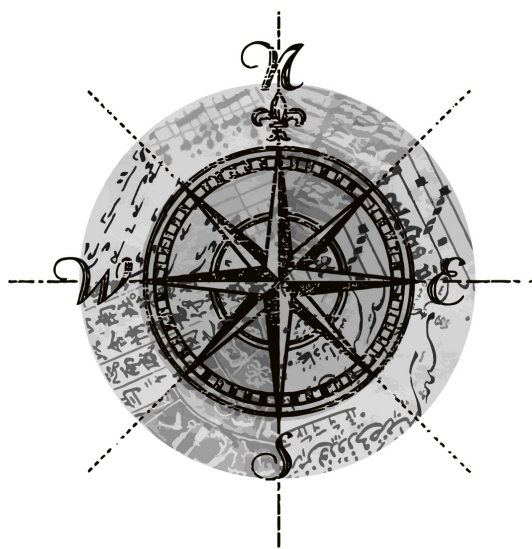


FUNDAMENTA MUSICAE



Поредица Музикална философия

Водещ редактор

Проф. г-р Иля Йончев

Редакционна колегия

Проф. г.узк. Кристина Япова

Проф. г-р Ангрей Диамангиев

Доц. г-р Йорган Банев

Доц. г-р Емил Девежжиев

Д-р Кристиан Василев

Музикологично рационалното и музикално рационалното

Емил Девегжиев

Риба

2021

Музикологично рационалното и музикално
рационалното

Емил Деведжиев

Корица: гетайл от *Le violoncelliste* на Пол
Гоген

© Емил Деведжиев, *автор*

© Издателство РИВА, София, България, 2021

ISBN 978-954-320-734-3

На родителите ми

*Огнян Георгиев Деведжиев
Величка Тодорова Деведжиева*

Съдържание

| | |
|-----------------|---|
| Въведение | 1 |
|-----------------|---|

Първа част

| | |
|----------------------------|----|
| Рационалност и наука | 15 |
|----------------------------|----|

| | |
|--|-----------|
| 1. Фреге и проблемът за универсалните логически принципи .. | 25 |
|--|-----------|

| | |
|--|-----------|
| <i>Определяне на рационалността като свойство на логическата форма</i> | <i>26</i> |
|--|-----------|

| | |
|---|-----------|
| <i>Отделяне на логическата форма от всеки възможен опит</i> | <i>28</i> |
|---|-----------|

| | |
|---|-----------|
| 2. Витгенщайн и проблемът за разбирането отвъд логическото формализиране | 33 |
|---|-----------|

| | |
|---|-----------|
| <i>Логическата форма като методологическо ограничение на нерационалния житейски и мисловен опит</i> | <i>34</i> |
|---|-----------|

| | |
|--|-----------|
| <i>Мислимо и мислене „на“ и „в“ нерационалното</i> | <i>45</i> |
|--|-----------|

**3. Логическият позитивизъм
и проблемът за метода на
сигурното познание. 49**

*Рационалността като научен метод –
методите на верификация, експликация
и конфирмация 50*

*Принципът на толерантност –
релативизиране на представата за
образцов научен метод 71*

**4. Попър и проблемът за метода на
(не)сигурното познание 74**

*Проблемът на индуктивния подход –
несигурност на рационалното познание... 77*

*Проблемът на отграничаването
– затваряне на научния опит и на
рационалното познание спрямо
пълнотата на опита 85*

**5. Постпозитивистка философия
на науката 95**

*Кун – редукция на значимостта на
научната рационалност 96*

*Радикалният методологически
релативизъм на Файерабенд 116*

6. Рационалност и наука – обобщение 120

*Методологическият релативизъм на
епистемологията 124*

*Методологическата строгост на
музикологията 126*

Втора част

**Музикална логика и наука за
музиката 133**

**1. Очертаване на
методологическия проблем на
музикологично рационалното 133**

*Методологически основания на
музикологично рационалното..... 134*

*Взаимозависимост на музикологично
рационалното и музикално рационалното 139*

2. Музикалната логика 144

**3. Модерни представители на
систематичното рационализиране
на музикалната логика 150**

*Рамо и установяването на
музико-научния метод спрямо
музикално-логичния процес 152*

*Риман и стремежът към припокриване
на научната логика с музикалната
логика 171*

*Шьонберг и изричната експликация
на рационалността (на музикалната
логика) 196*

**4. Музикална логика и наука за
музиката – обобщение 223**

Заклучение 229

Библиография..... 239

Въведение

„Музикологично рационалното и музикално рационалното“¹ е опит да се представи отношението между музикологията и нейния обект – музиката – в светлината на най-общите постановки на философията на науката. В полето на философия на науката рационалността се схваща като концепция за правилно мислене – винаги предполагаема като условие на самата наука, но и винаги търсена като метод, който да гарантира научната строгост. Съответно музикологията трябва да бъде изпитана в това, дали и как се съотнася с критериите за рационалност, положени от философия на науката. Също така трябва да проверим, дали музикологичната рационалност може да бъде откритоена като научна рационалност, отнасяща се до музиката.

В методологически план съотнасянето на музикологичния поглед с представата за рационалност, чрез водещи за философията на науката позиции, първоначално се свежда до необходимостта за частно научно дефиниране (музикално-научно определяне) на отношението между обект и научно познание, което да

¹ Идейно-съдържателно текстът беше представен като докторска теза през 2019 г. в НМА „Проф. Панчо Владигеров“.

не противоречи на общите научни критерии. Така (спекулативно) се проверява възможността музикологичната рационалност да бъде определена по начин, по който научната рационалност се третира във философия на науката, а именно – като концепция и/или метод за правилна употреба на мисленето. Но вземем ли предвид „обекта“, който музикологията изследва и разглежда – музиката, става ясно, че музикологично рационалното не може да бъде полагано и въвеждано като научен метод по примера на природните науки (които иначе днес са смятани и приемани за рационално образцови). Формата на рационалност, която отличава музикологията от природните (и силно повлияните от тях) науки, се дължи не просто на факта, че музиката, за разлика от природните феномени, е изкуство, а предимно на тип отношение към рационалното в изследвания феномен, което може да бъде видяно единствено през призмата на музикалния опит.

Става въпрос за ракурс към проблема за научността, спрямо който рационалността на научното проучване се разкрива като зависима от рационалността в онова, което бива проучвано. Музикологията има за цел не просто да изведе музикалните закономерности от феномена на музикалния опит – цел, сходна с отношението на природните науки към природните феномени, – но и да послужи като средство за пресъздаването им. В тази си функция музикологията винаги се нуждае от самата музика като последно удостоверяване на изведените рационални

закономерности. Отношението метод–обект в музикологията трябва да бъде мислено двупосочно: рационалността на музикологичния метод да се разглежда като вкоренена в рационалността на самия музикален опит, а рационалността на музикалния опит, обратно, като ръководна за музикологичната рационалност.

При така установената зависимост на музикологията от музиката, възниква необходимост от по-гълбоко изясняване на основанията и претенциите на музикологично рационалното – т.е. на рационалността във всяко музикологично представяне. Подобно изясняване се основава на идеята за „музикалната логика“ като логика, която се голява и откроява в самия музикален опит. От позицията на музикологично рационалното тя е тематизирана тук като „музикално рационалното“. Музикално рационалното е онова в музикалния опит, което музикологията представя и отчасти третира като закономерно. Това представяне е все пак само понятийна интерпретация на музикалната логика. Всъщност както методологическата, така и съдържателната – тематична и обект(ив)на – основа на музикологичното изследване се оказва музикално рационалното. В сферата на музикологията философско-научният проблем за дефинирането на научната рационалност се решава чрез „допитване“ до непосредствено главими (рационални) закономерности в музикалния опит. В общите рамки на настоящия текст приемаме, че възможността музикално-рационалните закономерности да бъдат отразени в

музикологично-рационалното осмисляне и разглеждане не отменя факта, че в музикалния акт, т.е. в „естествената си среда“, те (музикалните закономерности) са нерационални.

Едно уточнение. В настоящия текст „нерационален“ обозначава едновременно „не-рационален“ и „не-ирационален“. За обозначаването на музикалния акт бихме могли да привлечем и изрази като „награционален“ и „свръхрационален“, но водещото е отношението рационалност–нерационалност да не се разглежда като отношение (и упражнение) по хронология. Музикално нерационалното нито предхожда, нито надгражда музикално рационалното, нито е по някакъв (друг) начин „рационално на рационалното“ – музикално нерационалното съдържа музикално рационалното. Музикологично рационалното разпознава и откроява именно такова съдържание из музикално нерационалното, но определянето на състава, количеството/вата и качеството/вата му вече разработва отношения по хронология. Онова, което музикологията разпознава като рационално, в (из) акта на музициране е разтворено и неразпознаваемо, поради което този акт може да бъде обозначаван като нерационален. Това означава: „освен друго, също така рационален, доколкото рефлексията върху него счита за съществено да го рационализира, особено за да го разработва като знакова система“.

* * *

Тезата в настоящото изследване е, че музикологията като наука се основава на музикално-рационалните закономерности, непосредствено головими като музикален опит в музикалния акт. Като тематичен фон на тезата се разглежда проблемът за научната рационалност, както го разкрива философията на науката. Целта на това въвеждане е, от една страна, да се посочат основополагащите философско-научни представи за рационалността, а от друга – да се открие музикологичната рационалност като частично съотносима с тях, но същевременно изхождаща от различни (мета) методологически предпоставки и съдържателни аспекти, отнасящи се към действителността на музикалния опит и музикологичната практика. Настоящото теоретично изследване откроява, че музикологичната рационалност е научен метод, който не отговаря на стандартните критерии за научност, и то не защото от научна гледна точка музикологичното отношение е недостатъчно строго, а защото е строго в смисъл, различен спрямо епистемологическото схващане за строгост – то отчита неминуемостта на музикалния опит. Авторите, разглеждани като парадигмални представители на философията на науката, не успяват да изведат еднозначен и непротиворечив критерий за научен метод. За разлика от философията на науката, която търси изрядност и непротиворечивост на методите и подходите, музикологията търси своите методически и методологически основания в музиката.

Ще конкретизираме посочената теза като се съсредоточим върху онзи (музикологичен) метод и онова методологическо основание, които обосновават музикологията като (строга) наука. Такъв метод е музикологично рационалното, основан на музикално рационалното, при което фундаменталният ориентир е музикалната логика. Именно защото музикологично рационалното има за свои основа и основание това, което същевременно се явява и негов обект, прокарването на разделителна (гемаркационна) линия между наука и ненаука при него е не само ненужно, но и неадекватно. Разкритостта и подчинеността на музикологичното отношение накъм собствения му „обект“ разкрива като мета-научен факт едно основно за музикалното разбиране положение, а именно, че музиката е нерационална и че рационалността ѝ е само момент от нея. Музиката в пълнотата на музикалния акт е характеризирана тук с израза „музикално нерационалното“. Става въпрос за неделимо единство на музицирането, което е отвъд пределите на музикологично рационалното и не се поддава на теоретично представяне, но същевременно съгързва онези закономерности, които схващаме като музикално рационални.

