „същото“, когато си го спомним или представим или когато го очакваме или планираме.

Темата за „третия смисъл“ на действителността въвежда един сериозен методологически проблем. Музикалната идентификация е преди всичко непосредствено преживявана по третия смисъл. Поместен в музикалната идентификация, аз не си спомням за нея, не си я представям или фантазирам, не я предусещам или очаквам, а я живея сега. Същото се отнася и до целостта, която откривам в музиката – тя е смислово единство, което едновременно долавям като собственото ми единство и като музикален образ, тема, пулсиращо музикално въплъщение на това единство.

Но как установявам музикалната идентификация като музикалнофеноменологическа даденост? В рамките на жизненосветовата позиция към музиката идентификацията може да бъде мислена единствено от външна на нея самата позиция. Дори когато се третира като основа на музикалната интерпретация в широк смисъл, идентификацията не бива актуално преживявана, а отпосле рефлексивно предполагаема. Извеждането ѝ до феномен за музикалната феноменология вече напълно изрично напуска жизненосветовото отношение, за да види фундаменталните основания на този феномен. В този смисъл музикалнофеноменологическото отнасяне към феномена на идентификацията и на целостта в музиката не е действително по „третия смисъл“ на Мецгер. Според Мецгер оприсъствяванията също се преживяват „непосредствено“, но като „сочещи към“ (hinweisend auf) това действително или възможно нещо, което имат предвид. Това Мецгер схваща в понятието за „интенционалността“. Обратно, срещнатите (angetroffene) предмети на нагледа са напълно *самата* действителност в „непринуденото“ преживяване. „Съзерцанието“ на феномена на идентификацията винаги е рефлексивно оприсъствяване на феномена, което, разбира се, не може да го „възпроизведе“ напълно. Това, че съзерцавам идентификацията като феномен, не означава, че преживявам актуално идентификацията си с музиката.

В това отношение рефлексивните подходи към музиката се различават. Музикалната теория се занимава с музиката от жизненосветова позиция, в рамките на която самоочевидностите на музикалния опит – като позицията на идентификацията – поначало не се тематизират. Музикалната феноменология, обратно, се занимава тъкмо с изследването на тези самоочевидности. И в двата случая обаче отношението към музикалното преживяване и неговата даденост е условие за съответното рефлексивно начинание. Според Мецгер всяко научно съждение може да откроява различни отношения между действителното в третия смисъл и теоретико-емпиричните положения на действителното по първия смисъл. В общия случай съждението *не* определя това, което се дава непосредствено в 3. смисъл на действителността. Дори когато съждението противоречи на непосредствено даденото в някои положения, те могат да съществуват, без да си влияят.

В музикалната теория подобно противоречие се явява винаги, когато един феномен от практиката противоречи на определен теоретичен модел, с помощта на който един

определен клас от феномени обикновено се разглежда. Класически пример е т.нар. *Тристанов акорд*. Тъй като се намира на границата между тоналната и посттоналната (в най-общ смисъл) хармония, Тристановият акорд поражда разнородни анализи от редица авторитети в областта на хармонията, в които се интерпретира от много различни позиции. Много от тези анализи, които условно могат да се определят като научни съждения в Мецгеровия смисъл, подлагат Тристановия акорд на тонален хармоничен анализ с повече или по-малко ясното разбиране, че той не може напълно да се разгледа като тонален феномен. Това провокира решения, при които научното „заемане на позиция“ в известен смисъл противоречи ако не на друго, то със сигурност на физическата действителност на самия акорд. В дисертацията са дадени примери за алтернативни анализи на Тристановия акорд (въз основа на сравнителния анализ на Натие), за да се демонстрира отношението между научната позиция и физическата действителност. Всички описание аналитици пренебрегват физическата действителност на акорда – реалния му тонов състав – за да изкажат музикалнотеоретично съждение, което очевидно се основава на нещо съвсем друго. На какво? Откъм настоящото изследване има две възможности: или тези музикални теоретици чуват акорда по този начин непосредствено, като се *идентифицират* с него, при което в музикалнофеноменологически план може да се каже, че долавят акорда *вътре* в себе си по определен начин, например като субдоминантов, доминантов или друг; или съждението им изхожда от рефлексия върху позицията на акорда в тоналния музикален идиом, т.е. в тоналната система *като* система. Няма как да се установи въз основа на тези анализи дали те отразяват нещо непосредствено преживяно и чуто. Но хармоничната „цялост“ на Тристановия акорд има (музикален) смисъл единствено ако бъде преживяна *като* собствената хармонична оцелостеност на музикално причастния към нея аз. Всеки друг опит за тонално-хармоническото ѝ схващане губи самоочевидната за музикалнотеоретичния жизнен свят изходна позиция на музикалната идентификация.

Едно възприятие на Тристановия акорд или на която и да било друга цялост в музиката не може да бъде лесно изменено, особено въз основа на (интенционални) оприсъствявания като съждения или фантазии. Според Мецгер разликата между непосредствено завършеното и оприсъственото (по третия смисъл на действителността) е *функционална* – те не просто спадат към различни сфери на действителността, но и се долавят по напълно различен начин от аза. Една цялост, дадена в идентификацията между аз и музика, не може да бъде доловена като такава от позиция извън идентификацията. Спонтанното чуване на Тристановия акорд в една хармоническа функция не може да се сведе нито до физическия му тонов състав, нито до теоретичните съждения, отнасящи се до него. Непосредственото преживяване на една цялост в музиката е основано в музикалната оцелостеност на аза, който я долавя. Това е и единственото условие и единствен коректив за едно музикалнотеоретично съждение. Ясно е, че азът от позицията на непосредствената музикална оцелостеност не произнася сам понятието „функция“ или „субдоминанта“ – музикалният теоретик трябва да има (или да създаде) понятие, за да може да назове това хармоническо положение, да го опосреди словесно. Но основанието за това назоваване, неговият „референт“ в семиотичен смисъл, не е езиковият код на музикалната теория, нито дори музикалният

„език“ като такъв, а позицията на аза в музиката като музикално оцелостен – азът *като функция, като субдоминанта*. Названия като тези могат да обозначават нещо от музикалния смисъл единствено когато азът пребивава в този смисъл – вън от него (вън от идентификацията с него) той няма достъп до него и не може да го „реферира“.

