

Музика и логос: уводни бележки

Кристина Япова

Music and Logos: Introductory Notes. *This paper focuses on the relations between music and logos – relations which are quite problematic in musicology as well as in philosophy. The difficulty of resolving the question is connected with the variable range and content of the concept of music. According to the conventional notions music is in its strict sense an art, a way of expression of the human passions, or a medium of sense pleasure. The author attempts to examine the music-logos relations in a different way: resorting to Martin Heidegger's views, she tries to prove that the topos (the place) of music is the same very place that for Heidegger is the place of logos in so far as logos is "letting something to be seen" (Being and Time). For if Being makes itself known to us by revealing itself in hearable sound and if music is nothing but a principle of hearing this very revealing, music in its essence has to be comprehended as a logos way by which man lets Being to be seen/to be heard.*

Key words: music, logos, harmonia, hearing, Heidegger

Изразът “уводни бележки” в заглавието на настоящия текст не е второстепенна част в него, не е подзаглавие, което трябва да извини неизбежните слабости в едно ново за автора си, първоначално разглеждане на проблема, поставен като първа част в същото заглавие. Обратно, ударението тук е тъкмо върху тази втора част, която си поставя за цел да набележи мястото, на което трябва да се застане, отправната точка, от която да се тръгне, както и посоката, която да се следва, за да се осъществи въвеждането в проблема.

Самият проблем е отношението между музиката и логоса. За въвеждането в него най-често биват експлоатирани два начина.

Първият е подмяната на въпросното отношение с друго – отношението между музика и слово. Подобна подмяна почти без изключение “става случайно” – тогава, когато се разглежда музикалната трактовка на словото. Тук може да попада отделна творба, индивидуален стил, композиционна техника, дори цяла епоха. Може да става дума за търсене на паралели между смисъла на словото и музикалния израз или за теоретична рефлексия, откриваща формални аналогии между ораторското и музикалното изкуство. В обективна може да попадат образци на *Sprechgesang* (“речевизирана” песен) или хорални форми от богослужебната музика върху словото на Светото Писание. Във всички тези случаи музикалното творчество е това, което задава рамката и санкционира научния (исторически, теоретически, естетически) подстъп към себе си. Третирането на отношението *музика – логос* започва от втори ход: то стъпва върху завареното положение: *логос* е равно на *реч*.

Вторият начин, по който се пристъпва към отношението музика – логос в музикологичните изследвания, може да се нарече негативен, а ако употребим музикален термин – на ауфтакт. В този случай ръководен е стремежът на авторите да се съсредоточат върху чисто музикалната специфика и затова да избегнат употребата на лингвистични методи спрямо музиката. Тук негативният ход се състои в идеята за оттласкване и противопоставяне на тези методи, а ауфтактовият – в насочването към проблема не чрез думата *логос*, а директно с производната от нея *логоцентризъм*. Отправен пункт става фигурата: “за разлика от логоцентричния подход към музиката...” Въпреки привидно противоположната си посока спрямо първия, този втори начин отново предполага все същата идея за равенство между логос и реч. Само при такава предпоставеност един логоцентричен подход към музиката изглежда неуместен.

И в двата случая обаче, да го кажем отново по музикантски, “падат ноти под пулта”, което ще рече, че *не се чува* музикалното в собствения му обем, неповторимост и незаменяемост нито тогава, когато на него се гледа просто като на изкуство/техника за музикализиране при първенството на словото, нито когато

настояването за “специфично музикалното” по принуда трябва да отреже от себе си връзката на музиката с логоса.

Тезата, към която се придържам, гласи: музиката трябва да отстоява законното си право върху понятието *логос*. Оттук и още: музиката с всичко онова, заради което я има на света, е логоцентрична. Музиката *като* музика, по същността си, е логоцентрична.

