

СТАНОВИЩЕ

от доц. д-р Кристиан Енчев, ИФС – БАН

за дисертационния труд на Кристиан Павлов Василев

„Музикално-философски анализ на феномена „цялост“ в музиката. Феноменологически
подход“

за присъждане на образователната и научна степен „доктор“

Научен ръководител: проф. д-р Иля Йончев

Наименование на научната специалност: 8.3. „Музикознание и музикално изкуство“

Дисертацията на Кристиан Василев се състои от увод, две основни части и заключение в обем от 283 страници основен текст (без да се смятат страниците от библиографията). Цитирани са 170 заглавия. Нямам съвместни публикации с дисертанта, участието ми в научното жури не ме поставя в конфликт на интереси. Структурата на автореферата отговаря на структурата на дисертацията. Приносите са действителни и са посочени с нужната прецизност и яснота.

1. Встъпителни бележки и коментари

Дисертантът разглежда феноменът „цялост“ в музиката по изключително оригинален начин, който няма аналог в изследванията, посветени на музикалната теория и практика, както и във феноменологията, която играе съществена роля в неговите анализи и методологически постановки. Изследването на въпросния феномен се основава на методологически основи, които „обуславят достъпа на музикалната феноменология до този феномен“ (с. 2). Особено значение има понятието „музикален опит“, характеризирани от специфичните за жизнения свят „на музикалните практики и теоретици“ елементи на пред-разбиране („саморазбираемости, предпоставки, възгледи, мнения и др. – пак там). Феноменологичният план изисква да не се напуска областта на „живия музикален опит“, но още тук възниква въпросът как, ако целостта в музиката представлява релационно отношение между аз-а и музиката, феноменът на целостта може да се открие като „първна“ релация, неподлежаща на допълнителни процедури по обосноваване (по аналогия с трансценденталната редукция на Хусерл), доколкото тази релация е с фундаментален характер и има статута на феномен. С други думи, как може да стане така, че да изненадаме „в гръб“ феномена, като така се застраховаме от привнасяне на жизненосветови характеристики. Разбира се, този въпрос е поставен прекалено рано като едно забягване напред, което по-нататък ще бъде изяснено и евентуално ще бъдат посочени възможни решения в полза на новаторската по своя характер музикална феноменология. Дисертантът избира първоначално аргументиране на отношението между (музикалния) аз и музиката „в жизненосветови план“ (пак там) – това беше за мен един на първо четене смущаващ ме ход: как така феноменологията няма да „заскоби“ жизнения свят, за да влезе в собствените си владения? – но на второ четене осъзнах

възможността да бъде набелязан хоризонт (отново забягвам напред), откъм който рефлексивните артикулации на това само по себе си неизказуемо реляционно положение да могат да придобият указателен смисъл (тук вече намесвам Хайдегер и въпроса за формалното указване, което ще бъде изяснено по-нататък).

И в двата плана – жизненосветови и феноменологичен – дисертантът разграничава следните позиции към феномена „цялост в музиката“, артикулирани в две понятийни двойки: „субективна релятивност“ и „реляционна субективност“. За първата е характерно това, че е винаги опит със смисъл, който „винаги произхожда от един аз“ (с.3), докато за реляционно субективния опит е валидно самото отношение между (музикалния) аз и музиката, характерно е онова „потопяне“ и взаимно проникване, при което субект и обект не могат да бъдат разграничени. Затова то е достойно за основно отношение в музикалната феноменология (в която не се осъществява редукция, нека пак подчертая това).

Вече на терена на феноменологията (а не на пред-феноменологично ниво) дисертантът прави „формалното разграничение между два типа феноменологични нагласи – субект-обектна и реляционна“ (пак там). Тук е построена аналогия с горните две двойки понятия, доколкото субект-обектните нагласи съответстват на субективната релятивност – в този пункт може отново да бъде намесен Хусерл: музикалната цялост вече е на страната на музиката, която е „предмет“ на един интенционално отнесен към нея аз (при феномена цялост интенционалността е суспендирана, тя там не работи); докато „реляционните феноменологически нагласи отчитат първичната даденост на отношението между аза и музиката“ (пак там). Такава първична даденост означава, че при едно музикално изпълнение, в което е осъществена такава даденост, имаме неизказуемост, липса на изразни средства то да бъде ословесено, то прилича на „чистия език“ на Валтер Бенямин, спрямо който човешките езици са в дефицит („По-скоро всяко надисторическо родство между езиците се основава на това, че във всеки от тях като цяло се има предвид едно и също, което обаче не е постижимо от който и да било език в неговата отделност, а само от общността на взаимно допълващите се техни интенции: чистият език.“ - Бенямин, В. 2000. „Задачата на преводача“, превод от немски: Кольо Коев. В: *Озарения*. София: ИК „Критика и хуманизъм“, с. 52).¹ Позволих си поредното избързване, но се надявам, че в хода на по-нататъшното изложение на становището тези въпроси ще получат по-цялостен отговор.