Езиковата трудност да бъде тематизирана възможността за идентификация между аза и „субдоминантата“ говори за дистанцията или по-точно прекомерната близост, от която музикалнотеоретичната понятийност третира музикалното преживяване. За музикалната теория феноменът на идентификацията е самоочевиден и тъкмо поради това нейните понятийни средства са най-малко пригодени за неговото тематизиране. Точно както човек, който е твърде близо до един предмет, не може да го види в цялост, така и музикалната теория, бидейки винаги в непосредствена близост до феномена на идентификацията, не може да го артикулира тематично. В известен смисъл за нея може да се каже, че „от дърветата не вижда гората“ само че причината не е просто вглеждането в отделните дървета, а по-скоро обитаването на гората и липсата на осезаема нужда от напускането ѝ и съотв. синоптичното ѝ наблюдаване като едно цяло. В жизненосветови план музикалният теоретик „обитава“ музикалната идентификация, доколкото из самата нея мисли всеки музикалнотеоретичен феномен. Същото, и дори в по-висша степен, важи, разбира се, и за музикалния практик.

Подобно на музикалната теория, музикалнофеноменологическият анализ също може да се разгледа като начин за рефлексивно оприсъствяване на музикални феномени. Но за разлика от музикалната теория, която предполага музикалната цялост (т.е. идентификацията) като самоочевидна даденост, музикалната феноменология от самото начало тематизира дистанцията си от преживяването в опитите си да рефлектира върху него. Музикалнофеноменологическият поглед долавя, че актуално *не* е в идентификация с музиката. Той прави разлика между непосредственото преживяване на идентификацията и нейното открояване като феномен. В този смисъл музикалнофеноменологическата рефлексия не просто вижда „гората“, но отчита собствената си принадлежност и непринадлежност към нея тъкмо като я обхожда внимателно и наблюдава обитателите ѝ.

Едва от позицията на музикалната феноменология феноменът на целостта може да бъде схванат в своята феноменална пълнота и да бъде разгърнат в максималните му измерения. За разлика от музикалната теория, която третира музикалната идентификация като самоочевидно условие за долавяне на цялост *в* музиката, музикалната феноменология от самото начало тематизира позицията си към феномена в опитите си да рефлектира върху него. Като начин за оприсъствяване на музикалната идентификация феноменологическият анализ не е *присъствие* в нея. Феноменалната самодаденост на идентификацията е гарантирана от два напълно различни модуса *на аза* – първо, от непосредственото съпреживяване на музиката от аза, с което той придобива *жизнения опит* на идентификацията – т.е. от *присъствието* в идентификацията; и второ, от феноменологическата рефлексия върху идентификацията като самодаденост, открояването на нейния феноменален „хоризонт“ – т.е. от *оприсъствяването* ѝ като феномен.

Точка Х.2.2 Целостта в музиката като проблем на гещалт теорията

Ако въз основа на методологическите разработки на Мецгер може да се каже, че музикалната цялост – идентификацията между аз и музика – е дадена като непосредствено нагледна действителност, в която преживяване и преживявано са едно, то цялостите в музиката могат да бъдат разглеждани като предметни цялости със свои собствени закономерности – като например в гещалт теорията. За гещалт теорията всяка предметна цялост като целостта в музиката е дадена като такава непосредствено, без отношение към конституиращата функция или съучастието на субекта. Гещалт теорията се занимава с даденото в предмета, както то се дава, без да се нуждае от това да отчита неговото основание извън самото него (например в субективната конституция). И макар по този път да се разкриват много от закономерностите, които правят възможно оцелостяването в предметността изобщо, и в частност оцелостяването на предметите в музиката, в музикалнофеноменологически план този подход е недостатъчен, доколкото не взема предвид, че дадеността на целостта в музиката се освидетелства от аза не *като* предметна цялост, а като собствената му оцелостеност. Тъй като възгледът на гещалт теорията е представителен за „обективно“ ориентираните субект-обектни феноменологически нагласи, той се разглежда по-подробно в дисертацията.

Анализът на гещалт теорията започва с дефиницията на гещалт качеството от *Кристиан фон Еренфелс*. ръководният въпрос на Еренфелс се отнася до схващането (*Auffassen*) на цялости в опита. Парадигмалният пример на Еренфелс е мелодията. Схващането на една мелодия не може да се осъществи, ако съзнанието схваща всеки тон от мелодията поотделно, но, от друга страна, „усещането“ е ограничено до абсолютното настояще. Затова за схващането на една мелодия трябва да се включи паметта.

Основният аргумент в полза на т.нар. „гещалт качества“, който Еренфелс въвежда, е възможността между мелодии или фигури с различно съдържание да се установява подобие. Ако вземем една мелодия и я транспонираме, двете получени мелодии могат да имат съвършено различен тонов състав – откъм абсолютните височинни стойности на тоновете – но да звучат подобно (и дори се казва, че това е „същата мелодия“, както отбелязва Еренфелс). Това според него се установява непосредствено и без рефлексия. Ако обаче местата на тоновете на една мелодия се разменят, тя спира да се разпознава като подобна на предишната, освен за рефлексията, която разпознава, че тоновият състав се е запазил. От този пример се извеждат двете основни свойства на гещалт качеството – *надсумарност* (*Übersummativität*) и *транспонируемост* (*Transponierbarkeit*). Гещалтът обуславя отношенията между членовете на един „комплекс“ от представи – общото между две „еднакви“ мелодии, подхванати от различни тонове, е тоновият гещалт. Гещалтът носи отношенията между елементите, а не самите елементи.

Примерите, които Еренфелс дава, са самоочевидни за музикалната практика и теория. Една мелодия от обичайния музикален идиом може да бъде спонтанно разпозната в нейните транспозиции от всеки един човек, вкл. от един музикален лаик, с много малко изключения. Обратно, когато тоновете се разбъркат, само рефлексията може да разпознае „подобие“ и, разбира се, вече като чиста абстракция, а не спонтанно усещане. Това, което обединява в първия случай и разединява във втория, е съотв.

присъствието или отсъствието на гещалта, който в строг смисъл носи „отношенията“ между частите на цялото. Гещалтът е даден обаче не за рефлексията, а за непосредственото възприятие, независимо от всяка рефлексия. Рефлексията може да се отнесе към тази даденост, но тя не е дадена *на нея*.