Единствено музикологичната строгост има предвид и утвържда музикалната строгост (рационалността в музиката) и в този смисъл музикологията може да даде пример за изграждането на научен стандарт, подходящ за сферата на изкуствата като цяло. Но такъв статут на музикологията може да бъде отстояван

единствено и само в хоризонта на музикалната нерационалност. В противен случай неизбежно би се стигнало до хипостазиране на музикалната рационалност и в крайна сметка – до омагьосан кръг, в който музикалната рационалност е такава основание на музикологичната рационалност, което, парадоксално, бива изцяло определено от нея. Нещо повече, без усета и съзнанието за фундаменталната откъснатост на музикалния акт от рефлексията върху него не бихме могли да знаем, дали онова, което схващаме като музикална рационалност, е в действителност музикален феномен, тъй като музикалното събитие, музикалният акт и музикалният синтез биха се третирали като (биха се „превърнали“ в) понятия без иманентно съдържание, т.е. биха били използвани релативистично.

* * *

Целта е да потвърдим, че основанията на научната рационалност са нерационални, като в случая се има предвид не „ирационалност“, а нива на яснота и, съответно, на разбиране, които служат като фундаментален ориентир на научното рационализиране. Разбрано по този начин, отношението рационално–нерационално, може да послужи и за адекватно описание на някои същностни страни в отношението музикология–музика. В настоящото изследване се приема, че музикалната логика е ядро на последното отношение, представено като пресечна точка на музикологично рационалното, музикално

рационалното и музикално нерационалното, а в музиката – музикалната логика е компонент на музикално нерационалното, който може да бъде източник на рационализиране, без такова рационализиране да се явява като неминуем аспект на музикалната дейност.

В този смисъл понятието „музикална логика“ може да изглежда паралогично. Но то е възможно поради смисловия обем на думата „логос“, от който идва в случая смисълът на понятието, както и на словосъчетанието „музикално-логичен/логически“. Инерцията от рационалистичната употреба на логиката пречи да се чуе „логосът“ в логиката и да се тръгне от този логос, който означава целия ни житейски опит, например в значенията: реч, израз, изложение; закон, число, съотношение; внимание, събитие, тоест нещо, което е видно (за очите, ушите, ума). Просто казано, когато се срещаме с яснота, ние се срещаме с логос, а логиката е изкуството на тази яснота. Затова в акта на музициране самоочевидно е налице логична (на логоса) организация, синтез, но не и рефлексия в смисъла, в който научната рационалност неминуемо я предполага и от позицията на който този акт неминуемо съдържа нерационални моменти. Оттук логосът като ясно съ-отнасяне, съ-поставяне (срв. лат. *com-ponere*) принадлежи награница на музикалния акт, а неговото рационално експлициране – на музикологичната рефлексия.

* * *

Изследването се състои от две части: „Рационалност и наука“ и „Музикална логика и наука“. Първата част започва с уточняващи въпроси относно рационалността. Темата за рационалността може да бъде поставяна и разглеждана по различни начини, но най-често рационалността бива отнасяна до разума в различните му прояви и бива третирана като функционална употреба или като функция на разума. Тук научната рационалност се схваща като нормативна концепция за правилното мислене в неговата употреба въз основа на принципи и положения, които сами нямат рационална основа. Положението на зависимост на научното мислене от предпоставки, отвъдни на рационалността, не може да бъде избегнато от нито една научна методология, както става ясно от проведения критичен диалог – най-вече, но не само – с Готлоб Фреге, Лудвиг Витгенщайн, Рудолф Карнап и Карл Поппър. Открояването и проследяването на тази зависимост позволява паралели в сферата на музикалния анализ, като например прозренията на Жан-Жак Натие и удачните партитурни примери, посочени от него.

Както разгледачите възгледи на авторите-тите във философията на науката, така и тези на Натие, който отстоява научната строгост в музикологията, показват, че домогванията на теоретичното мислене до сигурен метод за придобиване на научно познание често са далеч от живия опит. Макар музикологията като цяло да не е защитена от подобни крайности, музикологичното търсене по правило има за основа и

обосновка музикалната гейност, музицирането. Така че, макар музикологичната рационалност, формално погледнато, да е научен метод, т.е. метод за правилна употреба на мисленето, тя си остава само средство за описание на нещо, преживяно в музикалния акт, чуто, разпознато, вече разбрано. Методологическата строгост на музикологията се отразява в изначалния отказ музикалните закономерности да се третират отделно от пълнотата на музикалния акт и се изразява в скрупулъзно отстояването убеждение, че музикалното познание и музикалното разбиране се осъществяват непосредствено и в единство. Парадоксално на пръв поглед, един от водещите критерии за музикологична строгост е този, че в музикалния акт тя (музикологичната строгост) се оттегля като ненужна (остава встрани), тъй като непосредствената среща с музиката превръща самия музициращ в конституент на начина, по който музикалните закономерности се разкриват. Съответното ограничение е неминуемо за музикалното разбиране, което едновременно мисли музиката, се намира под въздействието на музиката, рефлектира върху нея и провежда научни изследвания, „имайки“ я за свой обект. Музикалното разбиране само полага границите на своето рефлексивно и научно-рефлексивно отнасяне към музиката и в този смисъл научната строгост е само един от неговите модули.

Втората част тематизира музикологично рационалното и музикално рационалното отвъд границите на разглежданите във философско-научен

план форми на рационалност. В методологически план са разгледани водещи схващания за музикалната логика. Целта ни е да посочим границите на музикално рационалното, разбрано като название за музикална логика, обозначаващо възможността тя да бъде изследвана. Сред цитираните авторитети основно място заемат прозренията и коментарите на Адолф Новак. По-конкретно, във връзка с начина, по който музикално рационалното се описва и извежда теоретично, са разгърнати възгледите на трима класически музикални авторитета – Жан-Филип Рамо, Хуго Риман и Арнолд Шьонберг. Те са бележите музиканти, всепризнати в областта на музикалната теория и музикалната педагогика, а Рамо и Шьонберг – и като композитори. Всеки от тях предлага самобитен начин за съотнасяне между музикологично рационалното и музикално рационалното; всеки от тези начини е станал парадигмален за времето си. Може да се каже дори, че моделите на музикален синтез на Рамо и Риман са все така популярни и актуални, независимо че масовата западноевропейска музикална (поп)култура не ги припознава като свои основи.

* * *

Разглеждането на рационалността се оказва перспектива за адекватно описание на отношението между логиката на музикологичното изследване и музикалната логика. Както става видно, при проследяването на въпроса за научността в аналитичната философия (която се

фокусира върху универсалните логически форми на мисленето) и в позитивистичната философия на науката (която се занимава с извеждането на образцовия научен метод), рационалността е определяна едновременно като функция на логичното мислене и като критерий за логично мислене. В посочените епистемологически сфери учените разглеждат тази двойственост като фундаментален проблем. Но от позицията на музикологията (която има за свой ориентир музицирането) е напълно естествено критерият за логично мислене и процесът на логично мислене да са едно и също нещо (т.е. критерият да се разкрива единствено и само в процеса).

Онова, което „науката“ Музика непрестанно търси да постигне при разработването на подходи за изследване и представяне на музикалната дейност, е реконструиране на връзката между метода и обекта, при което обектът само по методически съображения да се третира като даден. Наистина, погледнато откъм техниката на научното изследване, свеждането на музиката до обект показва принадлежността на музикологията към стандартното научно мислене. Но тази редукция предполага музикално-логична интерпретация на теоретично описваното и извежданото. Така, въз основа на музикално-логичната интерпретация, музикологично рационалното във всеки един момент третира своя обект – музиката – в единство с основанието си, което отново е музиката като акт, който е не(просто)рационален.

Музикологично рационалното и музикално рационалното са в логическа едновременност единствено и само в музикално нерационалното. От своя страна, в теоретичната работа, музикално нерационалното винаги се схваща като (нещо) диалогично и апелативно полагано – „чуи отново оно̀ва, което (евентуално) вече си прочул, (и) по този начин“. „Този начин“ откъм теоретичната страна е музикологично рационалното, откъм практическата страна – музикално рационалното, а откъм непосредствения музикален опит – музикално нерационалното.

Първа част

Рационалност и наука

Опитите за дефиниране на рационалното най-често се свеждат до определяне на понятието рационалност. Рационалността бива отнасяна до разума в различните му прояви.² При това отнасяне тя по интуиция се определя като разумна способност или разумна дейност, зависима от нормативността на разума. Безусловното приемане на тази зависимост е основен фактор при проблематизирането на рационалното. Все пак, за да се избегнат трудностите, които съпътстват търсенето или полагането на универсален критерий за разумност, камо ли – на определение на самия разум, рационалността обикновено е свеждана и третирана като функция на разума.

Но какво по-точно е рационалността? Макар да са известни опити за обзорно описание на значенията, с които е употребявано понятието³,

² Вж. *Elster*, Jon. Reason and rationality. Translated by: Rendall, S. Princeton: Princeton University Press, 2009.

³ Ханс Ленк например посочва над 20 разновидности на рационалност: чиста или формална рационалност

за неговата употреба няма единни ориентири, което означава, че с рационалност бихме могли безкритично да обозначаваме най-различни, дори взаимоизключващи се положения. Свободата на тълкуването претоварва понятието съдържателно – то бива интуитивно употребявано в зависимост от случая. Противно на подобен релативизиращ подход, тук търсим конкретен и същевременно непротиворечив отговор на въпроса: „Що за функция на разума е рационалността и как тя работи?“

Рационалността може да се охарактеризира формално като нормативна концепция за

на извеждането и извода (правилност на извода и доказуемост), йерархично-архитектонична рационалност, материална рационалност, рационална реконструкция, инструментална рационалност на средството (целева рационалност), рационалност на теоретичното решение (абстрактно-формална, стратегически-игрово-теоретична, диалогична), рационалност като себеоправдание със задна дата, ценностна рационалност, морална рационалност (универсално деонтологична), рационалност на обществената допустимост/оправданост (на конформизма), рационалност на съгласуваността/взаиморазбирането, прагматична рационалност на съвместимостта, рефлексивна рационалност, конструктивистична рационалност, сциентистка рационалност, функционалистична рационалност, принципална рационалност (глобална или локална), оказионална рационалност (глобална или локална), пълна и непълна рационалност. – Вж. *Lenk, Hans. Rationalitätstypen. — In: Rationalität und Wissenschaft. Eine Ringvorlesung, hrsg. im Auftrag des Zentrum Philosophische Grundlagen der Wissenschaften von G. Pasternack. Bremen: 1988, S. 9-22.* (Където не е изрично отбелязан преводач, преводите са направени от автора на настоящия текст – б.рег.)