Основните групи в обхвата от значения на понятието логос са три: слово, реч, изказване; съотношение, пропорция, съразмерност, число; разум, разумно основание, смисъл, разбиране¹. Един поглед, търсещ музиката, лесно пренебрегва първата група, дори я смята за противоположна на своя интерес (“за разлика от...”). Към третата има почти непохватно отношение: музиката е далеч от понятията на разума (“за разлика от...”); бидейки ако не ирационална, то поне предрационална, тя страни от полагаането в разумното основание; неподдавайки се на дискурсивно разбиране, тя, казано в крайност и накратко, не може да претендира за смисъл. Още същият този поглед забелязва близостта на музиката с втората група, покриваща изцяло значенията на понятието “хармония”.

Всичките три групи от значения понятието *логос* наследява от философията на гръцката античност и като имаме предвид, че знанието за онова “изкуство”, което днес ние наричаме музика, тогава се е наричало “хармоника”, напълно основателно установяваме адекватността на реда: число – съотношение – пропорция – съразмерност спрямо това изкуство/наука.

Както в тези, така и в значенията от другите две групи обаче още я няма идеята за живото слово, идея, без съмнение принадлежаща на християнската теология, за която и Логос е единствено Слово Божие (Λόγος Θεοῦ).

С постепенната историческа промяна на схващането за музикалната същност, с нарастващата чувствителност към живота на звука и движението му (казано по Ханслик, към “движещите се звукови форми”), към въпросите за това не само *какво* е музиката, но *как* тя е, музиката се отдалечава все повече от понятието логос, дори и от споменатата втора група от негови значения. Защото те, макар и изцяло *музикални* (значенията на хармонията), остават числови, удържащи музикалното знание в границите на четирите математически дисциплини. От друга страна, ако някъде музиката съхранява ядрото на логоса и ако някога тя се възвръща към него, то е тъкмо в контекста на християнската теология и тъкмо през идеята за живото Слово. През тази идея и понятието хармония разкрива следващите си обертонове. Важен пункт по този път е една мисъл у Блажени Августин, която изяснява така наречената от него коадаптация – хармонията между човешката и божествената природа, станала възможна с Въплъщението, съгласието, което се е установило между тях, когато “Божие Слово взима върху Себе Си товара на плътта”². Самият Августинов текст гласи: “Тази ко-адаптация – както ми изглежда сега – е това, което гърците наричат ἀρμονία. Но тук не е мястото да покажем силата на консонанса на отношението едно към две, който се намира у нас особено и е така естествено положен вътре в нас – и от Кого, ако не от Него, Който ни е създал? – че дори и необучените могат да го усетят, независимо дали те самите пеят, или слушат други. Чрез него високите и ниските тонове са наистина в такова съгласие, че ако някой се отклони от него, нанася тежка обίδα не само на дисциплината, в която повечето са несведущи, но на самия ни усет за слушане...”³ На това положение, което представя по удивителен начин един нов, християнски възглед за *хармонизирането* на знанието и битието на музикалното, на “дисциплината” със “самия ни усет за слушане”, ще трябва тепърва да му бъде отдавано дължимото.

В идеите си за музиката ние търсим сигурна опора, но нека проследим какво правим с нея, когато я намерим. В центъра на обсъждането на логоса у Хайдегер е именно логосът като реч; изходното твърдение е, че “основното значение на λόγος е реч [слово, говорене, Rede – б. пр.]”⁴. Същевременно философът поставя въпроса: “как “реч” ще трябва да може така да се видоизмени, че λόγος да означава всичко дотук изброено (разум, съждение, понятие, дефиниция, основание, отношение – б.м.)?”⁵