В музикалнофеноменологически план се установява, че целостта в музиката се дава музикално осмислена на аза само в и като собствената му музикална оцелостеност, т.е. в идентификацията между аз и музика. Мелодията се долавя като цялост вътре в аза и това отношение я осмисля като такава. С оглед на това позицията на Еренфелс е правилна, но непълна – целостта в музиката наистина се дава непосредствено на аза, но не просто като предмет на възприятие, а като „състояние“ или „модус“ на аза, т.е. в (съ)причастното му отношение към музиката.

Ако Еренфелс за първи път дава дефиниция на гещалта, то *Макс Вертхаймер* установява фундаменталните принципи на гещалт теорията и основните закономерности на гещалта. За него проблемът на гещалт теорията е фундаментален и всеобемаш – проблемът за цялостността или парциалността на света изобщо. Според Вертхаймер всеки елемент, всяко отделно съдържание, което се дава на съзнанието, вече е „част“ от едно цяло. Цялостите (т.е. гещалтите) имат конкретни свойства с вътрешни закономерности и тенденции и задават условията за съществуване на своите части. Вместо една „структура от парчета“, която подхожда „от долу на горе“, емпиричното изследване разкрива дадености „в едри щрихи“ (in großen Zügen) с различна степен на прегантност, т.е. гещалти, които структурират опита „от горе на долу“. Гещалтът не е нито предметно „произволен“, нито външен на самите предметни съдържания, а обусловен от конкретни *гещалт закони*, които определят частите от вътрешна необходимост.

Гещалтността на едно поле на възприятието е това, което му дава *смисъл*. Този смисъл трудно може да бъде произволно изменян, защото е „иманентен“ на това, което се възприема. Именно тази иманентна даденост на оцелостяването е предметът на изследване на гещалт теорията. В музикалнофеноменологически план тази позиция следва да се допълни с това, че целостта в музикалния предмет е доловима единствено като цялост на аза или по-точно като цялост на отношението между аз и музика. Това е „релационната“ трактовка на иначе субект-обектната гещалт теория. Смыследаващата музикална цялост е музикалната идентификация. Едва в рамките на тази цялост, обхващаща и осмисляща аз и музика, може да бъде дадена една цялост *в музиката*.

В дисертацията се разглеждат подробно иманентни на предметността закони според Вертхаймер или т.нар. *гещалт фактори*. Те определят по какъв начин предметността се дава на съзнанието и по-точно – кои части от полето на възприятието се дават заедно и кои разделени. Част от примерите, които Вертхаймер дава, са и „музикални“, доколкото става въпрос за факторите, които определят целостта или разделеността на тонови последования. От позицията на дисертацията в методологически план може да се каже, че този смисъл „законите“ или „факторите“ на гещалта – съотв. на музикалните „гещалти“ – са решително от страната на предметните цялости *в музиката*. Ясно е, че когато азът и предметът са дадени като отделни същности – съотв. предмети на

феноменологическо изследване – темата за целостта в музиката и нейното спонтанно схващане може да се концентрира единствено в начина, по който предметната цялост се дава като такава. В това се състои субект-обектният подход към проблема на целостта. Анализът на факторите, които Вертхаймер извежда, показва, че макар да дават адекватен ориентир за предметната устроеност на музиката, те все пак не предопределят как цялостите в музиката се *дават*. Понятиятният апарат на музикалната теория и музикалната практика показва, че цялостите в музиката винаги се определят като *смислови* единства с определен характер и структурно значение. Мотив, тема, (полу)изречение, период – това са цялостите, които имат чисто музикален смисъл – при това винаги в тяхното конкретно изражение, а не като теоретични абстракции – който смисъл не се свежда до прилагането на различни гещалт фактори, а произхожда от единството на музикалната идентификация. „Законът“ на идентификацията (аналогичен на закона на импровизацията, за който говори Фуртвенглер) е единственият „фактор“ за формирането на цялост в музиката. Анализът на Вертхаймер заскобва причастността на аза към музиката и разглежда целостта на музикалния предмет отделно от нея. Гещалт факторите на Вертхаймер са, разбира се, релевантни на предметната устроеност на музиката, но от една фундаментална методологическа позиция са недостатъчни за пълноценното феноменологическо тематизиране на целостта в музиката, защото изпускат причастността на аза като съществен фактор за осмислянето на музиката.

Това положение не се променя съществено, когато гещалт факторите се приложат систематично към музиката. Това приложение може най-общо да се класифицира в две области – областта на едновременните и на последователните гещалти. Още Еренфелс прави разлика между *невремеви* и *времеви* гещалти. В сферата на „тоновото сетиво“ невремеви гещалти са например хармонията и тембърът. Те, разбира се, се чуват във времето, но според Еренфелс те нямат нужда от времева продължителност (трайност), за да бъдат дадени в представата. Той подчертава, че при едновременно звучащите тонове става въпрос за едно много трудно разчленимо единство. В тоновата психология на *Карл Щумпф* – разработена преди гещалт психологията – хармоничните музикални единства се разглеждат като слети в различна степен. Щумпф забелязва „по-ниската различимост на едновременните усещания по отношение на непосредствено последователните“¹⁹. Причината за тази разлика се открива в появата на една особена цялост при едновременните усещания – цялост, при която се появява по-тясно единство отколкото при проста сума. Това е първата дефиниция на гещалта, дадена (години след изследването на Щумпф) и от Еренфелс. Но докато при Еренфелс парадигмалният пример за гещалт е мелодията, при Щумпф мелодията като група от последователни тонове още се смята за сума, която не образува „по-тясно единство“ – като това, характеризиращо едно съзвучие. Докато сумата е единна в смисъла, в който всяко множество, независимо колко са хетерогенни частите му, може да се смята за единно (на този принцип могат „един афект и една ябълка“ да се сумират и да са единни, пише

¹⁹ **Stumpf**, C. Tonpsychologie. Band II. Leipzig: Hirzel, 1890, S. 64.

Щумпф), целостта в едновременното възприемане на различни тонове ги свързва по-силно.

Щумпф въвежда понятието за тоновото сливане (Tonverschmelzung) като „това отношение на две съдържания, специално съдържания на усещането, според което те образуват не една проста сума, а едно цяло“²⁰. Слятостта на тоновете може да се степенува, а степените на тоновото сливане се определят от степента, в която впечатлението за цялото надделява над отделните части. Два тона на октава разстояние (в отношение 1:2), които прозвучават едновременно, могат единствено „много непълно да бъдат отделени“ в сравнение с два тона в „немузикалния“ интервал 40:77. Дори нетренираното ухо може сравнително лесно да разпознае, че в интервала 40:77 има два тона, докато дори и най-развитото музикално ухо долавя, че в октавата тоновете подлежат на разграничение в много по-малка степен от тоновете в интервала 40:77 или дори в септимата. Сливането не е процес, а налично отношение – два тона се явяват „слети“ непосредствено, още в самото усещане.