правилно мислене, правилно поведение или за съотнесимостта помежду им. Още в самата етимология (от *ratio*) тя съвсем спонтанно е мислена най-вече като принадлежаща към човешкия ум и изглежда естествено да я разглеждаме най-напред като човешко състояние, свойство, качество, или способност за правилно мислене. Но когато остават в сферата на философските абстракции, въпросите „Що е рационалност?“ и „Какво е рационално?“ не могат да бъдат ясно открити и експлицитно поставени – те остават неразлично вплетени в ръководните представи за онтологичния статут на разума и отговорът им пряко зависи от убедеността, че разумът, разбран като „представителен“ разум и формално сведен до определено разбиране за разумност, е онтологичният гарант за истинно познание.

Макар рационалността да може да бъде гловена в исторически съществуващите форми на всеки рационализъм, фактически поставянето на проблема за рационалността и конкретното ѝ тематизиране стават възможни едва когато, паралелно на представата за априорната самоочевидност на разумността и на онтологичната гаденост на разума, се редоположат примери, положения, дейности, разбираня, изцяло зависими от опита. Това не означава непременно, че рационалността като цяло трябва да бъде търсена единствено като пресечна точка или сполучливи асоциации между водещи възгледи на емпиризма и рационализма. Но критичните разсъждения относно възможността и начините, по които осмисляме и познаваме света, неминуемо

гравитират около рационалистическия или емпирическия идеал, или пък се опитват да намерят среден път помежду им.

Декарт (например), който е един от основните представители на рационализма, изследва въпроса за правилното човешко мислене. Той търси критериите и правилата за правилно мислене и правилно прилагане на безотказен метод за постигане на сигурно научно познание. Но Декарт търси не просто рационалния метод, той също така провежда рационална обосновка с цел извеждане на онзи метод, който да послужи като образец научен метод. Така всяко обосноваване може да се окаже „рационално“, дори когато основаният върху емпирични предпоставки скептицизъм търси доказателства за това, че „разсъдъкът, действащ самостоятелно и съгласно най-общите си принципи, безусловно подрива самия себе си и не оставя ни най-малка очевидност на нито едно съждение както във философията, така и в обикновения живот“⁴. По същество Декарт полага, че е необходима радикална редукция на мисленето (на многообразието от мисловни процеси, връзки и убеждения) с цел достигане до несъмнените основания на правилното мислене. Но къде (и как) е рационалността – в критериите за правилно мислене, в самото правилно мислене като акт, или в пътя, по който го установяваме като водещ начин на човешкото разбиране? При това трябва да се има предвид, че не може да бъде изведен „рационален“ модел за

⁴ Хюм, Дейвид. Трактат за човешката природа. София: Наука и изкуство, 1986. (Вж. по-конкретно т. 1. – „За познанието“, гл. 7).

„рационално“ съотнасяне на тези „прояви на рационалността“. Например фактът, че методът на радикално съмнение, приложен (положен) от Декарт, може да се схване като рационално начинание, не означава автоматично, че откритите несъмнени основи на правилното мислене и на самото „рационално“ са рационални.

Историческият развой на философското търсене на рационалността затваря питането в сферата на епистемологията и обвързва пряко отговора на този въпрос с научността и философски-методологическото обосноваване на научното познание. В този смисъл съществен момент във философското търсене е трансценденталната логика на Кант. Чрез нея той разширява тесните рамки на традиционната логика, свеждаща всичко до формите на правилното мислене и до неговата зависимост от истинността на предпоставките на умозаключението. Кант търси тези априорни форми на познание, при които мислене и сетивност не само не се противопоставят, но са свързани толкова същностно в познавателните способности на човека, че „условията за възможността на опита изобщо, са същевременно условия за възможността на предметите на опита“⁵. Познавателните способности, които правят възможни познавателните съждения, правят възможна тяхната всеобща и обективна валидност за всеки възможен опит.⁶ Правилната

⁵ Кант, Имануел. Критика на чистия разум. София: Акад. изд. „Проф. Марин Дринов“, 2013, с. 239-240.

⁶ При Кант дефиницията за съждение опира до това дали субектът в него „съдържа“ като понятие своя

употреба на познавателните способности осигурява истинността в опита. Така въпросът за правилното мислене и за истинните положения на науката сякаш открива своята отправна точка – априорните синтетични съждения. Този критерий за научност, който се явява и методологически критерий на епистемологията въобще, може, смята се, да посочи пътя към сигурното (строго научно) познание. Но как е възможно каквото и да било съждение да бъде отправна точка на музикологичното познание? Музикологията е наука, която намира основанията си в музиката. Дори онова естетическо съждение, което отразява пресечната точка между въздействието и отношението ни спрямо музиката (т.е. спрямо едно или друго музикално събитие или произведение), все пак остава извън музикалния акт или

предикат. Субектът „цигулари“ в съждението: „всички цигулари са музиканти“ съдържа (включва) предиката „музиканти“, следователно то е аналитично. Нещо повече, за Кант то е априорно, тъй като истинността му не почива на опит, а може да бъде изведена чисто логически. Субектът „музиканти“ в изречението: „всички музиканти са богати“ не съдържа предиката „богати“, следователно то е синтетично. Изречения като това опират до опита, за да бъде установена тяхната истинност. Но тук се явява ръководещата за Кант теза, даваща начало на неговата първа Критика, според която са възможни и синтетични съждения, които са априорни. В парадигмалния пример – „ $7+5=12$ “, според Кант нито понятието за числото „7“, нито понятието за числото „5“ (нито понятието за „+“) съдържат в себе си числото „12“, следователно съждението е синтетично. И същевременно то е априорно, защото не изисква никакъв опит, за да бъде потвърдено. – Вж. пак там, с. 80-86.

само го съпътства, без да определя музикалните закономерности. В такъв смисъл съжденията, които бихме могли да формулираме относно музиката или относно област на опита, която включва музиката, (все пак) си остават само опит(ване) да се „преведе“ музикалната дейност (колкото и съществени неща те да казват за нея). Дори и най-изтънченото рефлексивно отнасяне към участието ни в музицирането не би могло да бъде гарант за музикално познание, понеже упражняването на музикалното познание е акт, твърде различен от артикулирането му. Никое съждение не може да послужи като критерий за правилно музикално мислене – то може само да го „онагледява“. Очевидно е, че в музикалната емпирия има моменти на неминуемост, които не могат да се синтезират (репродуцират) в съждение.

В развитието на проблема за рационалността след Кант ярко се открояват три плана. От една страна е стремежът на идеализма към абсолютна метафизическа трактовка на рационалното, чийто връх е философията на Хегел. Тук на разума се приписва абсолютен онтологически статут – разумното е тъждествено на действителното, мисленето е тъждествено на битието. От друга страна разглежда въпроса философският ирационализъм, който радикално отрича това, разумът да бъде основен инструмент за постигане на действителността, и който постулира, че „основата“ на света (който в нашия опит най-често изглежда закономерен) е ирационална (Я. Бюме, Куркегор, Шопенхауер). На

свой ред, ранният позитивизъм категорично отрича възможността философията да има някаква познавателна ценност. С развитието на позитивизма проблемът за рационалното трайно се свързва с научността и се развива в методологическата рефлексия над науката. От гледна точка на тук разработваната тема, нас ни интересува тъкмо този трети начин на разглеждане на проблема за рационалното.

Инспириран от тезата на Кант за непознаваемостта на „нещата в себе си“, Огюст Конт критикува рационалистическите уклони на метафизиката, която според него пренебрегва споменатото положение и се отдава на необосновани спекулации. Той отстоява радикален епистемологически позитивизъм, според който всяко познание започва емпирично – с наблюдение, и не трябва да напуска сферата на доказуемото чрез опита. В поддържания от него „еволюционен закон“ с три стагия на (историческо) човешко развитие – теологичен, метафизичен и позитивен (позитивистичен), науката следва да замени мястото на теологията и философията като (единствен) източник на истинно познание. Тази нагласа бива обосновавана чрез емпиричния метод – търсенето не на причинността, а на последователността в отношението между явленията, с цел постигане на точно и достоверно познание. Чрез прокарването на посочената позитивистична и прагматична епистемологическа програма Конт поддържа първенството на опита пред теоретическото полагане и отрича метафизичните

основания на теоретичното мислене – например вродените идеи. Според него е необходима ревизия на научното познание съобразно икономичността на емпиричния метод – наблюдение и обосноваване, основано на наблюдение. Така чрез възгледите на Конт въпросът „Къде е рационалността?“ получава отговор, различен от онзи, към който ни насочва Кант чрез възгледите си за априорното синтетично съждение – рационалността е в самия научен метод, или по-конкретно – в открояването на последователността в отношението между явленията.

Въпреки силното ѝ влияние, тази представа за рационалното в науката, която е водеща и за настоящото изследване, не може да бъде приета само по себе си. Едно безкритично нейно отстояване със сигурност би въвело предпоставки, които първа трябва да бъдат изпитани за статута и ролята им като основания. Например по пътя на „рационално“ познание, посочен от Конт, не могат да се поставят и решават епистемологически въпроси относно самата научност – въпроси от вида: „Какви са границите на науката и на нейната приложимост?“ и „По какъв начин познанието бива абстрахирано от потока сетивни данни?“. Тези въпроси са от изключително значение за музикологичното търсене, което, с оглед на разминаването между участието в музиката и разсъжденията относно музиката, никога не разглежда своя обект – музиката – като (обективно) наличен. От позицията на Конт редукутивният преход от дейността музика към мисленето относно музиката може

да остане напълно пренебрегнат и съответно неотчетен. Що се отнася до дадеността на музикалната емпирия, в музикологията разликата между когнитивното инкорпориране на акустическия звук и феномените на непосредствената човешка сетивност (която само компромисно бива третирана като пасивна природа) е азбучно положение, също както и разликата между тях и музикалния акт като екзистенциално състояние.

