

КРИСТИНА ЯПОВА*

ВЗИРАНЕТО И ВСЛУШВАНЕТО В МУЗИКАТА

Abstract: *Seeing* and *listening* are taken as two fundamental attitudes toward music; the former is presupposed by the relation between the object (of study) and the subject (of knowledge), while the latter is constituted by the opportunity to understand founded on the musical act as such, i.e. on the actuality of music. Insofar as motion is an inherent property of music, it is reasonable to distinguish two directions connected to these attitudes. While *seeing*, referring to what can be seen, moves in a direction against music, *listening* as a way of understanding goes along with music. Some meaningful historical precedents of musical knowledge, dominated by either of these attitudes, are examined (mainly through works by St. Augustine and Boethius) in order to point out the primacy of *listening* over *seeing* for a contemporary philosophy of music.

Keywords: Augustine, *armonica*, Boethius, *De musica*, *De institutione musica*, listening to music, music, *musica*, *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis*, *quadrivium*, seeing music

Отношението към идеите за музиката от нейната история днес не е еднозначно. Въпреки това са забележими определени тенденции, които позволяват академично установените твърдения да се отделят от останалите, изказвани в резултат от изследването на конкретни проблеми и, до голяма степен по тази причина, неуспели да постигнат ранга на общоприетост. Това, което сродява едните с другите, са безспорните положения, опрени върху факти и извори. Един такъв безспорен факт е мястото на науката за музиката¹ в целостта на знанието – цялост, която като идея и цел на начинанието, станало известно с определението „класификация на науките“, превръща последните в свои области, в части от себе си. Факт е, че тази наука, при цялото ѝ вътрешно разгръщане и обогатяване, при всички различия, които се наблюдават от автор към автор, не се пре-*мества* почти никак чак до периода, наричан „барок“. Заниманието, което ѝ е отредено през Античността, продължава да бъде същото и през Средновековието. И тъй като над знаниевата цялост стои името *philosophia*, областта, към която се причислява дисциплината, изучаваща музиката, ще бъде философска дисциплина по условието на името.

Означава ли това, че дисциплината „музика“ автоматично може да се определи като философска? Не. При това не само от гледна точка на съвременното схващане за интересите и проблематиката на философията, от която силата на номиналното позоваване бързо отслабва. Принадлежността към схемата е била недостатъчна винаги: Платон неведнъж изяснява връзката между музиката и философията по начин, твърде далечен на подобна схема, въпреки че той е

* Проф. д.изк. в ИИИЗк, БАН. Email: yapovak@abv.bg

¹ В гръцката античност тази наука се нарича „хармоника“; средновековното латинско наименование *musica* обозначава същата наука, а не музиката, която се изпълнява в практиката и за която дори няма единно наименование: „През Средновековието терминът *musica* се прилага в точното си значение по отношение на спекулативната наука, която разглежда пропорционалните отношения, докато *cantilena* и *cantus* се отнасят до звучащата музика“ (Dyer 2007: 3).

първ сред онези, които обосновават мястото на музиката във философското знание, а така и самата схема. Колкото до следващите епохи, *музика* и *философия* се превръщат последователно в успоредни, в безразлични една към друга, а после и във враждебни една спрямо друга области/дейности. Процесът е съпроводен с генералното преобразуване на идеята за музиката, от която се отнема съдържанието на наука и се оставя това на изкуство, на художество.

Един възможен път за обясняването, а евентуално и за преодоляването, на крайното отчуждаване на музика и философия една от друга – което също е факт, засвидетелстван от изказвания на музиканти и философи поне от началото на XX век досега, – е разграничението между виждането в музиката и вслушването в нея. И тъй като Средновековието е времето, относно което академичното гледище по въпроса отбелязва разликата *музика-философия* като вече смятана за факт и тихомълком пропуска да спомене как се е достигнало до тази разлика, именно то е избрано като исторически пример за процеса, в който заявяват за себе си *взирането* и *вслушването* в качеството си, по-точно на подходи за разбирането на музиката, а по-широко – на два типа отношение на човека към нея.

Епохата на Средновековието поставя пред музикалния изследовател методологически проблем: разграничението между музика и философия не може да остане „чисто“. Средновековието е християнско Средновековие и представителните съчинения от него са доминирани от теологията, която изхожда от истините на вярата. При всички онези тенденции, които дават възможност да се говори за философия в теологията, или за теологична философия, фундаментът на тази философия е друг, основанията ѝ са различни от основанията на античната философия. Оттук, изискват се и различни методи при разглеждането на трудовете, принадлежащи на епохата. Когато историята на идеите за музиката има за цел единствено да проследи линията на приемствеността и развитието, на старото и новото, възприетото и отхвърленото, тя може и да не се съобрази с подобна разлика. За разкриването обаче на трансформацията в мисловността на средновековните автори, включително в мисълта за музиката, съобразяването е крайно наложително. Да се обособи методът в историята на музикознанието от методите в историята на философията и във философията на историята, е открито външно действие. То регистрира движението на идеите за музиката в тяхната историческа дискретност, ограничавайки се до прехода от антична философия към християнска теология, докато интересът към същностното им преобразуване при въпросния преход е пренебрежимо малък. Положени върху общ знаменател с античните възгледи, средновековните идеи за музиката, неотнимаемо изразяващи християнска менталност, биват тълкувани от гледна точка, непринадлежаща на тази менталност. Нещо повече: подобна гледна точка е „външна“ както спрямо изходната антична идея, така и спрямо новата средновековна, и не може да бъде друга при положение, че целта е да се очертае *безпристрастно* някакъв *обективен* идеен ход. Ето защо, отгласвайки се от добре известното и общоприетото, следва да потърсим в подобен ход на идеите онова неразглобимо ново, което се открива у даден автор не защото той се е стремил да каже нещо ново, а защото е доловил за първи път небивала до-

тогава връзка, непостигнат синтез. И не две посоки са работили в услуга на този синтез – старата и новата, а една – посоката, определена от самата музика.