След като приеме положението за това основно значение, музикалният изследовател спира пулса на логоса: затваряйки логоса в речта, той, в търсене на музикалната специфика, се чувства длъжен да се отдалечи от неговия живот. А тъкмо за спиране у Хайдегер не може да става дума. Напротив, в логоса *като реч* при него не престават да туптят всички останали значения, които продължават да спомагат за схващането на логоса *като реч*. По-нататък разбираме, че логос не е равно на реч. *Преди* да означава реч, но заедно с това и *като* реч “λόγος ще рече ни повече, ни по-малко, δηλοῦν [видно – б. пр.], да се направи видно това, за което е “речта” в речта. *Аристотел* изяви по-отчетливо тази функция на речта като ἀποφαίνεσθαι. Λόγος-ът оставя нещо да се вижда (φαίνεσθαι), а именно това, за което се приказва, и то за приказващия (медиум), съотв. за приказващите помежду си. Речта “оставя да се вижда” ἀπῆ... откъм самото това, за което е речта. В речта (ἀπόφανσις), доколкото тя е същинска, ще трябва това, *което* се приказва, да бъде почерпано *от* онова, за което се приказва, така че словящото съобщение да направи в казаното от него видно и така достъпно за другия онова, за което то говори. Това е структурата на λόγος-а като ἀπόφανσις”⁶.

Оттук става възможно логос да не е равно на реч и не всяка реч да бъде логосна в смисъла на логоса като апофансис: “Не на всяка “реч” е свойствен *този* модус на правенето-видно в смисъла на показващото оставяне да се вижда”. Така логосът като реч “не е пръвното място на истината, а е модус на оставянето й видна”⁸.

Но неравенството между логос и реч е важно за музикалния изследовател не толкова заради постановката, че не на всяка реч е свойствен модусът логос, колкото заради това, че логосът е самото биващо, което се показва в речта. В неравенството между логоса и речта има луфт: щом оставянето да се вижда е ἀπῆ, откъм нещото, за което се говори, щом логосът е модус да се остави истината открита – така, че да се яви, – то в това оставяне самата откритост *ни* се открива, се явява, се вижда. Такава възвратност на глаголите идва да открие както това, откъм което речта оставя да се вижда, така и самото движение, самата несвършеност на явяването, откриването и виждането. Този τόπος, това място *преди* речта, но в качеството на оставяне да се вижда-и-оставяне да се чува сродно на нейното, е мястото на музиката – логосно по същия начин, по който самата музика е логосна.

И може би трябва да подчертаем: не при всеки отговор на въпроса “що е музика?” е валидно това положение. То не може да бъде разбрано нито когато гледаме на музиката само като на *изкуство*, нито когато я мислим като вид *сетивно познание*, нито когато й отреждаме ролята да бъде *израз на чувства и преживявания*. И само ако приемем, че тя, също като речта и наравно с нея, е принцип на човешкото съществуване, че тя, също като речта, живеейки у човека, като принцип е *преди* човека; само когато я разберем като екзистенциал, тогава, *през* и *чрез* човека, ще видим и действителното й различие от речта – понеже тогава музиката ще се разкрие като онзи медиум, онази чиста среда, която е лишена от опосредстванията на езика и от понятията на разсъдъка, – и действителната й връзка с нея. Но преди всичко ще видим действителната й сила на *апофансис*. И само тогава ще признаем законното й право над логоса – първопринципа, който

удържа цялото на човека в света, като му позволява да вижда явяващото се и да чува начина, по който то се явява – “се”-то на самото явяване.

¹Вж. напр. Старогръцко-български речник (съст.: М. Войнов, Вл. Георгиев, Б. Геров, Д. Дечев, Ал. Милев, М. Тонев). София, 1943.

²*McKinnon, J. Music in early Christian literature. Cambridge University Press. Cambridge etc., 1987, коментар към № 388, Augustine, De Trinitate IV, 2, 4, p. 167.*

³*Augustine, De Trinitate...* - In: Op. cit.

⁴*Хайдеггер, М. Битие и време. София, Академично издателство “Марин Дринов” (превод: Д. Зашев, 2005, с. 33.*

⁵ Пак там.

⁶ Пак там.

⁷ Пак там.

⁸ Пак там, с. 34.

За контакти:

Проф. д.изк. Кристина Петрова Япова, Институт за изследване на изкуствата – Българска академия на науките, тел. 0886 60 75 81
e-mail: yarovak@abv.bg

Докладът е рецензиран.