Настоящият труд се занимава с два проблема – проблема за границите на научната рационалност, т.е. границите на концептуализацията на правилното мислене, и проблема за отношението между музикологично рационалното като тип научна рационалност и музикално рационалното като рационалност на или по-скоро във музикалния акт. Настоящата част се занимава с първия от посочените проблеми – този за границите на научната рационалност. Проблемът обаче засяга пряко не само концепциите за правилно (научно) мислене, но и процесите на концептуализация, включително техните основания. Затова в първа част всъщност се повдигат два въпроса, чието открояване, съпоставяне и преплитане образува водещия дискурс в епистемологията и философията на науката: въпросът за предрационалните и нерационалните, но изконно разумни основи на мисленето и въпросът за правилната употреба на мисленето, който (втори въпрос) се разглежда най-вече като въпрос за научния метод. Рационалността е нормативна концепция за правилното мислене в неговата употреба въз основа на принципи и положения,

които, както предстои да видим, сами по себе си не могат да се определят като рационални. Това положение – на зависимост на научното мислене от предпоставки, отвърдни на рационалността, – непрестанно съпровожда разгръщането на научната методика като цяло, независимо от привидната „абсолютна“ строгост, приписвана на някои научни области.

1. Фреге и проблемът за универсалните логически принципи

Опитът да се намерят онези сигурни мисловни единици, върху които да бъде съградено зданието на всяко знание, радикално определя онова, което разбираме и определяме като рационалност, като научна рационалност и като рационално, сиреч научно познание. С това се свързват началата на философията на науката и опитите всяка научна дейност да се сведе до прозрачно приложение на логически закони. Философията на Готлоб Фреге се свързва пряко с рационалността на научния метод чрез опита му да дефинира логически принципи за прилагане и провеждане на всеки научен метод.⁷ При него именно логиката се явява последна гаранция за рационалността на научното познание, която задава границите на самото рационално. Той търси да покаже как аритметичните твърдения могат да бъдат изцяло изведени от законите на

⁷ Тук взимаме предвид само зрялата теория на Фреге, защото тъкмо тя оказва най-силно влияние върху по-късното развитие на въпроса.

логиката. От друга страна, Фреге иска да създаде един напълно „аналитичен“ език за изследване на света, който да не е зависим от (алогичните) форми на естествения език. Така философията на науката при него се превръща във философия на езика. Ръководният проблем се оказва въпросът за това как може да се говори (логически последователно) за света. При Фреге рационалността на научния метод, или направо рационалността (ако разгледаме научния метод като реализирана рационалност, т.е. като прилож(ва)на концепция за правилно мислене), е схваната като основана върху логика, чието приложение в емпиричното изследване има строго дефинирана езикова форма.

Определяне на рационалността като свойство на логическата форма

Със своите методологически разсъждения за логиката и езика Фреге влиза в полемика с „психологизма“ в науката. Под „психологизъм“ („психологизми“) той има предвид напълно субективни и (за него, следователно) произволни представи въз основа на опита. Според Фреге психологизмът прави невъзможен един истински обективен научен дискурс – логиката не е просто извеждане на закони от мисълта като психически феномен (това би било просто психология), а опит за постулиране на закони на мисълта. Така рационалността, доколкото се отнася до научната мисъл, се разглежда в нейната предписателност. Оказва се, че тя не принадлежи на

мисленето, каквото то е, а е критерий, който го регулира така, както то би трябвало да бъде.

Проблемът на Фреге с психологическите редукции на логиката се отнася до ирационализацията и релативизирането на истината в науката. Той се обявява против положението

истината да се редуцира до това, индивиди да приемат нещо за истина [...] [Нещо да] е вярно, е различно от това то да бъде приемано за вярно, независимо дали от един, от мнозина или от всички, и в никакъв случай не може да се редуцира до него. Няма никакво противоречие в това нещо да бъде вярно, което всички намират за грешно. Под „закони на логиката“ аз не разбирам психологически закони на „приеманията, че [нещо] е истина“, а закони на истината.⁸

Така разликата между психологическите закони, чрез които аз приемам нещо за истина, и обективните закони на истината, т.е. логическите, конституира разликата между ненаучно и научно, ирационално и рационално мислене. За Фреге чисто психологическият аспект на мисленето не може да даде изходна позиция на научната рационалност.

Психологизмът като обяснителен принцип има своите критици и в музикалната естетика. Например Алексей Лосев отрича на психологията възможността да достигне истинския музикален феномен:

⁸ *Frege, Gottlob. The basic laws of Arithmetic: Exposition of the system. University of California Press, 1965, p. 13. Всички бележки в квадратни скоби са уточнения и коментари от Емил Деведжиев - б.рег.*

Музиката е съвършено различна от психиката и нейната стихия не е психическата стихия, макар реално да възприемаме музиката единствено психически [...] Онова обаче, което превръща психическия процес в музикален, а психиката – в музика, вече не е просто психика.⁹

Основанието за такава радикална разлика между психика и музика е самоочевидната рационалност на музиката: „Психическият поток е безпорядъчен и мътен [...] Музиката, напротив, е достъпна за нас единствено в стройни и завършени музикални образи и каквато и безформеност и хаос да ни представя, самата тя е гадена в една строга форма.“¹⁰ Това, което Лосев нарича „стройност“, е рационалността на или в музиката и то не може да бъде психологически изведено.

Отделяне на логическата форма от всеки възможен опит

Фреге решава проблема за критериите на правилното мислене чрез абсолютизиране на логическата форма – правилното мислене е мисленето, основано на непоклатими логически принципи. Опитът за редуциране на онова, което е, в полза на онова, което *трябва да бъде*, за него се свежда до извеждане на правилната логическа форма. По отношение на мисълта

⁹ Лосев, Алексей. Музиката като предмет на логиката. София: ИВ. Вазов, 1996, с. 28.

¹⁰ Пак там, с. 27-28.

логиката установява не как (винаги) се мисли, а как е правилно да се мисли – тя предписва закони на мисълта:

Нашето разбиране за законите на логиката по необходимост е решаващо за нашето занимание с науката на логиката (с науката логика), а това разбиране на свой ред е свързано с нашето разбиране за думата „вярно“. Поначало всички биха признали, че законите на логиката би трябвало да са ръководещи принципи за мисълта и постигането на истината, но това много лесно се забравя и тук фаталното е двойното значение на думата „закон“. В един смисъл [на понятието] даден закон твърди какво е; в друг – той предписва какво би трябвало да бъде. Само във втория смисъл законите на логиката могат да се нарекат „закони на мисълта“: доколкото определят начина, по който човек би трябвало да мисли.¹¹

¹¹ *Frege, Gottlob. The basic laws of Arithmetic...*, p. 12. Тук Фреге прокарва двусмислен възглед. Макар той изрично да прави разлика между една и друга концепция за „закон“ и съответно да обявява логическите закони за „предписателни“, на друго място той ги нарича „описателни“ (вж. *Frege, Gottlob. On Thought*. — In: *The Frege reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1997, pp. 325-345). Това означава, че опозицията, прокарана в цитата по-горе, не е абсолютна. Например, ако логическите закони (или законите на „истината“), подобно на природните закони, описват „обективни дагености“, те твърдят какво е; но ако „обективните дагености“ същевременно по „субективни причини“ (психологизация на мисловния процес) може и да не се случват или изпълняват, следва да твърдим, че те (логическите закони) предписват „обективни или субективни необходимости“, т.е., че твърдят какво трябва да е.

Според Фреге рационалността се открива в критериите за правилното логично мислене. По този начин непосредствеността на човешкия опит, доколкото той е рационален, бива схваната като безусловно определена от формализираната логика. Проблемът тук е, че логическата форма е по-скоро средство за научна интерпретация на тази непосредственост, отколкото рамка на логичността изобщо.

В крайна сметка, дори когато приема логиката за принцип на всяка научност, за самия Фреге не е ясно кое я прави неизбежен критерий за истина:

На въпроса защо и с какво право ние признаваме, че един закон на логиката е верен, логиката може да отговори само като го редуцира до друг закон на логиката. Където това не е възможно, логиката не може да даде отговор [...] [и] ние трябва да признаем [един закон, например на тъжеството], ако не искаме да редуцираме мисълта си до объркване и накрая да отхвърлим всяка възможна преценка [...] ¹²

¹² Frege, Gottlob. The basic laws of Arithmetic [...], p. 15. Според Фреге ние не приемаме логическите закони въз основа на някаква универсална рационалност, конституирана логически: „Фреге наистина използва гумата „причина“ („Grund“) [...] Но той изрично отрича да има „логическа“ връзка, която би гарантирала рационализация. Съответно гумата „причина“ („Grund“) не може да бъде четена като отразяваща рационална връзка. Тя означава един друг вид обяснение, такова, което не е в същото време оправдание [...] „невъзможността“ да отхвърлим [закона] не произтича от законите на логиката; това „трябва“, което ни кара да го признаем, не е логическа принуда.“ (Haase, Matthias. The

Според Фреге самият факт, че съм приел дори една мисъл, означава, че аз вече мисля логично. Матиас Хасе допълва, че „ние трябва да признаем закона, без да имаме рационална причина [...] Защото ние винаги вече сме съдили по този начин: като потвърждаваме която и да е мисъл, ние сме потвърдили законите на логиката.“¹³ Този аргумент лесно може да бъде опроверган. Тъкмо от едно базисно „усъмняване“ в това „винаги вече“ на определени начини на мислене, тръгват всички развития на науката и всяка една научна революция. В граничната зона между дадено, доказано и пред-писано, както и в опита да обособим логиката като закон на истината, Фреге не може да се опре на груго, освен на „здравия разум“. Аргументът на „винаги вече“ мисленото издържа само ако аз приема да утвърдя себе си, какъвто (винаги) съм бил. Но ако аз се отхвърля като такъв – т.е., ако отхвърля мисленето (си) като потвърждаващо закона на логиката – и ако логиката „не може да даде отговор“ на въпроса за своята легитимност отвъд това да повтори себе си, аз съм оставен над „предрационална“ бездна, пред въпроса за основанията на мисълта си, а рационалността, на която имплицитно или експлицитно съм разчитал досега, се оказва суспендирана.

В хода на своите изследвания, Фреге в крайна сметка се връща към проблема за обективната даденост на основанията на правилното мислене. В стремежа си да изведе една и единна

Laws of Thought and the Power of Thinking. — Canadian Journal of Philosophy, 2009, vol. 39, p. 257.)

¹³ Ibid.

