

Логос – разум – музика

Кристина Япова

Logos – Reason – Music

Kristina Yanova

Резюме: Ако третата от думите в това заглавие беше закрыта и трябваше да бъде отгатната, едва ли някой би предположил, че тя е „музика“. Поне не днес, когато „логос“ и „разум“ отдавна вече са се свързали с „реч“ и не допускат нещо друго да заеме мястото на следващо звено от един сякаш естествен ред. Настоящият доклад е опит да се аргументира правото на музиката в своята съвременна саморефлексия да влиза в преки отношения с „логос“ и „разум“, без да се нуждае от посредничеството на други същности. За тази цел той проследява постоянното и изменящото се в съдържанието на понятието „логос“, фокусира се върху категориите „глас“ и „тон“ и се придвижва до тезата за музиката като *модус* на действието на разума.

Ключови думи: логос, разум, музика, глас, тон

Logos – Reason – Music

Kristina Yanova

Abstract: If the third of the three words in this title had been covered, so that it needed to be guessed, the reader could hardly suppose that it is *music*. This is so because the concepts of *logos* and *reason* has been so strongly connected to the *speech*, that they don't allow anything else to take the place of the next unit of a seemingly natural succession. The present paper makes an attempt to assert the right of music in its contemporary self-reflection to join directly with logos and reason without any mediation of another essence. For that purpose, the exposition passes through three steps: it delineates the constant core and changeable contents of the concept of logos throughout history; it focuses on two categories of fundamental significance in solving the problem, namely *voice* and *tone*; and moves to the thesis that music can be thought

of as *modus of reason* – a modus that possessed autonomy of reason's life and action.

Key words: logos, reason, music, phone, tone

Историческият път на понятието „логос“ е осеян с елиптични точки, които го отклоняват от съдържанието, установено за това понятие от дадена мисловна традиция, и предизвикват разширяване или стесняване на границите му. Ако в контекста на неговата философска употреба изглежда, че отклонението се движи в норма, създадена и удържана от самата философия, в аспекта на знанието за музиката то е белязано с немалко абнормени моменти – до степен, че самият път става непроследим, накъсан, неможещ да осигури никаква приемственост между старите и новите съдържания.

Да се реконструират ходовете между подобни елиптични точки от отправната система на музиката, само по себе си е задача, изискваща специално проучване. Беглото им проследяване тук не може да бъде избегнато, защото то ще позволи да се разкрие връзката между логос и музика, а после (и въз основа на нея) друга – между разума и музиката, необходимостта от чието преосмисляне е последната цел на този доклад.

Както е известно и както е присъщо за редица гръцки думи, думата „логос“ означава твърде много неща и е винаги отворена за жест, който изтегля от нея отделно значение или сегмент от значения, поставя ударението върху него, придава му първостепенна

важност съобразно с основната идея на определена традиция. Ежедневни или философски, тези значения проявяват свойството да се разпростират върху цялата територия на думата, изтласквайки встрани останалите. По този начин редица смислови връзки, веднъж създадени между нея и други думи, също подлежат на накъсване и избледняване, сякаш не ги е имало.

На Хераклит, мислителя, който издига „логос“ до основна философска категория, принадлежи и първата от тях: между „логос“ и „хармония“. Между двете думи съществува такава близост, стигаща до тъждество, каквато белязва „логос“ и „число“ в питагорейската традиция. За Хераклит „хармония“ е самата настройка – още една дума, на която по-трудно може да ѝ се отрече музикалност, – по-точно, самото действие *настройване*, осигуряващо всеобщото свързване. Тази близост ще потъне в историята под тежестта на Аристотеловия „логос“. Заложено в ноторно известното изказване на философа (Λόγον δὲ μόνον ἄνθρωπος ἔχει τῶν ζώων, *Politics* I. 2. 1253 a) очовечаване на „логос“ има първата си последица в изместването встрани както на Хераклитовия, така и на Платоновия „логос“: заедно с категорията „душа“, която се придвижва от душата на света към човешката душа, и логосът от самостоятелна същност, която „се носи без звук и шум“ (*Тимей* 37 b, 487) в движението на вселената, се превръща в способност на човека, отличаваща го от всички други живи същества. Но понятието попада във вихъра на отклоненията не заради сблъсъка на мисловните системи, а с последвалите си интерпретации и

реконтекстуализации. С всяко следващо тълкуване на същия този Аристотелов израз „логос“ напуска верността си с оригинала и се отваря за нови разбирания. Сред тях особено влиятелно се оказва онова, в което „имането“ на логос забравя значението си на „дар за човека“ и се установява в това на „притежание от човека“.