Студията на Джоузеф Дайър „Мястото на *musica* в средновековните класификации на знанието“ (Dyer 2007: 3–71) е ключова за историята на отношението между музика и философия. Припомняйки, че науката *musica* се свежда почти изцяло до *музикалната теория*, авторът се насочва към онези философски трактати, които засягат отделни въпроси относно музиката. Върху основата на разграничението между тези трактати и трудовете с предмет „музикална теория“ и съобразно с основната си цел – да проследи нарастващото към XIII век влияние на аристотелианската философия за сметка на питагорейско-платоническата традиция, Дайър съсредоточава интереса си върху мястото, което *musica* заема в делението на знанието (*divisio scientiarum*), като „не взема под внимание трактатите по музикална теория, които разясняват интервалите, модусите, псалмодията и (по-късно) ритъма с практическа насоченост. В тези трактати рядко се появяват следите на новото философско учение“ (т.е. аристотелианската философия и нейната методология – б.м., К. Я.) (Dyer 2007: 18). Проницателният извод, че „философите не биха си направили труда да консултират съчинения, посветени на музикалната теория: поради своя прагматизъм те биха били неподходящи за философски цели“ (Dyer 2007: 18), е заедно с това и узаконяващ: той ясно разделя музиката от философията. Точно определеният срез, в който е поставена философията – като дом на знанието, – позволява изводи в точно определени рамки, очертани от въпросите за това къде е стоята на музиката в този дом и какъв е архитектурният замисъл, според който тя се намира там. Узаконено е и още едно разделение – между субектите *музикус*² и *философ*. Наистина, основанията за подобно разграничение са подкрепени от самите трудове на средновековните автори и проблемите, с които те се занимават. Музиката обаче не може да разкрие себе си като философия, т.е. да осъществи философския си потенциал, докогато отговаря на въпроси, предварително определени като философски. Оттук класифицирането на корпуса от текстовете ѝ по род и вид може само още повече да отклони вниманието от нейното философско съдържание.

В Предговора към раздела със средновековни текстове от компендиума „Извори на музикалната история“, озаглавен „Раннохристиянският период и латинското Средновековие“³, се разграничават два вида съчинения: едни, третиращи „музиката като такава“, и други, най-вече теологични и екзегетични, в които тя е подета като тема по някакъв повод. Тук авторът възпроизвежда делението, направено от него в по-ранен сборник, в който раннохристиянските съчинения са или „посветени на музиката“, или третират музиката в по-широк, „немузикален контекст“ (McKinnon 1987: xii). Маккинън изказва становището, че средновековните писатели поставят въпроса за отношението на музиката към новите християнски идеи в други съчинения, а не в тези „за музиката“.

² „Музикус е този, който с разум изследва науката за пеенето [*canendi*] не като слугува с работа, а по метода на съзерцанието“ (Boethius 1995, I. 34, 212–213, 329–330).

³ Автор на предговора към този раздел [II. *The Early Christian Period and the Latin Middle Ages*] е Джеймс Маккинън (Strunk 1998: 113–118).

Двете групи съчинения издават два вида отношение към музиката, определени от две позиции на човека спрямо нея. Само по себе си определението „за музиката“ подсказва, че обективът ще бъде насочен към обекта „музика“, с което ще бъде привлечен и адекватният подход – на взирането, на „деконструкцията“. И обратно, в съчинения, говорещи по религиозни въпроси, музиката е подхваната пътъм, мимоходом: тя е попътна и идва, подхващайки говорещия, за да се движат заедно. И именно защото погледът е отместен, нефокусиран в обекта, периферното зрение долавя това, което човек изпитва, или опитва, когато е *подложен* на музиката. Тази негова позиция на по-пътност с това, за което говори, е позиция на вслушване в музикалното на-пътствие. Говорещият от такава позиция има музиката като спътник, помагач му да гледа напред чак до последните въпроси. Неговите твърдения ще извличат от музиката неща, различни от изказаните от човек, погълнат от стремежа към анализиране/разлагане на един обект. За музиката той ще говори по същия начин, както и за всичко останало – като разширява нейния свят до „целия свят“, като не ѝ позволява да застане срещу него в качеството на обект за посочване, завършен продукт (*opus musicum*) или отделна, частна дейност на изпълнение или съчиняване, с други думи, като не започва от това, което в действителност е в края – от звуковия израз.

Взирането и вслушването в музиката откриват възможността за ново разделение на съчиненията; нещо повече, те позволяват тези съчинения да бъдат определени по начин, който оползотворява, позитивно или негативно, името на музиката. Делението сега ще бъде на съчинения, които са музикални, такива, които са резултат от *вслушване* в музиката, и немусикални – от *взиране* в нея. Остава само да се подчертае изрично, че новото разпределение не е преразпределение на самите трудове, избрали да третират въпроси от областта на музиката *или* на философията и теологията, че музикален коефициент могат да имат, но и да нямат, както трудовете на дисциплината *musica*, така и тези, посветени на философски и богословски теми; че то не започва от това да види дали са музикални темите, за които се говори; че музикални следователно могат да бъдат и съчинения, които дори и да не говорят специално за музиката, развиват идеите си по начин, който само тя може да предостави. С подобно начинание се очертава и един ретроспективен цикъл: то позволява званието „музикус“ да разкрие по-широко съдържание, припомняйки основанията на своя античен титул, който бива присъждан на способния да долавя с музикалността си високите обертонове на идеите⁴. И наистина, още от гръцката Античност и през цялото Средновековие дисциплината *musica* изобилства от трудове, излагащи нейните „части“, строящи йерархията на тези части, изясняващи специфични понятия. И от друга страна, още Аристоксен, музикален теоретик в строгия смисъл на думата, първият, на когото е дадено прозвището „музикос“, оправдава това прозвище не само с неповторимата си теоретична система, но и с начи-

⁴ У Платон истинският музикус (μουσικῶς) е този, който се отличава с образовано, интелигентно, „озарено от музите“ разбиране, докато необразованият човек е немусикалният (ἄμουσος). Вж. Plato 2008: III [403α-γ]; срв. Платон 1974: 134.

на, по който съумява да дефинира пределните въпроси на музиката, отвъд които самата музикалност на света престава да се долавя.