При Щумпф основен източник на тоново-психологическо познание са т. нар. сетивни съждения. Сетивното съждение е съждение, отнесено към сетивни явления. етивното съждение се характеризира с това, че не е следствие от разсъждение, не винаги приема словесна форма и се свързва „непосредствено“ със сетивното усещане. Това елементарно, нереклексивно (reflexionslose) съждение, което непосредствено се свързва с усещането, Щумпф нарича още „схващане“ (Auffassung). За разлика от други форми на съждението – като тези, свързани с разсъждението и употребата на език – схващането не носи със себе си „съмнение“. Следователно, за Щумпф, от една страна, сетивното съждение може да бъде спонтанно и нереклексивно и тъкмо поради това несъмнено. Такова сетивно съждение (или „схващане“) няма нужда да се артикулира в език – нито ежедневен, нито научно-терминологичен. От друга страна, всяко друго съждение се „ражда“ от съмнение, в резултат от някакъв вид разсъждение, и едва на този етап започва и словесното обговаряне на сетивното усещане.

В сферата на музикалната практика и музикалната теория всяко съждение, отнасящо се до цялост в музиката, може в известен смисъл да се третира като „схващане“, доколкото изразява непосредствения музикален опит на аза. Това отношение обаче се основава не на сетивно усещане за нещо *външно* на аза, а на долавянето на негово „състояние“, на целостта в музиката като цялост на аза. От тази позиция целостта в музиката – като например акордът със съответната степен на тонова слятост – не е просто непосредствено дадено усещане за съзнанието, а е негова цялостна омузикаленост. Целостта в музиката се дава само на аз, който е причастен на музиката. Ето защо опитът да се фиксира в самия предмет – т.е. в усещането за него – основанието за дадеността на целостта не отчита чисто музикалното основание на оцелостяването.

²⁰ Ibid., S. 128.

Музиката, разбира се, е изградена преди всичко от *последователни* (времеви) гещалти. При Еренфелс времевите гещалт качества са свързани с комплекс от представи, дадени едновременно в съзнанието, макар че в един момент във възприятието може да има само една представа – останалите са дадени отчасти като представи на паметта и отчасти като представи на очакването. Времевите гещалт качества се пораждат от насочеността на една промяна на представите. Както вече стана ясно, пример за времево гещалт качество е мелодията. Според Еренфелс обаче е възможно една поредица от промени сякаш да не води към нищо, при което не е ясно дали в съответното възприятие е дадено гещалт качество.

От позицията на настоящото изследване е ясно, че „насочеността“ на промените във „времевите“ музикални гещалти се основава на оцелостеността на аза в отношението му към музиката. Посоката на един музикален гещалт се дава само като смислодаването („конституирането“) на гещалта от позицията на идентификацията. Времевият гещалт е обединен от смисъла, който азът преживява вътре в себе си като музикален. Една времева цялост, която се дава като „безпосочна“ или „разединена“, в строг смисъл не може да бъде дадена като такава от позицията на музикалната идентификация, тъй като тя винаги оцелостява – както музиката, така и аза. В този смисъл музикалната цялост – целостта на идентификацията между аз и музика – винаги е една, а в разединението и безпосочността (си) азът и музиката винаги са „две“.

Времевите музикални гещалти са основен предмет на музикалната теория. За да се даде пример и да се разгледа тази тема в музикалнофеноменологически план, в дисертацията е представена част от музикално-аналитичната система на *Фред Лердал* и *Рей Джакендоф*. Тя е изградена въз основа на гещалт теорията и по-точно върху гещалт законите според Вертхаймер. Лердал и Джакендоф искат да изработят „*формално описание на музикалните интуиции на един слушател, който е опитен в един музикален идиом*“²¹ и по-конкретно в идиома на западната класическа музика. Теорията на Лердал и Джакендоф е опит за когнитивно-научно приложение на гещалтизма към музиката. Въпреки че се занимават изцяло с предметните цялости в класическата музика, авторите предполагат, че описват музикалните „интуиции“ на компетентния слушател. Разбира се, тук идеята за компетентността е схваната по примера на Ноам Чомски като система от правила. „Интуицията“ е просто референтната рамка, с помощта на която слушателят разбира (структурно) музиката. Разликата между аз и музика никога не бива преодоляна, защото отношението на аза към музиката е познавателно. Затова възгледът на Лердал и Джакендоф принадлежи към обективно ориентираните субект-обектни нагласи.

Авторите изследват четири основни компонента на музикалната интуиция, които имат йерархическа структура, два от които са основани на гещалт факторите – груповата структура и метричната структура. С различните възможни интерпретации на музикалната структура се занимават два вида правила: правилата за добра формираност

²¹ **Lerdahl, F., Jackendoff, R.** A generative theory of tonal music. Cambridge, Mass, London: MIT Press, 1996, p. 1.

и правилата на предпочитане. Дисертацията се занимава с груповата структура и преди всичко върху правилата на предпочитане, защото те най-ясно онагледяват схващането на предметната цялост в музиката като гещалт.

Правилата и примерите, разгледани в текста, онагледяват начина, по който гещалт теорията може да се приложи към предметния музикален анализ. Принципите на Лердал и Джакендоф са релевантни на музикалната практика, доколкото са свързани със слухови феномени, характерни за нея. Същевременно от жизненосветова позиция е ясно, че откритите закономерности са „музикални“ единствено в степента, в която азът ги долавя като аспект на идентификацията си с музиката.

От точка Х.2. на дисертацията става ясно, че обективно ориентираните субект-обектни нагласи пропускат един съществен момент от начина, по който целостта е дадена в музиката, а именно съпричастността на *аза* към тази цялост. Тази съпричастност не се изразява просто в това, че азът преживява непосредствено целостта, а че той се „отъждествява“ или идентифицира с нея. Целостта в музиката придобива смисъл едва в тази идентификация. Иманентните „закономерности“ на музикалната „предметност“ са иманентни и на музикалната „субективност“ – всъщност те са иманентни на *релацията* между аз и музика. Едва откъм тази релация, и то в модуса на идентификацията, може да се долови смисълът на цялост в музиката.