По-нечут, но и по-решителен се оказва елипсисът, с който логосът вече е речевият логос. Не е нужно да се проследява подготовката, нито моментът на подобно свиване на смисъла: за философията от ХХ век то е несъмнено, както несъмнено е, че разумът е така безпрекословно свързан с речта, че всяка друга негова връзка с каквато и да е друга същност е извън дискусия. И независимо от уговорките на Хайдегер относно неравенството на логоса с речта (вж. Хайдегер 2005: 33) сферата, в която той е положен, е неизменно речева. Опитите на музикално знаещия, наследника на средновековния *musicus*, и на композитора да отвоюват права върху логоса завършват с неуспех. С мълчание приключва и призивът им, че има композиционно мислене, осъществяващо се на друг „език“ – на тоновете. Тяхната безпомощност е резултат от това, че те употребяват „език“ по единствения възможен начин – метафорично, като заемка от словесния и по аналогия с него. Постепенно логосът бива отстранен от територията на музиката. На нея той остава като подложка за разума, който по стара питагорейска традиция се определя като числов.

Озовавали се с един скок в съвременността, виждаме XX век белязан с тревога, предизвикана от усещането за дефицити. За Хайдегер философията е изправена пред неотложната необходимост да поднови битийната проблематика, просветнала у Платон (Вж. напр. Хайдегер: 1999: 31–55, 57–84); за композитора Шьонберг музиката е изпаднала в клаустрофобична ситуация, от която търси изход; и за философията, и за музиката изходът е истината. Но ако истината е по условие цел, стремеж, приоритет на първата, то способността на втората да я „изказва“ (още една метафора) трябва да бъде изпитана.

Изпитанието не би могло да се осъществи, ако предприемащият го не пристъпи към него начисто, необременен от стари и нови докси, ако не се изправи пред истината лице с лице, без посредничеството на други същности, каквито са числото или речта.

Сред изследователските режими, в които изпитанието може да протече, феноменологичният се оказва най-плодоносен и затова засвидетелстван с най-силни прецеденти – нещо, което позволява да се преустанови разходката по отделните значения на думата „логос“ и вниманието да се насочи към смисъла, обединяващ идеята „логос“ от различни философски, а и богословски традиции. Това е смисълът на явяването, откриването, съобщаването. „Логос“ е моментът/пунктът, в който истината на битието се разкрива пред човека, който я търси; „логос“ е срещата между това, което се разкрива, и този, който го открива. На изискването логосът да има подобаващо действие в музиката, тя отговаря със своето същностно

качество: тонът. Така връзката логос – тон(ос) става пряка, ненуждаеща се от никакво посредничество (на число или реч). „Тон“ (подобно на „хармония“) е от онези категории, които притежават онтологична и гносеологична страна. Тонът предоставя възможност на познанието, постигнато чрез него, да е *ясно и отчетливо* благодарение на двете си свойства: да застава върху дадена височина, да я оповестява, или *явява* пред слуха, и да се движи през точно определени диастеми (интервали). Така той осъществява логосната среща между една истинна същност, която се разкрива в музиката – в битийната сфера на тоновостта, – и човека, който я открива в мястото, съответно на начина на разкриването – мястото на слуха. Най-силната историческа версия на връзката *разум – музика* може да се представи с определението *разумът в музиката*. Това определение има предвид действие, подчинено на числото, минаващо през числото, обяснимо чрез числото. Зададена от питагорейството, версията *разумът в музиката* остава непроменима до XVII век, когато в контекста на математическата парадигма на този век триумфира в красивата формулировка на Лайбниц: „Музиката е тайно аритметическо упражнение на душата, което тя извършва, без да знае“¹.