¹ Съгласно текста на Бенямин „Задачата на преводача“ най-същественото за превода на една литературна творба не е изразеното, съобщеното, препредаденото. Волността на преводача, опитващ се да предаде фигуративно съобщението – това е „неточно предаване на несъществено съдържание“ (Бенямин, В., 2000. *Задачата на преводача*. В: Бенямин, В., *Озарения*. София: ИК „Критика и хуманизъм“, с. 48). За съществен въпрос Бенямин обявява следния: дали спрямо същността на творбата тя се поддава на превод? Това „се поддава“ обаче не се отнася до самия превод на езикова единица от един човешки език на друг. Преводимостта като съществен момент на превода се състои в това: „определено значение, което пребивава в оригинала, намира израз в неговата преводимост“ (пак там., 49; „(...) eine bestimmte Bedeutung,

2. Основна теза: следствия и наблюдения

„Основната теза на дисертацията е, че за да се долови цялост в музиката, един аз първо трябва да се идентифицира с нея“ (с. 3). Още от горните наблюдения стана ясно, че за дисертанта музиката в тази идентификация не е предмет, а е в отношение с музикалния аз. Дали обаче тази идентификация може да се схване в музикалния опит като нещо ясно изразимо и артикулируемо в езика? Според мен дисертантът, посочвайки теоретичните разработки на различни автори, сам дава доказателство, че езиковата артикулация и свързаното с нея разбиране за идентификация между музикалния аз и музиката е въпрос на рефлексия, на метапозиция, която във феноменологичен аспект може да бъде обоснована като формално указание. Но не е ли именно това надеждата да бъде очертан хоризонт, откъм който различните рефлексии в своята непълнота да бъдат схванати в „сговор“? Когато кажа: „Музиката, това съм самият аз, само че като музика“ (с. 4), дали моето потапяне и преживяване, заедно с цялата гама от вкоренености в жизнен или околнен свят, е сравнимо с преживяването на някой друг, който изказва същото твърдение? Ситуацията отчасти прилича на Кантовото разбиране за красивото, при което въображение и разсъдък встъпват в състояние на игра и на тази основа едно харесване търси „всеобщо одобрение“. Музикалната идентификация може да се сравни с фабулата на романа „Фабрика за абсолют“ на Карел Чапек, където религиозният опит намира израз в различни култове и се стига до религиозни войни въпреки идентичността на първичното и неизказуемо религиозно преживяване. В случая с дисертацията на Кристиан Василев имаме шанс да проходим заедно с него през темата за целостта в рамките на *реляционно субективните* позиции на различни техни застъпници (Вилхелм Фуртвенглер, Бруно Валтер, Йозеф Хофман, Едвин Фишер, Фридрих Гулда и др.), като потърсим указателен „сговор“ между „визия“ при Фуртвенглер, „преобразяване“ при Бруно Валтер, „надминаването на себе си“ при Йозеф Хофман, „бъденето-не-аз“ или „бъденето-извън-себе-си“ при Фридрих Гулда и т.н. Интересен за мен в методологическо отношение момент е как при анализите жизненосветовите характеристики, характерни за дадена музикална идентификация, се появяват привативни модуси на изказуемост, откъм които сговорът между осъществените на метаравнище