Вслушването в музиката се определя като такава позиция, която позволява философско говорене из актуалността на *μουσική τέχνη* като музикално упражнение, което говорещият не престава да извършва. Става ясно, че тази позиция не е изобретение на Средновековието – тя е същата онази, която Сократ, *послушал* съня си⁵, решава да избере в последния си час и която и до днес продължава да събужда толкова много и различни тълкувания⁶. Става ясно и че християнската епоха не може да не изпълни тази позиция с напълно ново съдържание именно защото упражнението е актуално и твърде лично. За изясняването на това ново съдържание е необходимо да се въведе перспективата на *хуманизацията на музиката*.

За хуманизъм обикновено говорим, когато имаме предвид време не по-ранно от епохата на Ренесанса. Този основателен понятиен навик може да бъде изоставен именно доколкото е навик: заедно с него ще трябва да се изоставят и скрупулите, препятстващи употребата на думата „хуманизация“ относно период, който макар и отдавна престанал да бъде наричан „тъмен“, все пак не се смята за хуманистичен. Но прочутата теоцентричност на Средновековието не би била качествено нова, ако периодът не беше в същата степен и антропоцентричен. Качествено новото на християнската теоцентричност е не само в идеята за Единия Бог, а и в тази за съгласуването на двете природи – Въплъщението. В хоризонта на това ново положение е станало възможно хармонията да придобие напълно ново съдържание. Него изказва Августин в „За Троицата“, определяйки хармонията именно като това съгласуване, или взаимно приспособяване – „съ-адаптация“ – на божествено и човешко. Такава „хармония“ не е преосмислената гръцка; тя има нов произход, ново битийно основание в новото събитие на Въплъщението. Хармонията сега е съгласието, което „се установява между грешния човек и праведния Бог, когато Божието Слово взема върху Себе Си товара на плътта“⁷ (McKinnon 1987: 167). Понятието „хармония“, чието константно ядро е пропорцията, отношението (числото *ad aliquid*), е изпълнено с ново съдържание, тъй като е напълно ново самото отношение: „Тази съ-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

⁵ „През целия ми минал живот често ми се присъняваше един и същи сън, явяваше ми се в един или друг вид, но винаги ми казваше едно и също: „Сократе, заеми се и занимавай се с музика!“ По-рано си мислех, че сънят ме кара и подканва да правя именно това, което правех. И както тия, които дават кураж на бегачите, тъй и сънят ме подтиква да се занимавам с музика, подтиква ме към това, което и вършех, защото философията е най-висшата музика [*ἡ φιλοσοφία εἶναι το ἀνώτερο εἶδος μουσικῆς*] и защото аз с това се занимавах. Но след завършването на процеса и понеже божият празник попречи да умра, реших, че трябва, след като сънят толкова често ми нарежда да се занимавам с музика в обикновения смисъл на думата, да се подчиня и да се заема с тази работа“ (Платон 1982: 342–343).

⁶ Едно от тях, в най-голяма степен съобразено с музиката, е това на Бабет Бабич. Вж. Babich 2005.

⁷ Коментар на Дж. Маккинън към № 388: Augustine. *De Trinitate* II, 2, 4.

– 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 обида не само на дисциплината, в която повечето са несведущи, но на самия ни усет за слушане⁸ (McKinnon 1987: 167). Хармонията, осмислена по християнски, е съгласуването не само между тялото и душата на космоса или между човешкото тяло и душа, но и между човека и Онзи, Който е вложил принципа на съгласуването (консонанса) у него. Такава вътрешна положеност на консонанса прави възможно едно музикално и едновременно с това теологично познание. Защото съгласието между Бог и човек, станало възможно с Христос, онова благозвучие, белязало събитието на откриването на Бога пред човека, донася и ново познание – познанието по откровение. Хармонията е не просто понятие, изменящо своето съдържание и обем според дадена познавателна система; тя е битийно отношение, с което се съ-отнася всяко познание.

Не можем да предположим, че идеите на догматичното богословие – като тази за умонепостигаемата Троица или за богоуподобяването на човека – ще останат встрани от идеите за музиката, от нейните понятия, както и изобщо от (не)понятийния статус на музикалното разбиране. Обратно, трябва да приемем, че мястото на музиката в картината на света и ролята ѝ за познанието ще са различни от тези, които тя има в гръцкия космос.

Хуманизацията в идеите за музиката започва още в първите векове на християнството и намира израз в новото разбиране за отношението между теоретичната и практическата музика. Промяната идва бързо – първа в исторически план я подема *musica practica*⁹, докато по отношение на *musica theorica*, до голяма степен припокриваща се с дисциплината *musica* като цяло, връзката с Античността е неразрушима – античните понятия биват възпроизвеждани във всеки следващ трактат, а и положението на самата дисциплина в системата на общото знание остава неизменно. Обвързана с праксиса на душата и ползите от него, тя не би могла да запази предишното си съдържание. Вътрешният телос на душевната практика е устремен не към космическата хармония, към съгласуването с нея (хармонията между микро- и макрокосмоса); телосът сега е в широката перспектива на наднебесния свят. Античният човек практикува в космически хоризонт; за християнина хоризонтът е отворен към трансцендентния Бог. Това променя коренно идеята за хармонията, чийто вектор е насочен и нагоре, но и отвъд. Практиката на душата се разгръща изцяло по вертикала: хармонизирането е с Неговото Слово, не само на хармоническите части една с друга. Своето ново съдържание идеята за хармонията черпи от тази за богоуподобяването и заедно с това се доближава във възможно най-висока степен до нея. *Хармонията* като постигнато състояние отстъпва пред действието на *хармонизирането* – непрекратимо и есхатологично открито. Идеята за хармония не може вече да бъде изразена чрез съществително, само чрез глагол.

⁸ Augustine. *De Trinitate* IV. 2, 4.

⁹ Традиционното двоичното деление на *musica* – на *musica theorica* и *musica practica* се променя през бароковия XVII век с появата на третия дял в нея – *musica poetica*.

Новата идея за хармония определя съдържанието на средновековната хуманизация в музиката. Перспективата на личното, която тя открива – личното хармонизиране на човека и личният човешки глас като свидетелство за него, – има своята възможност в личното вслушване, изискващо настройване, обтягане (от глагола *τείνω*, от който произхожда съществителното *τόνος*), напъгане на ума и сетивата – все неща, подсказани от най-интимното музикално качество – тоновостта на тона.