С такъв разум се отличава субектът на науката за музиката от времето на нейното създаване – гръцкият *μουσικός*; като такъв той

¹ “Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi” (Leibniz, G. W. Aus einem Brief an Chr. Goldbach, 17. Apr. 1712). Цит. по: Schäfke 1964: 289.

ще бъде предаден на последователя – средновековния *musicus*. Двата реални представители на този субект – Аристоксен и Боеций – заявяват категорично: *μουσικός/musicus* е музикално знаещият, този, който познава музиката, прилагайки особена способност. Това е хармоническата способност, от чиито две съставки – сетивната и разумната – именно втората е тази, с притежаването на която той заслужава званието *μουσικός/musicus*. Главата „Кой е музикус“ от *De institutione musica* Боеций започва с крилатия афоризъм, че „много по-ценно и по-важно е да знаеш това, което някой прави, отколкото да правиш това, което някой знае“ (Voethius 1995: 212/329, I. 34.). Върху този афоризъм израства йерархията на трите типа хора, занимаващи се с музика: „първият са свирещите на инструменти, вторият са съчинителите на песни, а третият са тези, които отсъждат за произведеното при свиренето и пеенето“ (Voethius 1995: 212/329, I. 34). И е редно именно тези, принадлежащи към третия тип, „да бъдат признати за музикови, защото се опират изцяло на разума и съзерцанието“ (Voethius 1995: 212/329, I. 34).

Средновековният автор изрично изтъква, че действието на разумната способност при познаването на музиката трябва да е подобаващо за нея. В системата на неговия възглед относно трите познавателни равнища на философското знание – *intellectibilia*, *intelligibilia*, *naturalis* – думата *подобаващо* посочва тъкмо математическото рационално познаване, доколкото то е адекватното на числовата природа на музиката – *disciplinariter*. Разумът в

музиката се установява като рационален разум, прозрачен към корена *ratio* в значението му на изчисление (пропорция, *numerus ad aliquid*).

Следващите векове на Средновековието минават под знака на така дефинирания *музикус*. Заедно с това в тях тече една контратема, родена в процес, който с пълно основание следва да се нарече хуманизация на музиката – определение изцяло християнско, черпещо смисъла си от единствената цел за човека: спасение и богоуподобяване. В този процес музика и човек се свързват така неотделимо, че музиката да покаже човешкото си лице, а човекът да зазвучи, хармонизирайки се с Този, от Когото получава своето битие. Феноменът, засвидетелстващ връзката, е пеещият глас – израз на самия човек. През XI век монахът Гвидо от Арцео – музикалният теоретик, на когото дължим първия систематичен линеен нотопис, – ще възпроизведе почти буквално идеята на Боеций за разума като поставящ разделителната линия между музикуса и другите музиканти в своя афоризъм, този път в мерена реч: „Между музикуса и кантора разликата е голяма/ Единият произнася, другият познава това, което съдържа музиката/ И който прави нещо, което не разбира, трябва да се нарече животно”².

Съхранявайки действието на разума в музиката в неговия питагорейски числов вид, Гвидо същевременно не може да си

² “Musicorum et cantorum magna est distancia/ Isti dicunt illi sciunt quae componit musica/ Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia” (Guido d’Arezzo 1999: 330-33).

позволи да остане при разума като абстрактна категория, защото за него единствено личното участие на човека в пеещата Църква е това, което оправдава упражняването на всички човешки способности. Затова той, заемайки се със своето дело по обучаването на певците как „да пеят с разум“, ще се дистанцира от предшественика си, не скривайки схващането си, че трактатът *De institutione musica* „е полезен за философите, но не и за певците“ (Guido d'Arezzo 1998: 218).

С неотделимостта на гласа от човека, с разбирането му като огласяващо го свидетелство пред Този, към Когото е отправен, тонът може да бъде осъзнат вече не като звуков израз на числото (независимо дали „sub ratione numeri“ или „sub ratione soni“³), а непосредствено като битийна същност, на която музикалният глас е феномен.

И тъкмо това осъзнаване на тоновата възможност за действието на разума в музиката оправдава понятието *музикален разум* и го разграничава от *разума в музиката*. Изрично трябва да се каже: музикалният разум не е нещо различно от човешкия разум изобщо, а е модус на неговото действие – модус, който се основава върху тона.