die den Originalen innewohnt, sich in ihrer Übersetzbarkeit äußere.“ – Benjamin, W., 1972. Die Aufgabe des Übersetzers. In: ders. *Gesammelte Schriften Bd. IV/1*, 9 – 21. Frankfurt/Main, p. 10). Дали обаче значението – *Bedeutung* – е взето само за себе си като значение в езика на оригинала? То по-скоро е взето откъм „чистия език“ като „имано предвид“ (*das Gemeinte*). Но дали иманото предвид е преводимо като такова? По-скоро то е „изплъзващото се“, в сговарянето на начините на имане предвид в езика на оригинала и езика на превода то е само *указано*. Преводът съдейства по този начин за „съзряването на скритите в езиците семена до висш растеж“ (Бенямин, В. 2000, цит съч., с. 53), но сам по себе си не допринася с нищо за разбирането на оригинала. Така общността на взаимно допълващите се интенции на езиците – чистият език – може да бъде мислен по аналогия с регулативната идея на Кант: доближаване до един максимум, който не е предаваем в превода.

рефлексивни ходове на езика са частично съизмерими дотолкова, доколкото да бъде открито същинското феноменологично фундаментално отношение между (музикалния) аз и музиката. Смятам, че такова решение оправдава липсата на редуktivна процедура, при която да се премине от жизненосветовото към самото феноменологично музикално равнище. Дисертацията дава „зелена светлина“ за подобни решения и това увеличава новаторския ѝ характер на нехусерлова музикална феноменология. За Хайдегер тепърва ще стане дума по-долу, не на последно място във връзка с така важната за мен процедура на формалното указване, а също така и свързаната с нея индексикалност. Именно индексикалността, нека издам малко от предстоящите по-долу разсъждения, натовазва с конкретно съдържание постигането на единение в музикалната идентификация.

3. Музикална идентификация и жизнен свят

В този пункт ще бъде разгледано долавянето на целостта в музиката „в жизнения свят на музикалната теория и музикологията: (с. 10). Това долавяне има ключово значение, защото на неговия фон следва да се открие самият феномен на музикалната идентификация посредством полагането на рефлексивните артикулации в определен хоризонт, откъм който е удостоверим феноменът на целостта. Позициите в този аспект на дисертацията, които предстои да бъдат разгледани, са идентифицируеми като релационно субективни. Разбира се, доколкото все още не се е стигнало до очертаването на определен хоризонт и указване на чистия феномен, дисертантът заявява, че „тук още не можем да говорим за феноменологическа артикулация и интерпретация на обсъжданите преживявания, а само за тяхното жизненосветово долавяне“ (пак там).

При Адолф Бернхард Маркс водещо значение има „Идеята“ – „условие и извор на целостта на произведението“ (пак там). Тук става дума за причастност на аза към Идеята, уловима откъм неговите *способности*. Това е жизненосветовият момент в тази причастност и единението между аз и музика минава през „жизненосветово долавяне“ на феномена „цялост“. При Хуго Риман пък се говори за „субективизиране“ – цялото на музиката е процес, „при който всяко музикално събитие се осмисля от аза като негово собствено състояние“ (пак там). Именно собствения характер на субективното състояние следва да се мисли откъм жизнен свят и затова и при Риман можем да говорим за жизненосветово значение на състоянието на аза и оттам – на неговото долавяне без напускане на границите на жизнения свят. При Ернст Курт пък става дума за „психическата енергия в аза, който преживява музиката“ (с. 12). При Арановский такава роля пък играе „музикално безсъзнателното“ (с. 13). Този списък може да бъде продължен с още много автори, при които музикалната идентификация е артикулирана понятийно в долавянето на целостта в музиката „в жизнения свят на музикалната теория и музикологията“.

Същественото тук е, че така откритите понятия носят товара на жизнените светове, към които принадлежат, което обаче не е пречка долавянето на целостта в музиката да даде своята първа заявка за продължение в собствено феноменологичното музикално поле. Това означава да бъдат отслабени връзките с жизнения свят не по друг начин, а чрез идентифициране на релативно субективните позиции (и тяхното съответствие в субект-обектни схващания за целостта в музиката) и последващо „изтласкване“ за сметка на типичните за музикалната феноменология *релационно субективни* подходи. Това е в известен смисъл аналог на феноменологичната редукция, осъществена от Хусерл, с тази уговорка, че той не се освобождава от субективността и фиксирането на феномена през интенционирание към „външни“ предмети. Напротив, музикалната феноменология на Василев поставя „в скоби“ както Хусерловия субективизъм, така и ролята на интенционалността, за да открие като фундаментално и самоочевидно положение релацията между аза и музиката, от което положение нататък следва да се градят феноменологичните постановки.