Хармонията в християнското си разбиране има две същностно музикални характеристики – *движението* по хармонизирането и *посоката* на притегателната сила, по която се осъществява това движение. Тези музикални характеристики разкриват нови перспективи пред идеята за хармония изобщо, преодолявайки делението между „обща“ и „музикална“ хармония.

Движението като хармонично настройване на сътворения човек с Твореца, при което самият човек, изграждайки личността си, непрестанно се променя, открива философска перспектива, която се забелязва само от музикална позиция. Това е перспектива, която следва да се определи като *музикално-философска* и която за разлика от присъщата за една философия *на/за* музиката не отчуждава от себе си музиката, за да я положи срещу своето изследователско око, а усвоява музикалното движение и посока като свои методологически конституенти. Тя представя ново разположение на отношението между битие и ставане, различно от онова, при което за второто – поради обстоятелството, че е в непрестанно изменение, – е изключена друга възможност освен тази за *не-битие*. У Секст Емпирик, довел подобна постановка *ad absurdum* в шеста книга от труда си „Против математиците“ (*Adversus Mathematicos/Pros mathematicous*), озаглавена „Против музикантите“ (*Adversus mousicos/Pros mousikous*)¹⁰, е отнета и възможността за музикална онтология. В най-добрия случай последната се третира като някаква „особена“, регионална онтология. В музикално-философски контекст обаче е не просто допустимо друго отношение между битие и ставане: в този контекст положението, че в музиката *битие* не е мислимо извън *ставане*, или че музиката има битието си в своето (музикално) ставане, е аксиоматична¹¹.

Августин и въпросът за методологията

Известните факти от житейския път на Августин¹² сякаш предначертават невъзможността творчеството му да бъде разположено в някаква установена

¹⁰ Срв. Sextus Empiricus. *Against the Musicians* (Strunk 1998: 121–181).

¹¹ Това обаче не се отнася само до музиката. За едно феноменологично разгръщане на идеята, че *ставане* е първенстващо спрямо *битие* при естетическото като цяло вж. Лещков 2014: 141-159 и 176-199.

¹² Роден в град Тагаст (сега в Алжир), Северна Африка, Августин (354–430 г.) произхожда от семейство на езичник и християнка, канонизирана за светица – св. Моника. В литературата се изтъква неизменно попадането му под влияние на манихейството, философските му занимания със свободните науки, духовната му криза, като не пропускат да прибавят и факта на непристойния му живот – извънбрачните му отношения с жена, от която има и син. По времето, когато е преподавател по реторика в Милано, Августин попада под влиянието на Св. Амвросий, благодарение на когото през 387 г. приема Светото Кръщение. Скоро след това се връща в Африка, където след

схема. Процесът на търсене и укрепване на средновековния мислител във вярата подсеща изследователите, че трябва да бъдат предпазливи, когато рубрикират съчиненията му, като избягват общите етикети. Това обаче се оказва нож с две остриета, тъй като заобикалянето на подобни общи етикети се компенсира от стремежа към увеличаване на броя им и към един ретроактивен пренос на съдържания от съвременни научни жанрове. Неоплатоникът Августин върви редом с психолога, екзегетът с музикалния теоретик, теологът с историка на християнството. Достига се до заключението, че макар Августин да е „автор на многобройни екзегетически и теологически съчинения и на повече от 800 запазени проповеди, неговото интелектуално влияние попада извън тясно религиозната сфера: *De musica* се придвижва извън класическата метрика към една философия на ритъма; *Божият град* е една дълбока рефлексия върху природата на историята, а Изповедите са автобиография, белязана с качествата на едно психологическо проучване, непознато преди Ново време“ (Strunk 1998: 132). Една от най-често срещаните квалификации относно Августин, тази, която го определя като неоплатоник, е колкото справедлива, толкова едностранчива. Действително, Платоновите идеи се четат буквално между редовете на *De musica*. Но ако с подобна квалификация се очертава кръг, който може да побере конкретни постановки, включително и такива за музиката, то извън ползрението ѝ остава същата онази движеща сила, която е довела Августин до акта на неговото кръщение. Основа и последна цел на съчиненията му, това, което определя общия им дух, е вярата. В тази посока избира да се движи Едуард Липман и тя му позволява да проследи двойната перспектива в *De musica*, очертаваща се, от една страна, от следването на античната традиция, а от друга – от теологичните и метафизични идеи, представени в този труд (Lippman 1986: 27).

Парциализираният образ на Августин, израснал върху основата на неговите съчинения, третиращи музиката по единия или другия начин, води до разпадане на самата идея за музиката – на такава от класически гръцки вид и на религиозна, т.е. от вид, съобразен с християнското богословие. Предварително е затворен достъпът до единния и цялостен възглед на автора – достъп, само който би позволил на музиката, представена в този възглед, също да събере своята цялост, в която античната метрическа теория непротиворечиво съжителства с размишленията относно „обичая да се пее в църквата“: „Насладите на слуха ме бяха оплели по-здраво и ме бяха подчинили, но Ти ме отвърза и ме освободи. Сега, признавам, намирам известна отрада в звуците, които оживяват призивите към Тебе, особено когато ги пее хубав школуван глас, но без да ме пленяват – понеже, когато искам, напускам ги. Но те търсят да влязат на достойно място в сърцето ми заедно със смисъла, чрез който живеят, а аз с мъка успявам да ги удържам на подходящото за тях място. Понякога ми се струва, че им отдавам повече внимание, отколкото подобава – когато чувствам как по-ярко и по-въодушевено пламват душите ни в огъня на благочестието, ако светите слова се пеят по подходящия начин, отколкото ако не се пеят така. А и всички наши душевни настроения се проявяват в гласа и песента [... *proprius modos in voce atque cantu...* (Augustinus 1992)] чрез някакви специфични за всяко от тях рит-

известен период на манастирско уединение е ръкоположен за свещеник (391 г.), а по-късно и за епископ на Хипон (вж. Strunk 1998: 132–33).