Един вектор към разбирането за *музикалния разум*, оползотворяващ познавателния потенциал, който се съдържа в тона, може да бъде изтеглен отдалеч и от напълно друга традиция –

³ Относно схващанията, отразяващи процеса на гравитиране през Късното средновековие към едното или другото, вж. Dyer 2007: 60–65.

на византийската музикална теория. Трактатите на мелурзите (музикотворците) от периода на XIV – XVIII век неизменно полагат в началото категорията *глас* в неразделната ѝ връзка с две други категории: *тон* и *разум*.

Ако Аристоксен, законодателят на „всеобхватната наука за музиката“ (Aristoxenus 2013: 95/165, I. 1) обсъжда гласа въз основа на разделението му на два вида, определени от него като слят, *συνεχής*, и интервалов, *διαστηματικὴ* (Aristoxenus 2013: 102/170–171, I. 8), то за византийските мелурзи гласът е изначално музикален, още преди да се раздели на видове. И още като такъв, той е същностно свързан с разума.

„Въпрос: Какво е това глас (φωνή) и какъв е [неговият] произход?
Отговор: Гласът е отзвук (ἀπήχημα), напоен с дихание, произвеждащ се чрез някаква хармония и съответстващ на гърлото. [Думата] глас произхожда от [израза] „светлината е разум“ (φῶς εἶναι νόος), понеже онова, което разумът създава, извежда към светлината“ (Codex Petropolitanus 1994: 486, fol. 4–51 v).

„Въпрос: Какво е това глас (φωνή)?
Отговор: Гласът се нарича така от [израза] „светлината е разум“, понеже това, което разумът създава, гласът извежда на светлина; или заради това, че в гласовете съществува битие, тъй като гласът – това е завършването на съхраненото в нас дихание, изискващо някакво гърло“ (Codex Petropolitanus 1994: 503, fol. 41–51 v).

В двата откъса сплитането на връзката между λόγος и φωνή започва от самото Битие. За авторите на трактатите, в които

срещаме тези идентични определения, Битието е Божието, а човешкото е от Божието. Така е и с човешкия разум, притежание на човека, дарено от Бога. Припомнянето на тези известни положения тук има за цел да насочи към една гранична зона в човешкото битие, открита натам, където човекът със своята мисъл, неразполагаща с други понятия освен саморефлексивни, може да нарече само битийна зона, по-голяма от „неговото човешко битие“. В тази по-широка битийна зона, в която е положено „неговото битие“, той намира пределите на „своето битие“.

Битието вдъхва себе си в живото дихание на човека: по диханието се измерва времето на гласа, с него диша *фони*, този човешки завършек, преди да излъчи от себе си *тона* като самостойна субстанция, за да заживее тя свой живот в звучащата музика. Създаденото от разума става достойние на гласа, който удостоверява, че е разумно създадено. Защото разумът е светлината на битието, която по моста на гласа върви към светлината на света. На нея гласът извежда плода на разума, прави го чуваем. В гласа самото битие се показва на светлината на света. Гласът е феномен: осветена от съзнанието истинна битийна същност.

„Φωνή είναι ἀπήχημα“. На какво е отзвук гласът? Най-напред, по етимология, на звука (ἦχος): гласът е от (ἀπό) ихоса (ἀπ-ήχημα). Не на всеки звук, а на този, в чиято основа, по старата традиция на науката за музиката, лежи хармонията – на музикалния звук, тона. Хармонията е условието, с което тонът става възможен, и същевременно свидетелство за неговата разумност: благодарение на

хармонията той извежда себе си на светлина. Но това, което кара гласа да изведе наяве тона, е заложеният в самото човешко дихание стремеж към светлината, която е отново разумът. Тонът е настройката на гласа, позволяваща на това, към което разумът се стреми и което постига, да се яви като самото себе си. Гласът е отзвук на звука на битието, вдъхнало живот в него; гласът е отзвук на зова на битието.