строга система на логическите закони (законите на мисълта), схванати като недосегаеми всевалидни предписателни положения, и да се противопостави на релативизма и психологизма, той мистифицира връзката между фактичността и процесуалността на човешкия ум – между мисъл и мислене, мисъл и действие, между мен и другия в акта на съ-мислене. Рационалността се отделя в една собствена, абстрактна сфера на валидност, а нейната приложимост остава изцяло нетематизирана. Фреге търси единствено „законите на истината“, а не начина, по който те се спазват (употребяват). Така, парадоксално, той „няма избор, освен да остави дейността на мисленето и съгенето изцяло на психологията [...] Накрая е невъзможно да се осмисли един обяснителен път от „законите на истината“ и техните „предписания“ към нашите актове да приемаме нещо за вярно.“¹⁴ Как (при такова положение) би трябвало един учен да се отнася към това, което трябва да мисли, ако не може да напусне психологическото си устройство? Тоест не е ясно, как може да бъде рационален един учен. А, от друга страна, не е ясно на какво основание приемаме една рационалност, която винаги може да бъде напускана и която няма изконна връзка с човешкото мислене?

¹⁴ Ibid., pp. 259-260.

2. Витгенщайн и проблемът за разбирането отвъд логическото формализиране

Погобно на Фреге, Лудвиг Витгенщайн търси да изведе фундаменталните логически правила на мисленето, но за разлика от него, той не разглежда тези правила като ултимативни предписания за разбирането на действителността, а само като средство или начин за обяснение на това как езикът функционира. Ако рационалността се схване като абстрактно изведени логически форми и методи на мислене, ще се окаже потопена в отвъд рационални и нерационални състояния на човека в света. Затова тя е не толкова концепция за правилното мислене, колкото концепция за тип мислене или за специфична употреба на мисленето. Границите на рационалността са границите между онова, което можем да изразим, и онова, което не можем да изразим чрез логически положения.

Същевременно разбираме, че става въпрос за едно „формално логическо“ третиране на рационалността, поради невъзможността да се изкаже логичността отвъд бариерата на езиковата употреба. Рационалността, отвъд логиката на езика, при Витгенщайн остава нетематизирана. С това обаче остава нетематизирана и рационалността на музикалната логика.¹⁵

¹⁵ За нашите цели ще бъде достатъчно да разгледаме ранната теория на Витгенщайн, без да взимаме предвид по-късните разработки от „Философски изследвания“. Именно ранният Витгенщайн дефинира ясно парадигмалната позиция за философията

Логическата форма като методологическо ограничение на нерационалния житейски и мисловен опит

В „Логико-философски трактат“ Витгенщайн, подобно на Фреге, смята, че за философския дискурс трябва да бъде създаден логически прозрачен език.¹⁶ Но при това посочва, че има предмисловни нива на човешкия опит, в които концептуалната рамка на мисленето неминуемо стига до положението да обосновава сама себе си чрез очевидни интуиции или чрез позоваване на невъзможността за алтернатива (например невъзможност за мисълта да бъде нелогична)¹⁷. За Фреге и Витгенщайн логическите закони се разбират от само себе си (Т. 3.334), а същевременно логиката и логически построените твърдения задават границата на това, което може да бъде изказано

на науката и философията на езика, – че границите на логическото мислене са границите на света като мислим. За разлика от схващанията му, свързани с тази позиция, неговите по-късни разработки в областта на философията на езика засягат бегло философско-научния дебат за рационалността.

¹⁶ Оттук насетне цитатите от Трактата ще бъдат давани според номерацията от оригинала в скоби (например Т. 2.224). Болшинството от цитатите (изключенията са отбелязани) са взети от текста на българския превод – *Витгенщайн*, Лудвиг. Логико-философски трактат. София: Наука и изкуство, 1988, с. 49-134. Терминът *Satz*, който в посочения текст е преведен с думата „пропозиция“, тук превеждам като „твърждение“.

¹⁷ „Ние не можем да мислим нещо, което е нелогично [т.е. да мислим нещо, което „няма логика“], защото в такъв случай би трябвало да мислим нелогично [т.е. нашата мисъл да бъде „нелогична“]“ (Т. 3.03).

за света. Също така, никое твърдение не може „да изкаже нещо за себе си“ (Т. 3.332), т.е. да се (само)обоснове като такова. Логическата форма е „трансцендентално“ условие за всяка наука и за всяко мислене изобщо. В логическата форма Витгенщайн търси връзката между езика и действителността и въвежда понятия, които да оправдаят тази връзка – например свят – „фактите в логическото пространство са светът“ (Т. 1.13), реалност – реалността е съществуването или не-съществуването на атомарни факти (Т. 2.06), и образ – „ние си създаваме образи на фактите“ (Т. 2.1), където образът представя фактите в логическото пространство (Т. 2.11).

Но, от друга страна, по чисто методологически съображения за запазването на интегритета между език и мислене (които съображения в крайна сметка той отхвърля: „за което човек не може да говори, за това човек трябва да мълчи“ – Т. 7) Витгенщайн определя някои сфери на човешка дейност – например музикалната, като такива, които не могат да бъдат мислени. Съответно от тази позиция не могат да бъдат решени музикологични проблеми като този за музикалната логика и музикалното мислене, а също и проблемът за степенята, в която мисленето нахвърля музиката изхожда от музикалното мислене.¹⁸

¹⁸ Музикалното мислене като напълно различно от мисленето за музиката е тема на дисертацията на Йорган Банев „Музикалното мислене на античността и патристиката“. По-подробно вж. Банев, Йорган. Музикалното мислене на античността и патристиката (Дисертация). Автореферат. София, 2010, с. 6, 10, 21.

В понятийната рамка на Витгенщайн действителността е разпознаваема единствено като логическа структура – модел на действителността и нейно изображение (Т. 2.12). Доколкото образът може да изобразява правилно или грешно, вярно или невярно (Т. 2.21-22), той представя [само] една „възможна“ ситуация [на нещата] (Т. 2.02). В такъв случай, не е ясно доколко действителността може да бъде доказана и обоснована чрез логически форми (например априорни логически принципи или атомарни факти) и доколко и как човекът се разполага извън тези форми. Рационалността остава единствено закон на един „възможен“ свят, чиято действителност не е нито рационална, нито следователно, мислима като такава.

Търсенето на сигурни връзки между предмета, мисълта за предмета, мисленето, света и реалността, се свежда до редукция на човешкия интелектуален опит до логическо мислене и до мистифициране на „нелогичната действителност“ като непознаваема по методологически съображения. Така по-нататък, „ние не можем да мислим нищо нелогично“ (Т. 3.03). И доколкото мисълта сама по себе си не може да свидетелства за нищо повече, освен за логическата възможност определена ситуация да е действителна, тогава мисълта не може да установи дали една ситуация е действителна, или не. Началната точка на всяко твърдение за истина не е предметът, който може да бъде наблюдаван. Едно твърдение не може да бъде нито вярно, нито грешно спрямо предмета, преди да има критерий

за едното или другото, а критерият се дава от мисълта.

Мисълта първо определя смисъла на едно твърдение и едва тогава се обръща към света, за да установи дали той съответства на твърдението. Затова мисълта може да установява „позитивни“ (верни) и „негативни“ (неверни) факти в света, – но това потвърждение или опровергаване на твърдението винаги следва самото твърдение (Т. 4.063). Смисълът на твърдението се определя преди неговото потвърждение (Т. 4.064). Рационалността, която е свързана с логическото конструиране на света от мисълта, остава регулативен принцип, който сякаш „конституира“ действителност. Но същевременно рационалността „знае“, че мисли себе си, а не действителното. Тя прави разлика между смисъла, който сама дава, и значението, което е „обективно дадено“.¹⁹

¹⁹ Разликата между смисъл и значение, отбелязана тук, се въвежда по този начин още от Фреге. „Значението“ на едно понятие е реалният предмет, който то посочва (коза за „коза“, печка за „печка“ и пр). Смисълът на понятието е „начинът на неговата дагеност“, т.е. начинът, по който (предметът) е даген (вж. *Frege, Gottlob. Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien.* Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 24). Значението се отнася до истинната стойност на твърдението, а смисълът се отнася до познавателната стойност на твърдението. Един класически пример на Фреге е „Зорница = Вечерница“. Това твърдение е от вида $a = b$. Значението на $a = b$ на значението на b , защото и двете имена-значи се отнасят до един и същи реален предмет. Но твърдението „Зорница = Вечерница“ установява, че два смисъла, – а именно този на звездата, явяваща се на зазоряване, „Зорница“, и този на звездата,

Тъй като „агентът“ на рационалността съм самият аз, излиза, че в момента, в който изкажа нещо за света, светът започва да се „съобразява“ с мен, т.е. с мерилото, което образите на моята мисъл загатват на света. Тук логическата мисъл ли е мярка за всички неща, или самият човек? Същевременно, как човекът сам обосновава себе си чрез логически императив? Тази динамика не може да открие ориентир в логиката на езиковата употреба, по-точно – във формализираното логическо мислене. Присвоявам ли си мястото на смислоопределител на действителността? Действителността има ли логически форми и смисъл отвъд мен? Имам ли достъп до действителността отвъд мисленето и що за действителност е това?

В крайна сметка допускането, че функционирането на езика като логически изводима кохерентна система ще предложи път за решаване на философските проблеми, включително на епистемологическите, се оказва безпочвено. Макар че твърдението и ситуацията, която се проектира в него, са свързани чрез една и съща логическа форма, смисълът на ситуацията, т.е. на действителното положение на нещата, не се

явяваща се след залез, „Вечерница“ – имат едно и също значение. Размяната на двата знака „Зорница“ и „Вечерница“ не предполага разлика в истинната стойност, доколкото значението остава едно и също; но разлика в познавателната стойност има. Зорницата и Вечерницата са „гадени“ по различен начин – първата е гадена от позицията на утрото и изгрева, а втората – от позицията на вечерта и залеза. Така е изразена разликата в смисъла на двете имена.

съдържа в твърдението. В твърдението се съдържа единствено „формата“ на смисъла, т.е. логическата форма, но не и неговото съдържание:

Към твърдението принадлежи всичко, което принадлежи на проекцията [Projektion]; но не и проектираното [das Projizierte]. Тоест възможността на проектираното, но не и самото то. Неговият смисъл още не се съдържа в твърдението, но се съдържа във възможността [този смисъл] да бъде изразен [...] В твърдението се съдържа формата на неговия [на проектираното] смисъл, но не и неговото съдържание“ (Т. 3.13).

С други думи, съдържанието на смисъла на едно положение от света не може да бъде изразено чрез един езиков изказ.

Независимо дали тук „език“ о(бо)значава „логически конструктор“ от краен брой елементи или естествения език, очевидно вербалното изказване относно музикалното въздействие и участието в музиката регулира някои съществени моменти на музикалното действие. Макар Витгенщайн да полага съществуването на общо правило, според което например „музикантът може да вземе [entnehmen] симфонията от партитурата“ (Т. 4.0141) и да предполага, че между музикалната мисъл, грамофонната плоча, партитурата и звуковите вълни има едно „изобразително вътрешно отношение“ (Т. 4.014), той в случая има предвид „превеждането“ на логическата форма от един „език“ на друг, което не решава проблема за това, дали (и доколко) в крайна сметка границите на моя език са граници на моя свят.