ми и ги събуждат съответно у слушателя по силата на незайна за мен скрита връзка. Но наладата на плътта, на която човек не бива да отдава разума си, понеже тя го отслабва, ме мами често, когато сетивото съпътства разума; то не се примирява с ролята си на спътник, а въпреки че е било допуснато само благодарение на разума, се опитва даже да го предшества и да го води. Тъй правя грешка, без да усетя – но после я усещам. (...) И отново се люшвам между опасността на удоволствието от песента и доказателството за нейната полезност: и все повече съм склонен да не стигам до крайност, а да приема обичая да се пее в църквата, та чрез наладата на слуха по-слабата душа да се събуди за обич към благочестието. Но когато се случи самото пеене да ме развълнува повече от съдържанието му – тогава признавам, че греша греховно и бих предпочел да не съм чувал песента. Ето къде съм аз! Плачете с мен и за мен плачете вие, които притежавате някаква доброта там вътре във вас самите, откъдето произтичат делата човешки. Понеже всички вие, които я нямате, вас всичко това не ви вълнува. *Чуй ме, Господи, Боже мой и ме погледни – и ме помилуй, и ме изцели* (срв. Пс. 12:4; 6:3), че пред Твоите очи аз се превърнах в проблем за самия себе си – и това е болестта ми“ (Августин 2006: 257–258).

Привеждането на този по-дълъг откъс е необходимо, тъй като дава ясна представа за последователността и устрема на идеята, изложена по начин, в който няма и сянка от еклектизъм. Във формата на изповедта са разкрити идеята и смисълът на музикалния праксис, или упражнението на душата, църквата като място, което го оправдава, подобаваният начин, по който песнопението може да влезе в сърцата. Така, ако за целите на идейната археология тук може да се открие Платоновата връзка между строежа на звучащата музика и строежа на душата – връзка, която е „по природа“ (вж. Платон 1990: 484-487; 2006: 126), – то в Августинов контекст самата връзка е преобразувана. Отвъд присъщата ѝ роля да съгласува телесните и душевните части тя действа в нова посока. Тази посока, в която човек поема към своето богоуподобяване и изгражда истинното си личностно битие, е открита от събитието на Въплъщението. И именно тя се долавя във финалните изречения на откъса, които са не просто негово заключение, а кулминация – псалмовата молитва, която отправя към Бога болният, немощният, грешният.

В колебанието на Августин е заложен музикален потенциал за тема, която ще се появява периодично в историята. Темата е за музиката, подходяща да бъде изпълнявана в църквата, а музикалността на потенциала е в тоновото отношение, или отношението на обтегнатост, в което влизат помежду си *ползата* и *удоволствието*. Тази интонираност на отношението стои в основата на невъзможността въпросът за обичая да се пее в църква да се реши веднъж завинаги; обратно, тя поддържа споменатото „колебание“ в непрестанните му трептения. Когато бива поставена на изрично обсъждане, темата за музиката, *подходяща* за църквата, е способна да предизвика катаклизъм. Острата дискуссия за музиката, която се разгръща в рамките на продължилия 18 години Събор в Тренто, е с непредизвестен край, включително до момента, когато съборът излиза с „Наредба относно музиката, която трябва да бъде употребявана в месата“ през 1562 г. В останалите случаи „колебанието“, имащо своите музикални основания, ос-

тава скрито у човека като екзистенциален проблем, като проблем, който не изисква еднократен избор, а подклажда движението на избирането.

В основата на Августиновата идея за музиката, *подходяща* за църквата, стои едно изискване и то се състои в това *разумът да управлява сетивото*. Музиката трябва да води към благочестие; музиката може да води към благочестие; може, защото звуците живеят чрез смисъла; може, защото, макар и да ѝ е вътрешноприсъща склонността да се затваря в сетивото, тя е разумно подредена и се познава чрез разума, който управлява сетивото.

Предупреждението на Августин е ясно: музиката ще отпадне от това, което я е довело до живот и което я оправдава, ако се затвори в сетивото. То само по себе си не може да поддържа нейния живот, не може да я произведе из себе си, не може да я познае, защото мястото, в което се извършва всичко това – мястото, в което звуците се освещават и пречистват – е хармонията, разбрана отново като настройка на човешката природа по божествената. Ценностното раздвояване на музиката, проблематичността ѝ и същевременно проблемността ѝ идват от това, че музикалният смисъл, незатворен в сетивността на звука, всеки път бива изпитван в неговата разумност, истинност и *благо*-разположеност. Такива са категориалните координати, в системата на които ще протичат отношенията между душата и слуха, определяйки нуждата на „по-слабата душа“ от „насладата на слуха“, чрез която тя може да бъде събудена за обич към благочестието: *преди* да бъде душата събудена, *още* не може да се каже дали музиката е подходяща или не, защото подходящото не е според сетивността на ухото, а според познатата от разума красотата.

De musica може като че ли без никакви уговорки да бъде категоризирана като съчинение от онези, „посветени специално на музиката“. Нещо повече, тук предметът е дори още по-тесен – разискването на въпросите за метриката. За една от най-силните дефиниции, давани някога за музиката, бива признавана тази, която авторът излага в първата книга от труда: “*Musica scientia bene est modulandi*”, „Музиката е наука за правилната съразмерност“ (Augustinus 1845: 1082). Дефиницията може да бъде интерпретирана чрез въпроса за това, „как да се контролира промяната на звученето по правилен начин“ (Knight 1979: 11). Стремешът към разширяване на тази интерпретация налага най-напред да се уточни, че движението, в което звученето се променя, засяга звуковия комплекс от мелодия (интонация и ритъм) и слово. Следователно, когато се твърди, че трудът третира въпросите на метриката и ритмиката, трябва да се отчита, че тези въпроси не са изолирани от звуковата цялост, макар *modulor* да означава „приложение на мярка към музикалното число, а не просто пеене и свирене“ (MacInnis 2015: 213). Акцентът тук е върху „правилната промяна“ на мелодията, върху отмереността на тоноса (*intensione*) на гласа, върху метрическото направляване на диастематичното, или интерваловото, редуване, което преминава последователно през тонове, траещи на една и съща височина, както и на думите, участващи в комплекса. А това означава, че „самата музика налага артикулация по музикални изисквания и няма отношение към традицията на науката [граматика]. Науката ще отстоява положението, че същинските качества на сричките не се усилват от мястото им по музикална схема, а се запазват винаги като фиксирани по традиция“ (Knight 1979: 19).