4. „Херменевтиката“ на целостта: подстъпи към феноменологията

„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.“ (с. 14). Тяхното открояване ще позволи да бъдат изтъкнати основанията им в „живия музикален опит“, за да може да бъде очертан хоризонтът на самия феномен на целостта в музиката като такъв. Гост става дума за очертаване на подстъпи, откъм които да бъдат схванати външните очертания на този хоризонт. Отново подчертавам, че това оправдава липсата на редуктивна процедура, чрез която да се достигне до самото феноменно равнище. При Рихард Вагнер се вземат под внимание социалното, политическото и религиозното значение, за да се схване *Gesamtkunstwerk*. И тук играе роля „цялостното преобразяване на човека“, както е при Бруно Валтер. Така се търси в глобален план единството на човека по линия на цялостното изкуство. Това е с космични измерения. Оттук може да бъде очертан цялостния хоризонт при предпоставката на една хипостаза, позволяваща да се „скочи“ към единението между аз и музика в една непосредствена съпричастност. Така условията, при които става „изтълкуване на целостта и идентификацията в музикалния опит като феномени“, са „херменевтични“ и осигуряват пътища към осмислянето на феномените. Друг е въпросът, че такава „херменевтика“ все още стои във връзка с жизнените светове и може да се разглежда като „стълба“, която трябва да „ритнем“ (с намигване към Витгенщайн), когато се изкачим до собственото феноменното ниво на музикалната идентификация като „пръвнен“ феномен, неподлежащ на допълнително обосноваване. Не мога да преценя дали авторът на дисертацията има предвид подобен ход на осмисляне на феномена, но смея да се надявам, че за него този въпрос стои като съществен. Това съображение важи и за

разглеждането от диригента Николаус Харнонкурт на „музиката като част от целостта на живота“ (с. 15). Тук контекстът на съпричастност към жизнения свят е условие, което отново може да се разглежда като подстъп към феноменното равнище. Ключовата дума тук е „Живот“ и се отнася до релевантността на музиката спрямо човека. Но съображенията ми са същите като изказаните по-горе: „скокът“ трябва да бъде осъществен. Или, по-меко казано, преходът към самата музикална идентификация. Един съществен въпрос е дали жизненосветовите условия се отразяват на артикулацията на неизказуемия и неартикулируем феномен на единение на (музикалния) аз и музиката като негово частично предаване, като своеобразен несъвършен „превод“. Ако това е така – нека отново се обърна към аналогията с Валтер Бенямин от „Задачата на преводача“ („човешките езици“ са аналог на рефлексивните артикулации, а „чистият език“ – на неизказуемия феномен на музикална идентификация) и подчертая, че за да хармонизираме различните позиции на рефлексивно артикулиране на феномена (което несъмнено става на метаравнище) с цел да очертаем феноменния хоризонт откъм указателното значение на очертаните от рефлексивните дискурси понятия, трябва да съизмерим тези рефлексивни продължения така, че да влязат в сговор. При Бенямин: „Както за да бъдат слепени отломките от един съд, е нужно те да си съответстват и в най-дребните детайли [в нашия случай с рефлексивните се налага съзнателно проведена процедура по съизмерване и построяване на съответствия - КЕ], без да са *идентични* (курсивът мой), така преводът, вместо да се уподобява на оригинала, трябва с обич и в подробности да възплъти неговия начин на имане предвид [*die Art des Meinens*] в собствения език, за да могат двата да се припознаят като елемент от един по-голям език, както отломките се свързват като елемент от глинения съд.“ (Бенямин, В., 2000, цит. съч., с. 56). Тук с пълна сила застава въпросът за формалното указание.