Логическата форма има граници и тези граници са границите на рационалността, а именно – концептуалното обосноваване на човешкия опит като правилно логично мислене. Самият Витгенщайн отбелязва тези граници, като отчита факта, че музикалният смисъл не може да бъде локализиран, по-точно – не може да се побере в нито една логическа конструкция, включително в логическата форма.

В края на своя Трактат Витгенщайн признава, че ограничаването на мисленето и разбирането до логическо формализиране има ни повече, ни по-малко тежестта на методологическо ограничение, което в крайна сметка би следвало да бъде преодоляно:

Моите твърдения са разяснителни чрез това, че тези, които ме разбере, накрая ги разпознава като безсмислени, когато се е изкачил чрез тях – върху тях – над тях. (Той трябва, така да се каже, да бутне стълбата, по която се е изкачил върху тях.) Той трябва да надхвърли тези твърдения, тогава той [ще] вижда света правилно (Т. 6.54).

На това място именно следва знаменателното твърдение „за което човек не може да говори, за това човек трябва да мълчи“ (Т. 7).

Има проблеми, до които аз никога не мога да се приближа, които не са на моята линия (на осмисляне) или в моя свят. Проблеми на Западния свят на мисълта, които Бетховен (и може би отчасти Гьоте) е доближил, но пред които никои философ никога не се е изправял (Ницше

може би е минал покрай тях). И може би те са загубени за западната философия...²⁰

Бетховен се е докоснал до проблеми, до които Витгенщайн няма достъп, а за което той – Витгенщайн, не може да говори, за това той (трябва да) мълчи.

Тук можем да видим и критиката на Витгенщайн към съществуващата философия, чиито проблеми той нарича „безсмислени“ (Т. 4.003); философията, която Витгенщайн критикува, е тъкмо тази, за която проблемите, с които се занимава Бетховен (и „може би отчасти Гьоте“), са загубени:

Често си мисля, че най-висшето нещо, което бих искал да постигна, би било да съчиня една мелодия. Или пък се чудя [защо], като се има предвид моето желание за това, никога не ми е идвала наум такава. Но тогава трябва да кажа, че е невъзможно да ми дойде наум една [мелодия], защото ми липсва нещо съществено, или най-същественото нещо за това. По тази причина тя витае пред мен като такъв висок идеал, защото [в нея] сякаш бих могъл да обобщя целия си живот и да го представя кристализиран. Дори и да е само един малък, изтъркан кристал, той все пак би бил такъв.²¹

В биографичен план всичко това трябва да се чете с мисъл за изключителната музикална памет на Витгенщайн, който е можел да изтананика цели

²⁰ *Wittgenstein*, Ludwig. *Culture and value*. Chicago: University of Chicago Press, 1980, p. 9.

²¹ *Wittgenstein*, Ludwig. *Denkbewegungen: Tagebücher 1930-1932; 1936-1937 (MS 183)*. Frankfurt: Fisher, 1999, S. 21.

симфонии отначало докрай без грешка. Но той голавя, че му липсва „най-същественото“ за съчиняването на една единствена мелодия; и че една единствена мелодия има капацитета да обобщи целия му живот.

Ако философията на Трактата трябва да бъде напусната като „безсмислена“, това е тъкмо защото тя е очертала само периферията на онова, което Витгенщайн нарича „съдържание на смисъла“. За това съдържание той се отказва да говори, защото „не може“ да говори за него (както „не може“ да съчини една мелодия). Но ако логическата форма на музикалния смисъл е по същността си рационална, може ли да се каже същото и за съдържанието му? Откъм Витгенщайн отговорът би трябвало да дойде положителен и в тази констатация можем да доловим онова, което в настоящия труд се описва с израза музикално рационално. Музикално рационалното е тъкмо логико-смысловото съдържание на музикалния опит, което не може да съществува извън този опит, т.е. не може да съществува като чиста логическа „форма“. Логическата форма на музикално рационалното е само една застинала негова проява, а не хоризонт, принцип, цел, основания или субстанция на неговата действителност. Ако музикологично рационалното трябва да се отнесе към музикално рационалното, то очевидно трябва да проследява не само логическата му форма – например като фиксирана звуковисочинна акустическа организация, – но и съдържанието му като музикален акт. Ако съдържанието на музикалния

смисъл е неназовимо, т.е. нерационално – понеже не може да бъде прихванато от логическа форма и съответно е „(езиково) немислимо“, музикално рационалното е такова негово проявление, което оживява логическата форма и я прави разбираема като форма на музикалното осмисляне.

Според Витгенщайн гори самият път, по който бива очертана периферията, наречена „логическа форма“ по отношение на съдържанието на смисъла, също трябва да бъде напуснат, т.е. „стълбата“ на Трактата да бъде „бутната“. Защо? Музиката може да даде отговор тъкмо като фундаментален феномен, който остава недостъпен за мисълта и е загубен за философията. Погледнато откъм Трактата, мисълта и езикът като логически форми отстъпват пред музиката, чийто смисъл остава скрит за тях. Самото загаване на въпроса за музикалния смисъл – самото различаване на (логическа) форма и съдържание на смисъла – вече се намира извън него (извън трактата). Тъкмо затова този, който разбере твърденията на Витгенщайн, „накрая ги разпознава като безсмислени“. Те са самата действителност (логическата форма) в отсъствието на музикалния смисъл (съдържанието на смисъла). От позицията на музикалния опит разлика между музикална рационалност и музикологична рационалност не може да бъде правена, защото музикалният смисъл се осъществява винаги в единство на съдържание и форма. Както ще видим, този възглед се потвърждава от музикални теоретици, които имплицитно или експлицитно разпознават вкоренеността

на музикологично рационалното в музикално рационалното.

Макар очевидно Витгенщайн да напипва проблема за отношението между музикологично рационалното и музикално рационалното, той въвежда възможността за тематизиране на музикалния опит само отвън – откъм невъзможността му. По този път не би могло да се прокара положително методологическо обосноваване на музикологията. Описаната дотук своеобразна независимост на музикалния смисъл от каквато и да било логическа форма представлява фундаментален проблем при разглеждане на музикално-рационалните основания на музикалния опит. Разграничението между логическа форма и „логично“ съдържание, подгържано в Трактата на Витгенщайн, не може да бъде отстоявано в акта на музициране, нито в рефлексията върху него без съзнателно проведена редукция не само на музикалния смисъл, но и на всички моменти в музиката, които се оказват рационално непреводими. Поставено в методологическата рамка на Витгенщайн, това положение може да бъде формулирано отстъпително – съдържанието на музикалния смисъл не може да бъде нещо мислено, макар то винаги да се предполага. Витгенщайн търси да изкаже подобна връзка по примера във връзка с нотацията – произволността на нотацията предполага нещо произволно – „случая“, т.е. света, който остава непостижим за нея.²²

²² Според Витгенщайн, макар всяка нотация да е произволна, тя предполага по същността си нещо, което не е произволно: „в нашите нотации нещо е произволно, но [не е произволно] това [...] че,

Мислимо и мислене „на“ и „в“ нерационалното

Методологическата немоц на логическата дедукция, при което се търсят абстрактните езикови еквиваленти на мисълта, неминуемо довежда въпроса за музикологично рационалното и музикално рационалното до опит за тематизиране на (на пръв поглед) немислимото. Целта на философията е „да отграничи мислимото и по този начин да отграничи и немислимото“ (Т. 4.114). Казвайки това, Витгенщайн допуска, че немислимото може да бъде отграничено: „тя [философията] трябва да ограничи немислимото отвътре, чрез мислимото“ (Т. 4.114). Тази позиция, разбира се, е проблематична, защото представлява опит да се мисли нещо, което по принцип не може да бъде мислено, а именно – немислимото. Иначе как би могло то да бъде отграничено (а може би „ограничено“), ако не се мисли?

Погобно на Витгенщайн, Лосев се опитва да опише музикалния ейдос по отношение на логическия:

Обаче това определяне и това конструиране възникват в нас не заради

когато ние сме определили нещо като произволно, тогава нещо друго трябва да е случаят“ (Т. 3.342). Има нещо в действителността, в положението на предметите, което не може да бъде нотирано – съдържанието на смисъла (им), – но което винаги се предполага, когато нотацията се определя като произволна. Ние (обаче) можем да си представим случай, когато нотацията не се определя като произволна, и тогава съдържанието на смисъла, което (така и така) не може да бъде нотирано, изобщо не се предполага.

специфичния съществуващ ейдос на музиката като такава, а на онази негова страна, по която той се сравнява с абстрактно-логическите предмети въобще. Ние взимаме света на математическото естествознание с неговите необходими категории, както и музиката с нейните категории, и сравняваме [...] ние сме длъжни отначало да се научим да виждаме музиката в мисли [...]»²³

Лосев обаче търси специфичните и уникални характеристики на музикалното (за Витгенщайн това е невъзможно). Позициите на Лосев и Витгенщайн все пак са близки: „Веднъж завинаги трябва да сме наясно: обсъждането на предмета в неговия смисъл не зависи в никаква степен от обсъждането му като факт, т.е. като произход и причинни връзки, макар реално смисълът да съществува само с помощта на фактите и наблюдението им.“²⁴ Това, което Лосев описва като „факт“ – т.е. причинно-следствените връзки на физическата или психологическата каузалност – Витгенщайн тематизира като положенията в света, определени от „логическа форма“ или „форма на смисъла“. И двамата поставят „сгържанието на смисъла“ отвъд фактическата каузалност, макар да признават, че в реалността смисълът винаги е в някаква форма.

У Витгенщайн, когато мислимото трябва да влезе в контакт с немислимото, се появява проблемът за „дефиницията“ (отграничаването) на немислимото, което според законите на мисълта трябва да настъпи, за да бъде мислено. Това

²³ Лосев, Алексей. Цит. съч., с. 19.

²⁴ Пак там, с. 25.