Следващият ход в разширяването на разбирането за музикалността, придвижващо се от интонационно-ритмическото измерение на музиката към контрола върху мелоса като цяло (музика и текст), трябва да достигне до човешката душа и до нейния израз в гласа. Само чрез този ход няма да остане незабележана и онази скрита връзка, по която всеки път отново и отново се решава въпросът за подходящата музика – връзката между звучащата музика и музикалността, която човекът усвоява като жизнен модус. С тази музикалност дефиницията на Августин, разпростирайки се върху територията на човека, придобива смисъла на наука за благозвучието на човешкото съществуване. Така музиката разкрива себе си като знание за начина, по който човек може да бъде благозвучен¹³, като наука за правилната работа на неговата душа, упражняваща се в изкуството да го превърне в личност.

Колкото до разумната част от душата, участваща в правилното музикално упражнение, в това отношение Августин е истински платоник: разумът е нейният основен принцип, който същевременно е и ръководещ за решаването на онези музикални апории, които изглеждат такива извън актуалността на музиката. От Секст Емпирик Августин подема темата за противоречието между факта, че това, което може да се чуе, е само действителният звук, и способността за възприемане на едно музикално цяло. В Августиновия, този път изцяло положителен отговор, главната сила е именно разумът, на чието действие са посветени редица страници от *De musica*. Сред множеството аспекти на проблема, достатъчно сложен, е този за четирите места, в които се намират музикалните числа: „когато произнасяме стиха: *Deus creator omnium*, къде са според теб четирите ямба и дванадесетте времена, от които той се състои? Трябва ли да кажем, че тези числа са само в звука, който се чува, или са и в сетивото на слушателя, принадлежащо на ухото, или са също в действието на произнасящия, или, тъй като стихът е познат, са и в нашата памет?“ (Lippman 1986: 32). Постепенното съотнасяне на четирите места едно спрямо друго, въвличането на числата в обща работа със звука и гласа, слуха и паметта създава една раздвижена картина на музикалното практикуване, цел на което е самият човек.

Боеций – музиката-знание и музиката-свят

Безспорно най-ярката и влиятелна фигура на западното Средновековие в областта на музиката е Боеций – фигура, сравнима по ранг единствено с тази на древногръцкия музикален теоретик Аристоксен. Между двамата се очертава забележима аналогия: както дефинициите на Аристоксен биват препредавани до Боеций и от самия Боеций, така и неговите собствени определения и твърдения преминават от трактат в трактат след него. И както Аристоксен е олицетворение на античния *музикос*, така Боеций става първият и най-заслужил средновековен *музикус*. Въпреки това изследователите не се поколебават, когато дават формулировката: *Боеций – автор на „прехода“*.

Ако към Августин отношението на съвременното академично знание е пощадящо именно заради разпиляването на интереса в ретроспективното търсене на различни дисциплинарни аспекти, развили се векове след него до науки

¹³ Εμελής в значенията си на благозвучен, мелодичен и същевременно умерен, „темперирани“.

(психологически например), то към Боеций то е откровено безпощадно. И е такова по две линии. Първата е онази, която, предварително разделила античното и средновековното знание, прави всичко възможно да удържи разделението докрай. За целта интересът е насочен към проследяването на теми и подходи, които едната епоха предава на другата. При такава изходна постановка, чиято персонификация е Боеций като преходна фигура, се закрива всяка перспектива, позволяваща да се открий новият знаниев синтез, постигнат от средновековния мислител; обратно, съчиненията, посветени на теоретичните проблеми на музиката, ще останат винаги отделени от онези, които третираат теологични и философски въпроси. Казано с конкретни заглавия: *De institutione musica* ще се разглежда единствено в качеството си на трактат по музикална теория, „За Троицата“¹⁴ и „Утешението на философията“ съответно ще се поместват в рубриците на теологията и философията. Подобно разграничение по дисциплини и „жанрове“ не достига до въпроси от рода на, да речем, как се променя идеята за музиката в резултат от поставянето ѝ в теологичен хоризонт (в началото на „За Троицата“); дали няма нещо качествено ново в това, че дисциплината *musica*, която по традиция, чието начало е в гръцката *armonica*, е числова наука, не само е намерила точно определеното си и аргументирано място сред сродните си математически дисциплини, но споделя с тях и ново име – *quadrivium*¹⁵. Съсредоточаването върху линията на „предаването“ определя и отсъждането за начините на това предаване. *Заимстването* от гръцки трактати и свързаната с него *еклектика* са следващите етикети, които се прикачват към името на Боеций. „Боеций е първостепенна фигура в прехода между интелектуалните светове на класическата Античност и Средновековието. (...) Неговата *De institutione musica*, предимно превод и парафраза на Никомах и Птолемей, е един от четирите квадривиумни трактати; тя има далеч отиващо влияние върху развитието на средновековната музикална теория“¹⁶ (Strunk 1998: 137).

За това как професията „музикус“ или по-точно – как призиванието да бъдеш музикант, оказва влияние върху възгледа на Боеций, думите „превод“ и „парафраза“ не казват много. Както е известно, в стила на епохата е трактатите да

¹⁴ Вж. пълното заглавие на трактата в превода на български език: „Как Троицата е един Бог, а не трима богове“ (Боеций 2008: 15).

¹⁵ За да оправдае мястото на всяка от четирите науки в квадривиума (аритметика, музика, геометрия и астрономия), Боеций определя с какъв вид числа се занимава тя: „Всяко количество, по Питагор, е или непрекъснато, или дискретно. Непрекъснатото се нарича величина (*magnitudo*), а дискретното – множество (*multitudo*)“. Първата конкретизация – според величината или множеството – групира науките по двойки (геометрия/астрономия, аритметика/музика); втората разграничава науките във всяка от двойките: „Геометрията се занимава с изучаването на неподвижната величина, астрономията изследва знанието за подвижната [величина]“; от „дискретните количества пък едни са дискретни сами по себе си (*per se*), като 3, 4 и останалите числа, а други – по отношение на друго (*ad aliquid*), като двойно, тройно и други [отношения], създаващи се при съпоставяне“. С изучаването на „дискретното количество само по себе си“ се занимава аритметиката, а „музиката се опитва да усвои знание за количество, съпоставено с друго“ (Voethius 1995: 215–16/ 332; срв. Voethius 1867: 9).