Точка Х.3. Идентификация и цялост от субект-обектна позиция

Съществуват и някои субект-обектни възгледи, които тематизират отношението на идентификацията и целостта. Такава е например позицията на Ханс Хайнрих Егебрехт. Егебрехт схваща музикалния опит като идентификация между субекта и обекта, но за този опит конститутивен е *обектът*, т.е. произведението. Музикалният смисъл подчинява „тотално“ човека, който се изправя пред него като *tabula rasa*. Това е пример за обективно ориентирана субект-обектна нагласа, при това не само към целостта, но и към самата идентификация. Възгледът на Егебрехт за естетическата идентификация произхожда от интуицията му, че музикалната рецепция не може да бъде схваната в рамките на традиционното научно разделение на субект и обект. В отношението аз-музика идентичността измества („снема“) субект-обектното отношение. Идентификацията се разглежда от Егебрехт в два смисъла на думата: като „разпознаване“ (или разпознаване отново) и като „ставането-еднакво [Gleichwerdung] на интендиран смисъл и сетивно разбиране“²², от които ръководещо за естетическата идентификация е второто: „Идентификацията в понятието „естетическа идентификация“

²² Eggebrecht, H. H. Theorie der ästhetischen Identifikation. Zur Wirkungsgeschichte der Musik Beethovens. — Archiv für Musikwissenschaft, 1977, 34, no. 2, S. 105.

подхваща второто основно значение на думата: „да се идентифицираш с нещо (или с някого)“²³.

Това, което „произвежда“ идентификацията, е *музикалният смисъл*, положен в произведението в акта на композиция. Музикалният смисъл е „естетическият принцип“ на произведението и това, което оцелостява произведението. Смисълът преустановява всички предпоставки на слушателя, дори неговата музикална компетентност. Той изцяло „поема“ човека и го отъждествява със себе си – всяка предварителна „подготовка“ за това събитие се оказва ирелевантна. Според Егебрехт в отношението на идентификацията между аз и музика музиката е активната, определяща страна. Той говори за „естетическа окупация“ – азът бива окупиран от музиката. Егебрехт схваща музикалният смисъл като всеобемаш и безапелационен.

От музикалнофеноменологическа гледна точка интерпретацията на феномена на идентификацията от страна на Егебрехт, и по-точно в идеята за естетическата окупация, остава в рамките на субект-обектната нагласа. Егебрехт признава, че музиката, съотв. музикалният смисъл, променя и дори преобразява аза. Домузикалният аз по някакъв начин винаги се намира в „обвивката“ на музикалния си аз, т.е. в сферата на всички свои способности, чувства и т.н., които като такива не произлизат от ядрото на музикалния смисъл. Според Егебрехт домузикалният аз като такъв трябва да бъде „окупиран“ от музикалния смисъл, така че той да се изрази в естетическата идентификация. Това „тоталитарно“ пасифициране на аза обаче по същество все още остава в субект-обектната нагласа, тъй като конституиращата роля на аза е предадена на музиката като обект – но обектът е само противоположният полюс в субектно-обектната структура.

Ако изходим от първата част на дисертацията обаче, можем да кажем, че азът не се „изгубва“ в музикалната идентификация, а дори се чувства „по-реален“, става съпричастен на музиката като цяло. Азът възприема музикалният смисъл като свой, участвайки в него. Проблемът при Егебрехт е, че той се опитва да приравни музикалния и немусикалния аз, да ги схване като еднакво конституирани (или конституиращи). Музикалният аз обаче не се конституира просто като субект в традиционния смисъл на думата – дори не като предаден на музикалния обект, потопен в него – а от *релацията* си с музиката. „Субектът“ на музикалната идентификация не е нито самият аз, нито, както смята Егебрехт, музиката, а *отношението* между аза и музиката.

Въз основа на позицията, според която целостта в музиката се конституира от *предметната* феноменалност, се изграждат и някои класически музикалнотеоретични възгледи. Такъв е случаят с теорията на *Хайнрих Шенкер*. Подобно на други теоретици, Шенкер също предполага съпричастността на аза към музиката като условие за долавянето на цялост в музиката. Но той не схваща тази съпричастност като *релация*, а като тотално пасифициране на всичко субективно и отдаване на *природната необходимост* на музиката. Музиката се подчинява на закони, напълно сходни на

²³ Eggebrecht, H. H. Musik verstehen. 2. Aufl. Wilhelmshaven: F. Noetzel, 1999, S. 99.

природните – всъщност тя е разклонение на природата. В този смисъл музикантът има за цел единствено да осъществи природно заложеното в музика на практика, разчитайки не на съзнанието, а на *инстинкта* си. В този инстинкт обаче няма нищо „персонално“ или „уникално“ в строг смисъл, т.е. характер, който единствено и само *този* музикант притежава – инстинктът, не по-малко от природните необходими в музиката, е *природно зададен*, той е дарба и в крайна сметка въпрос на *гениалност*, но гениалност, която опира до закономерности, лежащи изцяло в обективно предзададената природа, макар и в нейната „божествена“ предопределеност. В този смисъл възгледът на Шенкер остава във феноменологически план субект-обектен, а на нивото на жизненосветовите нагласи може да бъде третиран като *обективно релативен*, т.е. като изхождащ от обекта, а не от субекта, за конституцията на целостта в музиката.

В дисертацията се разглеждат различни аспекти от теорията на Шенкер, в които става ясен този негов възглед. За Шенкер *органичността* на музиката е първопричина за оцелостяването в музиката като предмет. Музикалното е вкоренено в природната необходимост, която конституира неговото оцелостяване. Ролята на *аза* (композитора) тук е единствено да освидетелства тази органична цялост и да я разгърне до максималните ѝ основания. „Органичната взаимовръзка“ в музиката предхожда и конституира самата гениалност. Според Шенкер азът в своята съзнателна и преднамерена дейност може само да *контаминира* органичната цялост. Истинското органично (музикално) изкуство се получава *въпреки* желанията на твореца – неговата задача е единствено да осигури възможността иманентните на музиката стремежи (Triebe) да се проявят по възможно най-добрия начин, т.е. с най-добрите възможни средства. Шенкер не изключва напълно инстинктивната съпричастност към музиката, но тя винаги е основана на тоталната субординация пред музиката. Тук *реляционно субективната* нагласа към съпричастността не е допускана в полза на *обективно релативната*.