Обяснимо е, че идеите на византийските мелурзи остават встрани от мейнстрийма на музикалната наука. Те обаче се оказват особено близки на онази феноменологична струя във философията на XX век, която по собствена необходимост достига до връзката логос – фони. Но ако феноменологията поставя по подразбиране и без уговорки тази връзка в сферата на речта, за византийските автори тя е музикална връзка (гласът се произвежда „чрез някаква хармония“) – толкова несъмнено музикална, че не се налага да се привеждат аргументи в защита на музикалността, защото едва ли някой би търсил такива против нея.

Човешкото битие, което черпи от Божието и което бива мислено в неговия открит хоризонт, съществува в гласа. Оттук и връзката на гласа (φωνή) със светлината (φῶς), изяснявана с опора върху етимологията, бива изтегляна от област, предшестваща „самото човешко битие“. Светлината просветлява пътя от разума до гласа от по-ранно място от това, очертано от отсечката между човешкия разум и човешкия глас. Само така е възможно в гласовете да има битие.

Гласът извежда на светлина създаденото от разума, като в извеждането се раздвоява: емеличният явява достойнията на разума в неговия музикален модус, говорещият, принадлежащ към рационално-речевия модус, следва смисъла на думите. Но гласът е музикален още преди да се раздвои на видове. Музикалността, ще рече тоновостта, е това, което удържа връзката на логоса с гласа и не ѝ позволява да се разкъса. В основата ѝ стои хармонията в целия спектър от значения, най-простото сред които е тъкмо значението на връзка – същата онази всеобща връзка, заради която Хераклитовият логос разкрива абсолютната си близост, или тъждество, с хармонията: разделение и единение, единение на разделеното, разделение из единното.

Връзката на гласа с логоса минава през хармонията, като „минава“ не означава последователност на движението, а посочва начина на тяхната сглобка. Хармонията е условието, което прави тепърва възможно изправеното явяване в гласа на сътвореното от логоса. Оттук нататък гласът ще може да го изнася от себе си, да го предава, да го съобщава на всички, които го чуват, в неговата *първа* явеност – в неговата истинност.

Мелурзите от Византия извеждат до крайна осезаемост това, което Хусерл, а след него и Дерида, ще определят като феноменологичен глас, гласа в „трансценденталната му плът“ (Дерида 2007: 22), в неговата „одухотворена телесност“ (Дерида 2007: 22). За средновековните автори от Византия тъкмо схващането за гласа като феномен разкрива близостта между $\nu\acute{o}\varsigma$ – $\phi\acute{\omega}\varsigma$ – $\phi\omega\nu\eta$.

Те не се нуждаят от експлицитното разграничаване на феноменологичния от физическия, сетивно-телесен глас, извършено от философите на XX век, подчертаващи, че не физическият, а феноменологичният глас проявява „първичен афинитет към логоса“ (Дерида 2007: 22), защото за тях първичният афинитет е изначално затоплен от съхраненото в нас дихание.

Въпреки тази разлика нишката на съгласието между представителите на толкова различни светове е ясно очертана. Разногласието настъпва с намесата на отношението музика – реч. Осмислянето на гласа непосредствено през „думата“ (в цитата от Дерида думата „дума“ се настанява тихомълком, като нещо подразбиращо се) отрязва музикалността на гласа – първата музикалност, скрито стаена в него и тогава, когато той явно е поел по пътя на говора. Именно тази музикалност на гласа е точно толкова несъмнена за Средновековния Запад и Изток, а на изток и дълго след това, колкото за философите от XX век е резонно логосът да бъде стеснен до речевия логос; именно тя е това, което пробива в тембъра, управлява етоса и, непрестанно зареждана с патос, прави връзката на гласа с логоса твърде лична. В гласа човек изнася себе си, но с гласа остава в себе си: така е осигурен животът на гласа, изразяващ човека, без да напуска дъха му, и излизащ навън, за да намери тона вече в неговата звукова телесност. Този действителен тон, звучащият, е не просто удължение на гласа, отправящо го в сферата на чистата сетивност, а е удостоверение за неговата разумна природа. Той може да бъде такова удостоверение, тъй като е

подчинен на нормата *тоново единство* (точно определен височинен стазис) – *диастиематизъм* (точно определени разстояния между височините), определяща начина, по който назад през гласа той ще се възвърне към човешкия разум, и изключваща всеки произвол в този път назад.