¹⁶ Автор на този и следващия цитиран откъс е редакторът на раздела Джеймс Маккинън, вж. бел. 3.

включват общи места, да „преписват“ предшествениците, да се позовават на древните без изрични кавички. Определението на Аристоксен за „глас“ съперничи по честотата на появата си в музикално-теоретичните съчинения с онези, които Боеций дава на звука или музикалното число, но при показателната разлика, че последните са съпроводени от израза *Boethius dixit*. Този израз обаче присъства не толкова като препратка към „бележка под линия“, колкото като търсена защита от авторитета. Квалификацията „плагиат“ не е релевантна за Средновековието, когато постановките, които една дисциплина представя, се осмислят не като инвенция на даден автор, а като обективни положения, изразяващи откъси от абсолютното знание. Но в континуитета на тези отделни постановки от Античността към Средновековието проблясва нов синтез, който довежда до нови понятия. Разпиляващите се конкретни жанрови определения и подразделения на практическата музика се обединяват от нова, евангелска идея за музиката – *новата песен*. В тази *хуманизирана* идея звуковите музикални форми са само последният сетивен израз на човешкия глас, на свой ред израз на цялата вътрешност на човека, душевна и разумна.

От отговора на въпроса дали влиянието, което Боеций оказва с ненамаляваща сила върху музикалните трактати през цялото Средновековие, щеше да бъде възможно, ако ролята му беше единствено в това да осъществява трансмисията на античната музикална теория в следващите векове, ни отдалечава и друго предварително разделение, този път между теоретичната музика и музиката, която звучи по времето, когато средновековният мислител създава своите трудове: „Ние виждаме автори – Боеций, Касиодор и Изидор, – които се стремят да доставят обобщение на класическата доктрина за музиката без всякакво отношение към музиката от собственото им време. Примерът с Боеций е особено интересен в това отношение. Ние знаем, че той е християнски теолог, който пише трактат за Троицата, и все пак нито веднъж в обширната си работа върху музиката не споменава църковната музика на своето време. Още по-забележително е може би, че докато чака в затвора екзекуцията си, той пише „За утешението чрез философията“ без нито една отпратка към християнската си вяра“ (Strunk 1998: 114–115). Последното твърдение, откровено невярно, е крайният резултат от полагането на Боециевите идеи в двуизмерната равнина, очертана от Античността и Средновековието, от разместването на йерархичните места на теоретическата и практическата музика, извършено от съвременна гледна точка, преди всичко – от липсата на интерес към самата музика като сила, оцелостяваща авторския възглед. Именно вслушването като непрестанно удържана позиция към музиката дава ключ към званието на Боеций „средновековен музикус“ – звание, което е точно толкова синтетично, колкото са и идеите на носителя му, и е такова с това, че средновековното и музикалното съдържание на менталността, която изразява, вървят в една и съща посока.

Съчиненията на Боеций са обединени от общ логически ритъм, който пронизва всяко от тях. Най-напред той се открива в принципа на аналогията: между (троичната) душевна сила, (троичната) структура на знанието – *de naturalibus, de intelligibilis, de intellectibilis*¹⁷ – и (троичния) свят на музиката – *musica*

¹⁷ В Боециевата класификация на знанието *musica* заедно със сродните ѝ математически дисциплини от квадривиума заема второто равнище на теоретичната

mundana, musica humana и *musica instrumentalis*¹⁸. Сходството е причината, поради която размишлението за философията трябва да започне от самата душа: „С философията е свързано най-висшето благо за човешката душа; и както тъкачът, готвейки се да изтъче пъстра тъкан, най-напред обтяга една основна нишка, точно така и тъканта на философските разсъждения трябва да започва с основата – човешката душа“ (Боеций 1990: 5; срв. Boethius 1898).

В положението за троичността на душевната сила Боеций следва Аристотел, както може и да се предполага от факта, че този въпрос той развива в коментар към произведение на Порфирий, представляващо от своя страна *Въведение* [Ἐισαγωγή] към Аристотеловите „Категории“. Първата е силата, която „изпълва тялото с живот“ (Боеций 1990: 7) и която осигурява неговия растеж; втората е тази, на която се дължи способността за усещане (*sensus*); третата е силата на ума (*mens*) и разсъдък (*ratio*). Всяка следваща душевна сила обхваща предишната (или предишните) и носи нова способност. Така третата – присъща единствено на човека и божествена по своята природа – включва растежа и усещането, но е основана на разума. Обещал, че ще започне от самата душа, Боеций строи класификацията на философското знание върху основата на нейните три сили. Тъй като най-ниският етаж от нея е лишен от рефлексия, той няма и аналог в знанието. На втората ѝ, сетивна част, отговарят природните неща. Третата ѝ част, която за сметка на отсъстващата първа поема две равнища, се занимава с възприятието на присъстващото и осмислянето на отсъстващото, от една страна, и от друга – с „търсенето и изследването на неизвестното“ (Боеций 1990: 7). На втората степен от познанието са поставени математическите дисциплини, които Боеций пръв нарича *quadrivium*. Името е показателно по своето значение (*quadri-vium* – четирипътие): в областта, оформена и *спряна* на етажа на интелигибилия, с него е въведено *движението* на пътя. Знанието, получено от четирите дисциплини, не изчерпва смисъла си в рамките на квадравиума: то има друга, по-висока цел, която може да се постигне едва когато самата душа е готова, благодарение на него, да се издигне до съзерцанието на неизвестното. Именно за подобна взаимност между придобиването на знанието и изграждането на душата съдейства *musica* – дисциплината, на която специално е посветен трудът *De institutione musica*¹⁹. Това е трудът, в който Боеций отключва затворените числови рамки, за да изведе музиката от тях и да я разгъне като свят – при това не отделен свят сам за себе си, а като целия свят, изграден по нейните закони. Така, ако с квадравиумната определеност Боеций има за цел да посочи и обоснове мястото на музиката в системата на знанието, то с „трите музика“

философия. За разлика от първото и най-високо, *теологическо* знание, което съзерцава формите, изцяло отделени от материята, *математическото* изследва формите без материя, които обаче, доколкото са в материята, не са напълно отделени от нея (вж. Боеций 2008: 17).