Точка XI: Реляционни феноменологически нагласи

В тази точка се разглеждат феноменологически или музикалнофилософски възгледи, при които е възможно да се установи реляционна феноменологическа нагласа, за която тъкмо *отношението* между аза и музиката да бъде първична даденост. Една решаваща стъпка към преодоляването на субект-обектната нагласа във феноменологията е направена от *Мартин Хайдегер*. Хайдегер за първи път поставя експлицитно въпросът за изначалната поместеност на „аза“ в света и за невъзможността той да бъде схващан като „субектен полюс“ или трансцендентално съзнание в смисъла на Хусерловата феноменология. Азът е винаги вече „светово“ биващо, той е *в свят* по самата си конституция. Той не може да бъде отделен или абстрахиран от света, така че да го наблюдава емпирично или съзерцава интуитивно от дистанция – всяко отношение към света е вкоренено в света. Азът *съ-трепти* и *съ-звучи* със света – това е фундаменталното прозрение на Хайдегер, с което той полага основите на една *реляционна феноменологическа нагласа*. От позицията на Хайдегер в дисертацията се разгръща, вече

положително, един музикалнофеноменологически подход към феномена „цялост“ в музиката.

Ранният Хайдегер разглежда дадеността като фундаментален проблем на феноменологията и философията изобщо.²⁴ Феноменалната даденост според Хайдегер не се помества нито в субективността, нито в обективността поотделно, а в *отношението* между аза и света. Светът *съ-трепти* и *съ-звучи с аза*. Светът не се схваща от аза, той не е предмет на интенционален акт на съзнанието. Азът и светът са в отношение на съ-звучене и съ-трептене, на смислова взаимопроникнатост и зависимост.

В дисертацията се защитава тезата, че музикалната идентификация е особен случай на такова съ-трептене. Особеното тук е, че аз и музика са едно (цяло). Също както околният свят, така и музикалното единство (ми) се дава непосредствено, като вече спонтанно осмислено. Тук *съ-отношението* е такова, че музикалното *съ-отвества* на мен, то *съм* самият аз. Съ-звученето, което за Хайдегер е още (немузикална) метафора, тук става „буквален“, онтологически факт – аз звуча като музика. Същевременно, цялостта в музиката е просто аспект от цялостта на идентификацията между аз и музика.

При Хайдегер отношението на съ-звучене със света е напуснато винаги когато азът разглежда света посредством теоретичен метод. Теоретичният метод определява това, което иначе е преживяване на аза, въпреки че го предполага. За Хайдегер теоретизирането е процес на нарастващо обективиране и обез-живяване, доколкото непосредственият живот на съ-звучене със света е напуснат от аза. Ако околното-световото е дадено непосредствено в преживяването на аза, то за теоретичната нагласа то придобива смисъл само когато загуби жизнения си смисъл и се приведе в определена теоретична рамка.

Според Хайдегер всяка теоретична научност е свързана в основата си с определени *пред-поставки* (Voraus-setzungen), които обаче, парадоксално, сама трябва да „постави“, за да е възможна. Ето защо той поставя въпроса за *нетеоретичната* или *първна* наука, която може да съществува единствено в сфера отвъд и преди всякакви предпоставки. Според него именно *феноменологията* може да претендира да бъде първна наука. За Хайдегер феноменологическият живот е (съ)преживяването на жизнената *симпатия* към живота – т.е. към съ-трептенето между аза и света. Така Хайдегеровият подход отваря пътя за музикална феноменология, от позицията на която се разглежда пълноценно феномена на музикалната идентификация, защото не се ограничава до дихотомията на субект и обект. При ранния Хайдегер феноменологията се занимава вече единствено с „дадеността на конкретни ситуации на живота, *основни ситуации* [Grundsituationen], в

²⁴ „Проблемът на дадеността не е обособен специалистски проблем. В него се разделят пътищата на модерната познавателна теория помежду си и едновременно от феноменологията, която трябва да освободи проблема от една стесняваща познавателно-теоретична проблематика“ (Heidegger, M. Grundprobleme der Phänomenologie (1919/20). GA 58. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1993, S. 131.) „Проблемът за дадеността не трябва да се ограничава до *разпознаването на нещата* или дори до „определяне на обекта“. Трябва да се признае *приматът на живота* [das Primat des Lebens](сам по себе си и за себе си). Едва оттук процесът на преобразуването на ситуацията става разбираем“ (Ibid., S. 227.).

които се изразява тоталността на живота. Животът във всяка ситуация е изцяло там.²⁵ В музикалнофеноменологически план това означава занимание с „основни ситуации“ на музикалния живот, в които се изразява неговата „тоталност“ – такова е преживяването на музикална идентификация. В дисертацията се посочва по-конкретно как по отношение на музикалната идентификация и цялост могат да се осъществят шестте степени на феноменологическото разбиране, както го дефинира Хайдегер.

По-нататък се прави обзорен сравнителен анализ на три позиции, които макар и не строго феноменологически, могат да бъдат разгледани в методологически план на фона на идеята за музикалната феноменология като пръвна наука – а именно музикалнофилософските възгледи на *Иля Йончев*, *Кристина Янова* и *Емил Деведжиев*. И при тримата автори се вижда установяването на фундаментални за музикалния опит положения, но резултатите от техните изследвания се различават в някои отношения. Във феноменологически план може да се допусне, че в техните изследвания са дадени поне отчасти *различни* феномени, поради което се явяват и разликите в методологическото обосноваване на тяхното разглеждане. Също поради това сравнителният анализ между тях може да бъде само условен.

Последният възглед за музикалната цялост, засегнат в дисертацията, е този на *Гюнтер Андерс*. Музикалната философия на Андерс се корени във феноменологическата традиция и особено във фундаменталната онтология на Хайдегер от „*Битие и време*“. Андерс разглежда отношението между аз и музика като *съ-осъществяване* (Mitvollzug) и *съ-битие*. В музикалното съ-осъществяване разликата между субект и обект е преодоляна, а също така и между „настроение“ (в Хайдегеров смисъл²⁶) и „акт“ (в Хусерлов смисъл). В този смисъл Андерсовата философия е един пределен пример за *релационна феноменологическа нагласа* и в най-висша степен се доближава до търсения тук подход към феномена „цялост“ в музиката.