отграничаване всъщност не е нищо друго, освен опит за рационализиране. Според Витгенщайн философията трябва рационално да „ограничи“ немислимото, като го отхвърли като възможен предмет. Философията е „занимание“, което има за цел „логическото изясняване на мисли“ (Т. 4.112). Тя се занимава с методологическите условия да се правят коректни изказвания за света. А тъй като всичко „извън логиката“ е „извън света“ (Т. 4.12), философията трябва да определи границите на логиката и, съответно, да отстрани всичко нелогично. Но как може философията, ограничаваща се до мислимото, да отграничи немислимото чрез мислимото, нерационалното чрез рационалното? При Витгенщайн този въпрос остава отворен – или по-точно премълчан: онова, „за което не може да се говори, за него трябва да се мълчи“. Но ако това е вярно, темата за рационалното в музиката, за музикалната логика и за музикалното мислене остава негоспосната гори при най-изтънчените опити за представяне на света и човешкото мислене чрез абстрактни езикови и езико-логически конструкции. Цялата музикология се основава на допускането, че за музиката може да се говори. Въпросът следователно е: „Има ли рационален достъп до музиката, който преодолява бариерата на нерационалното?“

Търсенето на единен критерий за правилно мислене (Фреге) или на логическите граници на мислимото (Витгенщайн) в крайна сметка пренебрегва всичко онова, което не се поддава на логическо формализиране. Фреге се отказва да

търси връзка между логически чистите принципи и динамиката на мисловните процеси, а Витгенщайн остава безмълвен пред неподдаващото се на израз разбиране, включително пред естетическите състояния на човека. Така философската мисъл рискува отново да попадне в капана на метафизиката, срещу който Огюст Конт търси излаз в емпиричното доказателство. Но връщане към радикалния емпиризъм също е невъзможно. При заниманията си с логическите принципи на разума аналитичните философи стигат до проблема за преградионалните нива на мисленето, от което става ясно, че не емпиричното наблюдение само по себе си, а неговата мисловна интерпретация има познавателна стойност.

Дилемите и проблемите, които Фреге и Витгенщайн поставят и разглеждат, остават отворени за по-нататъшни дискусии без изглед за окончателно решение. Очевидно рационалността има нерационални основания. Философията на науката се заражда като контрапункт на тази противоречлива ситуация, в плог на стремеж към единна методология на науката. Но независимо от степента на прецизиране, която една или друга методология може да достигне при извеждане на образцовия научен метод, тя остава само средство за обясняване, описание или обосноваване на нещо друго, което само по себе си не е рационално.

3. Логическият позитивизъм и проблемът за метода на сигурното познание

В съвременния ѝ вариант философията на науката може да се представи най-общо с логическия позитивизъм от началото на XX в. и работата на Виенския кръжок. Във философски план общата задача на кръжока е да установи методологически ясно поле за изследванията в областта на природните науки, а след това да приложи изведените принципи към философията и науката изобщо. В този смисъл логическият позитивизъм има в една или друга степен претенции да бъде „единна (мета) наука“ (*Einheitswissenschaft*), което ще рече „да се свържат постиженията на отделните изследователи в различните научни полета и да се доведат до съзвучие“²⁵. Целта е да се изработи (универсален) метод, който да работи, от една страна, за „изясняването и точното определяне на понятия и теории на емпиричните науки“, а от друга – за „унищожаването на метафизиката чрез доказване на безсмислието на нейните твърдения и (предполагаеми) проблеми“²⁶. Двете приложения на метода са неразривно свързани:

²⁵ *Mach, Ernst. Wissenschaftliche Weltauffassung. Der Wiener Kreis (1929). — In: Stöltzner, Michael, Uebel, Thomas (Hrsg.) Wiener Kreis: Texte zur wissenschaftlichen Weltauffassung von Rudolf Carnap, Otto Neurath, Moritz Schlick, Philipp Frank, Hans Hahn, Karl Menger, Edgar Zilsel und Gustav Bergmann. Hamburg: Meiner, 2006, S. 11.*

²⁶ *Gattei, Stefano. Thomas Kuhn's "linguistic turn" and the legacy of logical empiricism: Incommensurability,*

според логическите позитивисти метафизиката е безсмислена, защото не отговаря на критериите за истинност на емпиричните науки. Този аргумент може да се отнесе не само към метафизиката като гял от философията, но и към всички останали научни теории, боравещи с твърдения, които не са емпирико-методически обезпечени.

При логическия позитивизъм е водещ стремежът да се дефинира рационалността в научния метод (или рационалния научен метод, или просто научния метод като висша рационалност), като същевременно се избягва всяко твърдение, което не може да бъде изведено от опита по силата на логически последователния индуктивен метод. Тук рационално е единствено емпирично доказуемото твърдение. Всяко друго твърдение е ирационално и безсмислено. Границите на рационалността на научния метод се определят от начина, по който научното твърдение се свързва с фактичността на емпиричния свят, т.е. от логически последователната и асоциативна връзка между език и реалност.

*Рационалността като научен метод –
методите на верификация, експликация и
конфирмация*

В логическия позитивизъм има различни опити за изработване на метанаучен метод за

rationality and the search for truth. Aldershot: Ashgate, 2008, p. 4.

обосноваване на едно (или на всяко) възможно научно твърдение. Предполага се, че границите на този метод определят границите на рационалността в науката. Общият импулс на позитивизма във връхната му точка тръгва от принципа на „верификация“ (удостоверяване). В най-общ смисъл този принцип има следната формулировка: „само твърдения, които биха могли да се удостоят емпирично, имат познавателно значение; всяко друго твърдение е безсмислица“. Алфред Айер описва процеса на верификация, като извежда „критерии за значимост“ на едно твърдение, т.е. „условията, които трябва да бъдат изпълнени от това, което трябва да бъде значимо твърдение“²⁷. Според Айер (аз) мога да разбера дадено твърдение само когато „знам кои факти биха го удостоверили. Да посоча ситуацията, която удостоверява едно твърдение, е да посоча какво твърдението означава“²⁸. Оттук той обявява всяко метафизическо понятие,

²⁷ Ayer, Alfred. *Demonstration of the Impossibility of Metaphysics*. — *Mind*, 1934, XLIII, no. 171, p. 337. (Срв. също *Schlick*, Moritz. *Meaning and Verification*. — *The Philosophical Review*, 1936, vol. 45, no. 4, p. 339).

²⁸ Ayer, Alfred. *Op. cit.*, p. 337. Например, ако кажа, че котката ми е синеока, трябва да мога да посоча котката и сините ѝ очи в реалността, така че да удостоят твърдението си. Дори да не мога да я посоча, аз би трябвало поне да опиша ситуацията, в която това би било реално възможно. В противен случай твърдението ми няма смисъл. Айер дава пример с гума, която нищо не означава: „корилус“. „В случая, в който нещо се нарича корилус и никакво описание или индикация не могат да бъдат дадени за ситуацията, която удостоверява твърдението, ние трябва да заключим, че то е безсмислено“ (*ibid.*, p. 338).

което предполага действителност отвъд опита, за безсмислено. Айер подчертава, че става дума именно за „безсмислие“, а не за невярност, несигурност или произвол.²⁹

В логическия позитивизъм всяка теория на верификацията се движи в такава посока. Изхождайки от същия тип аргументи, Мориц Шлик например твърди, че голяма част от философските проблеми изобщо не съществуват.³⁰ Невъзможността философските понятия да бъдат онагледени прави философския проблем невалиден, а притеснението около него – ненужно. Философията има за цел единствено да „изяснява твърдения“, които принадлежат на науката, т.е. да ги обосновава логически.

Може да се каже, че при логическите позитивисти идеята за рационалното е свързана с

²⁹ Ibid., p. 340.

³⁰ „Ако аз попитам например: „Синьото по-идентично ли е от музиката?“ Вие веднага бихте видели, че няма смисъл в това изречение, макар че не нарушава правилата на английската граматика. Изречението изобщо не е въпрос, а просто серия от гуми. Сега един внимателен анализ показва, че такъв е случаят с повечето т. нар. философски проблеми. Те изглеждат като въпроси и е много трудно да ги разпознаем като безсмислени, но логическият анализ показва въпреки това, че те са просто някакъв вид объркване на гуми. След като това бъде разкрито, самият въпрос изчезва и ние сме свършено мирни в нашите философски умове, ние знаем, че не може да има отговори, защото не е имало въпроси, проблемите вече не съществуват“ (*Schlick, Moritz. The Future of Philosophy. — In: Rorty, R. (ed.) The Linguistic turn: Essays in philosophical method: with two retrospective essays. Chicago: University of Chicago Press, 1967 (1992), p. 51.*)

идеята за смислеността на изказването, както я представят Айер и Шлик. Но самият логически позитивизъм оставя тази идея отворена за дискусии. При Шлик едно твърдение е смислено само доколкото би могло да бъде логически доказано – водещото тук е логическата възможност на твърдението.³¹ А за Рудолф Карнап основният критерий е възможността за физическо доказателство, с което той има предвид, че научните положения (твърдения) трябва да бъдат актуално емпирично доказвани, а не само логически възможни, и че същевременно „всеки, който проверява емпирично дадено твърдение, в крайна сметка неминуемо се позовава на собствените си наблюдения; той не може да ползва резултатите от наблюденията на други хора“, освен и само посредством опита, придобит от собствени наблюдения.³² За Шлик изречението „Реките текат нагоре“ може да бъде утвърдено, доколкото е логически възможно. Карнап е съгласен с това, че изречението е доказуемо, но не е съгласен, че основанието е логическо: изследователят може да наблюдава реката и да установи дали тече нагоре; по този начин той изхожда не от логическа, а от емпирична възможност. Тези и други подобни разлики опират до очертаване на възможността за научно изказване.³³ Логическият позитивизъм

³¹ Вж. *Carnap, Rudolf. Testability and Meaning. — Philosophy of Science, 1936, vol. 4, no. 3, p. 423.*

³² *Ibid.*, pp. 423-424.

³³ Шлик е представител на „консервативния“ логически позитивизъм и се придържа тясно към най-ранните му форми и методи за верификация. Карнап, развивайки възгледите си, дава начало на

при Карнап е нормативно обвързан с емпирията – като рационални се определят единствено твърдения, на които съответства някаква конкретна сетивна реалност.

В музикологията също могат да се открият примери за анализи, които биха издържали тест на верификация. Жан-Жак Натие например разглежда в своята типология на музикалните анализи т.нар. парафрази. Парафразите са буквални „преразкази“ в гуми на музикалната партитура, без да е добавено нищо. Натие цитира анализ на Ани Уорбъртън върху началото на танца „бурѐ“ от Трета сюита на Бах:

Анакруза, начална фраза в ре мажор. Фигурата, маркирана (а), веднага се повтаря на терца надолу и се използва през цялата част. Тази фраза веднага е изпусната, правейки път на следващата, която регулира от „ре“ в „ла“ мажор. Фигура (а) се използва пак, два пъти, всеки път по-високо; този дял се повтаря.³⁴

Такава употреба на аналитичен език съвпада с намерението на логическия позитивизъм.³⁵ Но

т.нар. „логически емпиризъм“, който отива отвъд някои от предпоставките на позитивизма.