¹⁸ „Има три музика... Първата е музиката на света, втората е на човека, а третата е онази, която използва някакви инструменти, като китара, тибии и други, които съпровождат пеенето“ (Boethius 1995: 191–192, 303–304).

¹⁹ *De institutione musica* е единият от четирите замислени трактати, които е трябвало да бъдат посветени на науките от квадравиума. Освен него е реализиран трактатът *De institutione arithmetica*. Вж. Boethius 1867.

той поглежда вътре в това място като място за живеене и същевременно за разбиране от страна на живеещия там.

По два начина може да се подходи към отношението между света на музиката и знанието за този свят, което представя Боеций. Единият работи с принципа на аналогията: както светът е троичен, така е троично и знанието; както са троични светът и знанието, така е троична и музиката; за всеки дял от едното (света) и от другото (знанието) има по една музика. На *macrocosmos*-а „отговаря“ *musica mundana*, на човека-*microcosmos* – *musica humana* и на света на сетивното възприятие – *musica instrumentalis*, или музиката, която звучи и която се възприема със сетивото на слуха. Ако спрем дотук, оставаме при аналогията. Боеций обаче я преодолява – защото макрокосмосът не просто е сходен на *musica mundana*: той се определя от нея. Музиката движи неговите стихии, държи го в ред чрез хармонията, сменя – пак чрез хармонията – неговите цикли. И не само едното е сходно на другото, едното е другото: ако я нямаше *musica mundana*, космоса нямаше да го има. Така стоят нещата и с аналогията между човека и *musica humana*. Тази човешка музика не е нещо, което човекът може да притежава, но може и да не притежава, тя е самият човек. Ако я няма нея, за да хармонизира неговите телесни и душевни части, той ще е дисхармоничен, недостатъчен, „разстроен“ и „несвършен“ и неговото съществуване няма да съумее да следва вътрешния си телос на оцелостяването и усвършенстването – на завършеността²⁰.

Музикалността, която притежава Боециевият възглед, подобно на тази у Августин, има като своя движеща сила налягането/обтягането, или принципа на тоновостта. Този принцип не просто действа в мястото между музиката от квадривиума и троичната музика (*mundana – humana – instrumentalis*), а прорязва душата на човека. Съгласувайки непрестанно едната музика с другата, той съгласува и човешките душевни сили; следвайки посоката на музиката в четирипътието, той упътва и самия човек: „Защото никой път към душата не е открит за наставление толкова много, както пътят на слуха“ (Boethius 1995: 189, 300).

ЛИТЕРАТУРА

Св. Августин, Аврелий. 2006. *Изповеди*. Превод от латински Анна Николова. София: „Изток-Запад“.

Боеций, Аниций Манлий Северин. 2008. *За утешението на философията*. (Превод от латински Г. Каприев, Б. Кацарска). София: УИ „Св. Кл. Охридски“.

Боеций. 1990. Коментарий к Порфирию, им самым переведенному. // Боеций. „Утешение философией“ и другие трактаты. Москва: „Наука“.

Лешков, А. 2014. *Светът като творба* (Философия и естетизъм.) София: Издателство „Проектория“.

Платон, 1974. *Държавата*. Превод от старогръцки Александър Милев. София: „Наука и изкуство“.

²⁰ Смесовата близост, стигаща до съвпадение, на думите „свършен“ и „завършен“ е подсказана както от черковнославянското *совершенство*, така и от латинския израз *musica perfecta et absoluta* (per factu – доведено до завършеност).

Платон, 1982. Федон. Превод от старогръцки Богдан Богданов. // *Диалози. Том 2*. София: „Наука и изкуство“, 337–417.

Платон, 1990. Тимей. Превод от старогръцки Георги Михайлов. // *Диалози. Том 4*. София: „Наука и изкуство“.

Платон, 2006. *Зако̀ни*. Превод от старогръцки Невена Панова. София: СОНМ.

Augustinus Aurelius, 1845. *De musica libri sex.* // *Patrologia cursus completus, series latina (PCC – SL)*. Edidit Jean-Paul Migne. Paris: Garnier (1844–1904), 32: 1081–1100; <<http://patristica.net/latina/>>

Augustinus, Aurelius. 1992. *Augustini Confessiones*. Edited by James J. O'Donnell (Text and Commentary); Достъпно на URL:

<http://www.faculty.georgetown.edu/jod/latinconf/latinconf.html>

Babich, B. 2005. *Mousikē technē*: The Philosophical Practice of Music in Plato, Nietzsche, and Heidegger. Articles, Book- Chapters, etc. by Babette Babich. Paper 23; Достъпно на URL: http://fordham.bepress.com/phil_babich/23.

Voetius, 1995. Voetii *De institutione musica*. // *Музыкальная Бозциана*. Санкт-Петербург: „Глаголь“ (187–296); Бозций. *О музыкальном установлении*. (Перевод с латинского Е. М. Герцман), 299–425.

Voetius 1867. Anicii Manlii Torquati Severini Boetii *De institutione arithmetica. De institutione musica*. // *E libris manu scriptis*, edidit Godofredus Friedlein. Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri; Достъпно на URL:

http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/.../boethius_institutione_1867.

Boetius 1898. Anicii Manlii Severini Boethii operum pars I. // *In Isagogen Porphyrii commenta*. Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum. Vol. 48 Collected by Albrecht Diem; Достъпно на URL: <<http://www.earlymedievalmonasticism.org>>

Dyer, J. 2007. The Place of *Musica* in Medieval Classifications of Knowledge. // *The Journal of Musicology*, Vol. 24, No. 1.

Jackson Knight, W. F. 1979. *St. Augustine's 'De musica': A Synopsis*. London: The Orthological Institute.

Lippman, E. A. (Ed.), 1986. *Musical Aesthetics: A Historical Reader*. New York: Pendragon Press.

MacInnis, J. 2015. Augustine's *De musica* in the 21st Century Music Classroom. // *Religions*. Vol. VI. No. 1: 211–220; Достъпно на URL: <http://www.mdpi.com>

McKinnon, J. (Ed.), 1987. *Music in Early Christian Literature*. Cambridge University Press.

Plato. *Republic*. [2008]; Достъпно на URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>
Strunk, O. (Ed.), L. Treitler (Revised Ed). 1998. *Source Readings in Music History*. New York – London: W. W. Norton & Company.