Според Андерс „фундаментално понятие“ на музикалната философия е „съ-осъществяването със...“ (*der Mitvollzug mit...*). В съ-осъществяването се преодолява или сменя интенционалното отношение между субект и обект. Ако съ-осъществяването стои извън тази алтернатива, то е, защото самите субективни способности, които я правят възможна, вече не са диференцирани. Така например от позицията на съ-осъществяването опозицията *настроение-акт* се смята за проблематична. При Хайдегер настроението е модус на битие, в който Бъденето-ето-на е „хвърлено“ – тук Андерс изразява това, като казва, че настроението е „безпредметно“, т.е. не *разполага* с предмет, а е състояние, изцяло зависимо от „предмети“, т.е. от нещо външно на себе си. Обратно, Хусерловата феноменология третира субективността като *интенционална*, т.е. като винаги насочена към предметност и конституираща тази предметност. Тук Андерс визира интенционалния „акт“, чрез който съзнанието интенционално се отнася към

²⁵ Ibid., S. 231.

²⁶ В дисертацията е направено въведение на понятията „разположение“ и „настроение“ при Хайдегер единствено с оглед тезата на Андерс.

предмета. В музикалното съ-осъществяване обаче субективността не е нито просто „настроена“, нито просто „актова“. Съ-осъществяването е както настроено – т.е. „хвърлено“ – така и предметно насочено; в съ-осъществяването разликата между настроение и акт се суспендира.

С това Андерс долавя фундаментално релационния характер на музикалния опит, в който азът се идентифицира с музиката. В онтологически план той схваща това отношение като *съ-битие*: „В тази ситуация на съ-битието на субективността с предмета сега е идентично това, което обикновено е разделено. И двете, субективност и обект, сега е същевременно [zugleich]. И именно същевременно-то гарантира, че е същата екзистенция тази, която живее за себе си в своята непосредственост и която излиза от себе си, за да прави светови предмети“²⁷. Идеята за музикалното съ-осъществяване и съ-битие е напълно позитивно определение на феномена на музикалната идентификация. Възгледът на Андерс е изцяло *релационен*. Тук нито азът, нито музиката *като такива* конституират битие, а отношението помежду им. Това отношение е екзистенциален модус. Разбира се, Андерс мисли този модус наред с други модуси, т.е. като просто *една* възможност на битието. Идеята за „пълното“ пренастройване и преобразяване на човека в музиката ясно показва, че става въпрос за промяна на „целия“ човек.

Според Андерс музиката като екзистенциален модус не може да бъде предметена. В този модус на екзистенция се получава една диалектика между вътрешност и външност, непосредственост и опосредяване, в която азът е напълно *при* обекта – от тази позиция целостта в музиката има музикален смисъл само доколкото субектът живее *при* нея (като съпричастен на нея). Субектът не конституира този опит, субективността „няма предвид самата себе си“, а своята музикална „отделеност“, която, екзистенциално погледнато, е „разтвореността“ на аз и музиката в едно цяло.

Заклучение

Дисертационният труд е опит за музикалнофеноменологическа интерпретация на феномена „цялост“ в музиката. Феноменологическата позиция прави възможно открояването на различни схващания за целостта в музиката и позитивното разглеждане на техните основания. В методологически план изходната позиция на изследването е *жизненосветовото* отношение към музиката, класифицирано условно като „практическо“ и „теоретично“. Жизненият свят на музикалните практики и теоретици се характеризира с една съвкупност от саморазбираемости, предпоставки, възгледи, мнения и др., основана на това, което в дисертацията се нарича *музикален опит*. Приемането на

²⁷ Anders, G. Philosophische Untersuchungen Über Musikalische Situationen. — In: *Musikphilosophische Schriften: Texte Und Dokumente*. München: C.H. Beck, 2017, S. 126. Темата за музикалното съ-битие е разработена и от Йончев в независимост от Андерс: „Съ-битието е общ живот със смисъла, актова смислова съвместност, и затова в нея смисълът се отключва като самоочевиден и самоконструиращ се. Едва след това тази съвместност може да бъде представена като акустическо събитие, като музикална интерпретация и т.н.“ (Йончев, И. Музикалният смисъл. София: Рива, 2007, с. 108.).

музикалнопрактическият и музикалнотеоретичният жизнен свят като изходна позиция прави възможно основаването на феноменологическия анализ върху музикалния опит. За тази цел в дисертацията са очертани възгледите на редица авторитетни музикални практики и теоретици за целостта в музиката. Техните схващания за целостта дават ориентир за открояването на целостта като феномен в музикалнофеноменологически план.

Анализът на тези възгледи (т. **Error! Reference source not found., Error! Reference source not found., Error! Reference source not found.**) показва няколко фундаментални характеристики на целостта в жизнения свят на музикалната практика и музикалната теория. Цялости в музиката могат да бъдат единици от различен обем като мотив или период, дялове от форми, самите форми и цели произведения. В композиторската, интерпретационната и слушателската (вкл. аналитична) практика обаче тези цялости често не се разглеждат просто като *обективно* дадени в музиката като предмет. Напротив, целостта в музиката се разглежда по-скоро като съответствие на нещо в композитора, изпълнителя или слушателя, т.е. в *аза*, който се отнася към нея. Целостта не е свойство на музиката, а на *отношението* между аз и музика. Едва в *идентификацията* между аза и музиката се дава нещо такова като „предметна“ цялост в музиката. Целостта в музиката е само аспект от целостта на отношението между аз и музика.

Може да бъде видян като проблем опитът за подлагане на дадените позиции на практики и теоретици до феноменологически анализ. Дори това принципно да се приеме, няма как с оглед на темата подборът на релевантните твърдения да не бъде тесен и може би твърде избирателен. Може да се възрази, че темата за музикалната цялост и идентификацията при засегнатите музиканти и музиколози всъщност не е толкова фундаментална – самите те така или иначе не разработват систематично тази тема, още по-малко феноменологически. Това възражение е основателно, доколкото ние няма как да сме сигурни дали във всички тези свидетелства действително се има предвид едно и също преживяване. Дискурсивни и други фактори несъмнено играят роля в начина, по който източниците третираят музикалния си живот. Но с или без привикването на тези свидетели музикалнофеноменологическият анализ в последна сметка почива на собствения музикален опит и възможността вътре в него да бъде „верифицирано“ едно или друго твърдение за музиката. С други думи, тъй като така или иначе не можем да освидетелстваме чуждия музикален опит, въпросът тук опира по-скоро до това дали самите ние можем да доловим в опита си това, което наричаме музикална идентификация и цялост. При това тук не става въпрос за психологическа верификация посредством някаква форма на интроспекция, а за феноменологически подход, независимо дали става въпрос за форма на съзерцание (Хусерл) или съпровождане (Хайдегер) на феномена. Музикалната идентификация е феномен – и независимо дали търсим да го схванем като чиста самодаденост, или като основна ситуация на (музикалния) живот, ние трябва да имаме достъп до него, за да установим неговата даденост. В този смисъл е ирелевантно откъм това изследване да питаме за философско-историческите, културните, психическите или други основания на цитираните източници да третират по този начин опита си, защото това не е темата на дисертацията.