5. Формалното указване и хоризонтът на феноменното

Формалното указване пренасочва погледа от теоретичното схващане на нещо откъм предварително приготвена онтология (теоретично-догматична) към реляционна връзка, към многообразие от начини на съпринадлежност на езиково активен субект и срещустоящ обект, към когото е отнесена езикова структура или единица, обозначаваща акт. Едно такова „отправяне-към“ на субекта спрямо предмета изключва съдържания, които бихме му приписали по силата на блокова онтология и родово-видова класификация. Това е, да речем, столът, към който се отправям да седна, но *този стол пази историята на една неизследваема докрай мрежа от позиционни препращания спрямо самия мен*. Подобно десубстанциализирано съотнасяне оставя предмета „да бъде“ в цялата му тоталност и неизчерпаемост на предмет-за-мен. Това означава, разбира се, легитимиране на историята на индексикалните съдържания на този предмет. Тези съдържания не са предварително определени и свързваеми с предопределен ход на трансформации на предмета. Затова в конкретния момент на разклащане на предзададени

обичайни значения на думите, с които говорим за него, възникват условия за деиндексикализация и реиндексикализация. При всеки нов момент от историята на съотнасяне с него (да речем, сега вече това е столът, на който преди малко е седял любим човек) се прибавя „необозримо поле“ от нови представи, което усилва, интензифицира потенциалността на полето, в което се извършва всеки акт спрямо този предмет. *Така и самото устояване на потенциалността като устояване в промяната на предмета става сякаш всеки път наново спрямо предмета като предмет-за-нас чрез всяка индексикална следа, станала част от историята на съотнасянето ни с него.*

6. Релационно субективната парадигма като заявка за бъдещи тематични продължения

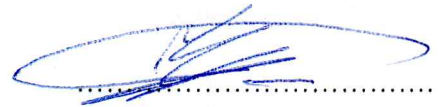
Ако обаче, пак с оглед на формалното указване, сменим парадигмата с *релационно субективна*, тогава можем да кажем, че във всяка индексикална следа е „имплантиран“ субектът със съответните на индексикалната следа нагласи. Нека пренесем това разсъждение в музиката и привлечем малко повече от философията на Хайдегер. Всеки клавиш на пианото например носи „отпечатъците“ и настроеността на свирещия, единението с музиката идва в една *мрежа от позиционни препращания* [Bewandtnis], в която мрежа няма отличими субект и обект, това е една *релационна феноменологическа нагласа*, посочваща пътя към „основите на една *радикална музикална феноменология*“ (автореферат, с. 19). Можем заедно с Хайдегер тук да говорим за *Fundierungszusammenhand*, за резониране, съ-звучене и съ-трептене (с. 254), които отчитат това *сега* на живия музикален опит като едновременност на моментите от индексикалната история по такъв начин, че околният свят задава откъм себе си възможности за извличане от този жив музикален опит на рефлексивни продължения – визия, идея, бъдеще-не-аз, преобразяване и т.н. **Тези рефлексивни продължения се осъществяват от дистанцията на едно метаравнище и задават хоризонта на една радикална музикална феноменология, към която се отнасят формално-указателно.** Така се решава въпроса с радикалното за Василев „заскобяване“ на Хусерл и изграждане на възможности за хармонизиране на живия опит откъм различните му рефлексивни проявления при различни теоретични и практически постановки. Това е един несъмнен имплицитен принос на дисертацията (освен коректно посочените от автора и действително значими такива), който отваря вратите пред бъдещи изследователи на музикална феноменология от нехусерлов тип. Тя е радикална и обещаваща, надявам се авторът да издаде монография на основата на този дисертационен труд и така да даде възможност на други заинтересовани изследователи да продължат в нови посоки очертаните от него хоризонти на осмисляне на феномена „цялост“ в музиката.

7. Заключение

Давайки си сметка за собствената ми некомпетентност спрямо музикалната теория, се постарах да поставя акцент върху философските основания на дисертацията. Намирам я за изключително прецизна, с ясни тези и методология, изчерпателни позовавания, изключително ясен стил и език, внимателно преценена спрямо компетентната читателска аудитория, но и с достатъчно набелязани възможности читателят да открие нови потенции за разгръщане на темата във феноменологичното поле. Парадигмата на изследването е новаторска и смятам откъм моите скромни познания, че дисертацията дава значителен принос както във феноменологията, така и в музикалната теория и практика. Затова убедено гласувам **ЗА** присъждането на образователната и научна степен „Доктор“ на Кристиан Павлов Василев в научната специалност: 8.3. „Музикознание и музикално изкуство“ и му пожелавам успех в по-нататъшната работа.

София,

22.03.2013



доц. д-р Кристиан Енчев