Средновековният музикален Изток не напуска владенията на живия човешки глас, не разчита на възможностите за подобен пробив нито на звука, издаван от „бездушните инструменти“, нито на звуковата субстанция, отделена от гласа и оставена от него на случайностите в света: извън живото действие (*operandi*), оставеното (*opus*) може да бъде само изоставено. Подобно схващане вече няма никакви допирни точки с положението, че „физическото въплъщение на *Bedeutung*, тялото на речта, онова, което в своята идеалност принадлежи на емпирично определен език, ако не е извънречево, то поне е чуждо на изразността като такава, на онази чиста интенция, без която не би имало говорене“ (Дериде 2007: 39). И няма, първо, защото валидността на това положение е ограничена до логоса на речта, второ, защото то изтегля в права линия движението от логоса до гласа (този на речта, за който става дума, какво остава за музикалния), спира го в отделни пунктове, затруднявайки самото образуване на феномена, и трето, защото безвъзвратно е загърбило всяка друга *причина* на гласа, каквато за музикалния глас е хармонията – една тонова причина, даваща на този глас право на живот.

Феноменът *музикален глас* явява онази дълбока музикална същност на човека, за описването на която думи като сила, воля, стремеж са само метафори: въпреки това те са достатъчно близо до нея, доколкото изразяват действието, от което тонът взима името си – действието на обтягането (τόνος). На това тоново действие, ненуждаещо се от посредничеството на число или реч, се подчинява музикалният разум, чиято последна цел винаги е била целта на човешкия разум изобщо – истината.

БИБЛИОГРАФИЯ

Aristotle. *Politics*. Perseus Digital Library. Gregory R. Crane, Editor-in-chief. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0057> [accessed 29 June 2021].

Aristoxenus. *Harmonics*. Edited With Translation Notes, Introduction and Index of Words by Henry S. Macran. Published by Forgotten Books 2013 [Originally published 1902], 95–164 (Greek); 165–222 (Engl). URL: <http://www.forgottenbooks.org> [accessed 12 July 2021].

Boethius. *De institutione musica*. – В: Е. В. Герцман. Музыкальная Боэциана. Санкт-Петербург: “Глаголь”, 1995, 187–296 (Lat.); О музыкальном установлении. Превод Евгений Герцман, 299–425 (русс.).

Codex Petropolitanus RAIC 63. – В: Е. В. Герцман. Петербургский теоретикон. Одесса: “Вариант”, 1994.

Dyer, J. *The Place of Musica in Medieval Classifications of Knowledge*. – In: *The Journal of Musicology*, Volume 24, No 1, Winter 2007, 3-71.

Guido d'Arezzo. *Regule rithmice*. – In: Pesce, Dolores. Ed. and trans. Guido d'Arezzo's *Regule rithmice*, Prologus in antiphonarium, and Epistola ad Michahalem: A Critical Text and Translation, with an Introduction, Annotations, Indices, and New Manuscript Inventories. Musicological Studies 73. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1999.

Guido d'Arezzo. *Epistle Concerning an Unknown Chant*. – In: Source Readings in Music History. Ed. by Oliver Strunk and Leo Treitler (II. The Early Christian Period and the Late Middle Ages. Ed. by James McKinnon). New York – London: W. W. Norton & Company, 1998.

Schäfer, R. *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. Mit einem Vorwort von Werner Korte. 2 Aufl. Tutzing: Schneider, 1964.

Дерида, Ж. *Гласът и феноменът*. Въведение към проблема за знака във феноменологията на Хусерл. Превод: Красимир Кавалджиев. София: ИК Сема РШ, 2007.

Платон. *Диалози*. София: „Наука и изкуство“, Т. 4: *Тимей*. Превод Георги Михайлов, 1990.

Хайдегер, М. *Битие и време*. Превод Димитър Зашев. София: Академично издателство „Марин Дринов“, 2005.

Хайдегер, М. *Същности*. София: Издателство ГАЛ–ИКО: За същността на истината. Превод Димитър Денков; Платоновото учение за истината. Превод: Христо Тодоров, 1999.