Във феноменологически план темата за музикалната идентификация и целостта изисква специални методологически решения. Поначало музикалният опит може да бъде третиран по два начина: като *субективно релативен*, т.е. като опит, чийто смисъл винаги произхожда от един аз; или като *релационно субективен*, т.е. като опит, чийто смисъл произлиза от *отношение* (релация) между аза и нещо друго, в случая музиката. „Субектът“ на релационно субективния опит е самото отношение. Идеята за субективната релативност на жизнения свят е традиционен феноменологически възглед, поддържан още от Хусерл. В плана на музикалния опит обаче – и по-точно с оглед на целостта в музиката – става ясно, че смисълът на музикалната цялост се дава едва в отношението между аза и музиката, при което самото отношение, а не азът (или музиката) поотделно, е определящо за този смисъл. От тази гледна точка музикалната цялост – каквато я откриваме при редица музикални практики и теоретици – следва да се разглежда като *релационно субективна*, т.е. в плана на релацията, която я осмисля като такава.

След обзорното разглеждане на феномена „цялост“ в музиката като релационно-субективно преживяване при редица практики и теоретици в дисертацията се поставя проблемът за музикалнофеноменологическата му артикулация. В този план се въвежда едно формално разграничение между два основни типа *феноменологическа нагласа* – субект-обектна и релационна. Субект-обектните феноменологически нагласи могат да се разгледат като феноменологическото съответствие на субективната релативност. От тази позиция целостта в музиката е целостта на музикалния обект, който е даден на „дистанция“ от аза, като „външен“ предмет на неговия опит. Разбира се от само себе си, че субект-обектната нагласа не може да бъде основа за феноменологическото артикулиране на феномена „цялост“ в музиката, тъй като този феномен е *даден* отвъд всякаква разлика между субект и обект – в музикалната цялост аз и музика са едно. Обратно, релационните феноменологически нагласи отчитат първичната даденост на *отношението* между аза и музиката и следователно на неговата цялост. Ето защо те са по-подходящи за музикалнофеноменологическия анализ на феномена „цялост“.

Ако в текста се обръща особено внимание на различни субект-обектни нагласи, то е поради съществуващата инерция – както във феноменологията, така и в теоретичната наука – един феномен да се изследва въз основа на една вече предположена субект-обектна рамка. В изследването се дават примери за парадигмални субект-обектни нагласи, като се очертават границите, в които откъм тях може да се тематизира феноменът „цялост“ в музиката. При *субективно ориентираните* субект-обектни нагласи като тази на Хусерл (т. **Error! Reference source not found.**) феноменът на целостта може да се схване единствено като *конституиран* от субекта, т.е. като получаващ своя смисъл от субекта. От позицията на *обективно ориентираните* субект-обектни нагласи като тази на Мецгер (т. **Error! Reference source not found.**) и гешалт теорията (т. 0) целостта е иманентно свойство на музиката, което се „самоконституира“ и само се „заварва“ като такова от субекта. И в двата случая по чисто методологически причини не може да се тематизира целостта на *отношението* между аз и музика като първична феноменологическа даденост, т.е. като изходна позиция за тематизирането на

феномена „цялост“. Ето защо се налага разгръщането на една *реляционна* феноменологическа нагласа, която може да отчете релацията като първична даденост. В настоящия текст за реляционна нагласа се приема ранната философия на Хайдегер (т. **Error! Reference source not found.**), както и музикалната философия на Андерс (т. **Error! Reference source not found.**). Тук отношението между аз и музика вече се третира положително като неразривно единство, което се тематизира като феномена „музикална цялост“.

В дисертацията е поставена само основата на изучаването на феномена „цялост“ в музиката. Различни аспекти на този феномен тепърва подлежат на изследване. Такъв е например проблемът за интерсубективния музикален опит – правенето на музика заедно – чиято специфика поставя въпроса за музикалната цялост в различен план. Тепърва предстои да се види какво може да каже една *реляционна* феноменологическа нагласа по този въпрос, доколкото тук вече не само отношението аз-музика, но и отношението аз-друг започва да играе ключова роля. В допълнение може да се попита дали темата за феномена „цялост“ не би следвало да обхване и гранични полета и теми на феноменологията – от една страна, темата за предпредикативния и предрефлексивен, но съзнателен опит, а от друга, темата за несъзнаваното като такова. В методологически план тези посоки на изследване могат да дадат друг хоризонт за анализа на феномена и да го обвържат с други и неразработени в този план проблемни области.

III Приноси

1. Изграждане на метод за музикалнофеноменологически анализ, изхождащ от жизнения свят на музикалната практика и теория въз основа на понятията „даденост“ и „конституция“ във феноменологията
2. Разглеждане на проблема за музикалната цялост при редица авторитетни музикални практики и теоретици от западноевропейската музикална традиция: Вилхелм Фуртвенглер, Бруно Валтер, Йозеф Хофман, Фридрих Гулда, Едвин Фишер, Рихард Вагнер и Николаус Харнонкурт; и Адолф Бернхард Маркс, Хуго Риман, Ернст Курт, Марк Арановский и Хайнрих Шенкер.
3. Класифициране на възможните феноменологически нагласи към феномена „цялост“ в музиката и парадигмалното им опримеряване чрез възгледите на Едмунд Хусерл, Волфганг Мецгер, Макс Вертхаймер, Мартин Хайдегер, Гюнтер Андерс и други.
4. Извеждането на жизненосветовата идея за музикална цялост до феноменологическа интерпретация във феномена на музикалната идентификация.
5. Опит за обосноваване на музикалната феноменология като самостоятелна философска дисциплина, изхождаща от дадености на живия музикален опит.