³⁴ Warburton, Annie. *Melody Writing and Analysis*. London: Longman, 1970, p. 151. Цит. по: Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press, 1990, p. 162.

³⁵ Разбира се, понятията „анакруза“, „фигура“, „част“, „фраза“, „терца“, както и още по-„интуитивни“ понятия като „ниско“, „високо“ и „повторение“, трябва да бъдат дефинирани по отношение на конкретен „наблюдаван“ в музикалната партитура предмет, за да отговаря анализът на критерия за уместност.

е очевидно, колко малка част от средствата, обичайни за провеждане на един музикален анализ, изпълняват критерия за удоверимост. В класификацията на Натие виждаме и „импресионистичният“ и „херменевтичният“ тип анализ. Импресионистичният анализ описва съдържанието на едно музикално-изразно средство във висок литературен стил, като подбира елементи, смятани за характеристични. Натие цитира музикалния критик Емил Вилермоз в анализ на „Следобедът на един фавн“ от Дебюси:

Смяната на двойни и тройни разделения в осмините ноти, закачливите преструвки, изразени чрез трите паузи, омекотяват фразата толкова много, правят я толкова „течна“, че тя напуска всички аритметически условия. Тя се носи между небето и земята като григориански хорал; тя се плъзга над табелите, маркиращи традиционни деления; тя се промъква така плахо между различните тоналности, че се освобождава без усилие от тяхната хватка, и човек трябва да изчака първото явление на хармонична основа преди мелодията грациозно да напусне тази [...] атоналност.³⁶

От позицията на логическия позитивизъм такъв език е недопустим за научно изследване. Описанията на музикалните феномени като „закачливи преструвки“ и „втечняване“ на фразата са строго погледнато „безсмислици“, защото не могат да бъдат верифицирани. Кое прави от един нотен

³⁶ Vuillermoz, Émile. Claude Debussy. Geneva: Kister, 1957, p. 64.

текст „закачлива преструвка“? Такова изрзяване е присъщо, би казал Айер, на „лиричната поезия“, а не на науката.³⁷

Същото се отнася и до херменевтичния музикален анализ в класификацията на Натие. Херменевтичният анализ е сложно и многопластово интерпретиране на музикалния текст. Според Натие херменевтичният анализ може да бъде дори сам по себе си шегъвър:

Херменевтичното четене на един музикален текст е основано на описание, едно „именуване“ на елементите на мелодията, но му прибавя и херменевтична и феноменална дълбочина, която ръцете на един талантлив писател могат да претворят в автентични интерпретативни шегъври. Такъв дискурс включва схващане на пълното богатство на мелодията, извличане на основните [и] точки, без да е извънмерно систематичен, и с експлицитната или имплицитна цел да бъде разкрита една текстова „същност“.³⁸

Херменевтичната ориентация може да е историческа (Карл Далхаус); да е отнесена към стиловата същност на епохата (Чарлз Роузън); да се занимава със структурите, възприемани в слуховия акт (Леонард Мейер). Натие дава за пример анализа, който Доналд Тови прави, на „Недовършена симфония“ от Ф. Шуберт:

³⁷ *Daly, Cahal. Logical Positivism, Metaphysics and Ethics: II. A. J. Ayer: The Positivist Phase. — Irish Theological Quarterly, 1957, vol. 24, no. 1, p. 35.*

³⁸ *Nattiez, Jean-Jacques. Music and Discourse..., p. 162.*

Преходът от първата към втората тема винаги е труген пример за музикално чертожничество; и в редките случаи, когато Шуберт го постига с лекота, усилието го натоварва до границата на отегчението (както в бавната част на иначе великия ла-минорен квартет). Така че в неговите най-вдъхновени творби преходът е постигнат с рязко *coup de theatre* и от всички такива *coups* най-суровият безспорно е в „Недовършена симфония“. Много добре – ето нещо ново в историята на симфонията [макар че не е] нито по-ново, нито по-просто от новите неща, които се появяват във всяка от деветте на Бетховен. Забравете историческия ѝ произход, приемоте я с достойнствата ѝ. Не е ли много впечатляващ момент?³⁹

Освен употребата на „поетичен“ (т.е. ненаучен) език, в този анализ самият научен обект сякаш престава да бъде „текстът“ на симфонията – той е най-напред Шубертовото творчество като цяло, след това е историята на симфонията, и накрая е и Бетховеновото творчество, като в последна сметка е въведен и оценъчен момент. Тук отново става ясно, че според верификационния метод подобен анализ съвсем не може да се нарече „научен“, защото, от една страна, не описва експлицитно взаимовръзката между феномените, които разглежда, а от друга – всеки отделен феномен е описан по начин, за който не е сигурно, че може да бъде емпирично утвърден.⁴⁰

³⁹ Tovey, Donald. *Essays in Musical Analysis, I. Symphonies*. Oxford: Oxford University Press, 1978, p. 213.

⁴⁰ Разбира се, при определено „разхлабване“ на понятието „верификация“ може да се твърди, че всяко

Оттук става ясно, че въвеждането на верификационния метод изключва огромна част от палитрата на музикално-аналитичните подходи *да бъдат смятани* за научно рационални. От позицията на логическия позитивизъм музикалният анализ е рационален единствено когато научните твърдения в него са свързани с конкретни, емпирично установими (от всекиго) „предмети“ в партитурата.⁴¹ И всяко твърдение, което напуска чисто описателната форма на анализ в стила на Уорбъртън (т.е. е във вид на „парафраза“ – по Натие), е определяно не само като нерационално, но и като ненаучно.

от изброените музикално-аналитични твърдения – дори най-импресионистичното – може да бъде удостоверено, стига да се приеме, че верификацията е подчинена на езикова система с особени правила. Както ще видим, това е условие на музикологичния дискурс като цяло, което обаче на нивото на логическия позитивизъм не може да бъде обосновано.

⁴¹ Тук няма да отговаряме изгълбоко на въпроса доколко едно отделно изпълнение на партитурата (и неговото прослушване) може да бъде отражение на самата партитура и да бъде изведено като „логически“ производно на нея. В аналитичната философия този въпрос се разглежда откъм онтологията на музикалното произведение. Щом като всяко изпълнение е (поне минимално) различно от всяко друго, строго погледнато, методът на верификацията изобщо не би могъл да бъде приложен върху звучаща музика, тъй като обектът би бил (би ни се разкривал като) различен всеки път. Затова партитурата би трябвало да остане основен (материален) критерий за идентичността на произведението, поне в плана на позитивистката методология. Но с това, за тази методология слуховият опит вероятно би отпаднал изцяло като фактор на анализа.

Нека обобщим посочените проблеми с въпрос, повдигнат от Карнап: „Как от едно явление (принадлежащо) на сетивната реалност, се стига до научно твърдение за него?“. За да отговори на този въпрос Карнап разработва метода на т.нар. експликация, т.е. на (адекватно, научно-понятийно) изразяване:

Задачата на експликацията е да трансформира дадено, повече или по-малко, неточно понятие в точно понятие, или по-скоро да замени първото с второто. Ние наричаме *explicandum* (изразимото) даденото (първично, интуитивно постигнато, разговорно) понятие (или термина, използван за него), а точното понятие, за което се предлага да заемем мястото на първото (или термина, предложен за него) – *explicatum* (изразеното). Изразите (названията) от типа *explicandum* могат да принадлежат на всекидневния език или към един предишен етап от развитието на научния език; тези от типа *explicatum* обаче трябва да бъдат изведени от строги правила, например чрез дефиниция, която ги включва в добре конструирана система от научни понятия (логико-математически или емпирични).⁴²

Карнап дава чрез гумата „топлота“ пример за научно-понятийно изразяване. Според него понятието „температура“ като научно понятие (*explicatum*) може да бъде изведено от понятието за „по-топло“ като гума от ежедневието

⁴² *Carnap, Rudolf. Logical foundations of probability. Chicago, 2nd Edition: University of Chicago Press, 1962, р. 3. Срв. също така условията на Карнап за успешен explicatum (ibid., р. 7.)*

(*explicandum*). „Топло“ е пример за „класификационно“ или качествено понятие, с помощта на което определени неща се класифицират в една от две или повече противоположни групи (топло-студено). На качествените понятия противостоят (срещустоят) „количествените“ понятия, които „характеризират неща или събития, или някои от техните характеристики чрез приписване на числови стойности“⁴³. Между качествените и количествените понятия стоят „сравнителните“, които „служат за формулирането на резултата от сравнението във формата на едно твърдение – [изразяващо отношението] „повече или по-малко“ без употребата на числови стойности“⁴⁴. „По-топло“ е сравнително понятие. Научното понятие „температура“ може да изрази сравнителното понятие със заменяне: „ x “ е по-топло от „ y “ означава, че $t(x) > t(y)$. Температурата като понятие се явява количествено понятие, което за разлика от останалите две „се въвежда в конструкцията на научния език.“⁴⁵ Тя заменя сравнителното понятие, което е от по-нисък езиков разред. С *explicatum*-а „температура“ се заменя *explicandum*-ът „по-топло“.

На един следващ етап се извършва същото движение, но вече въз основа на постигнатото понятие за „температура“. Ако човек влезе от една стая в друга с разлика в температурата, по-ниска от прага му на чувствителност, той няма да забележи тази разлика. С други думи, на

⁴³ Ibid., p. 9.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid., p. 12.

преднаучно ниво това няма да породи понятието „по-топло“ или „по-студено“. Но ако същият човек вече е получил понятието „температура“, той може да погледне термометъра и да види разликата. В този случай той ще каже „тук е по-топло“, но понятието „по-топло“ ще бъде научно, а не преднаучно: „С груги гуги, терминът „по-топло“ е претърпял промяна в смисъла си. Смисълът му първоначално беше основан пряко върху сравнение на топлинни усещания, но след като понятие „температура“ е прието в нашия ежедневен език, гугата „по-топло“ се използва в смисъл на „имащ по-висока температура.“⁴⁶ На този етап (на това ниво на изразяване) понятието „по-топло“ в научния му смисъл се явява *explicitatum* на същия този израз („по-топло“) в преднаучен смисъл.

Макар Карнап да поставя изрично само понятията от типа *explicitandum* в „преднаучната“ сфера⁴⁷, очевидно е, че самият преход към система от точни научни понятия е работен процес по установяването на рационалността. Тук се крият два проблема за отношението между явлението и понятието за него. От една страна – има ли гаранция, че процесът на достигане до правилно научно изразяване (процесът на експликиране) е краен процес? Всеки прецедент в сферата на изследваните явления налага обогатяване, а може би частично реструктуриране на понятийния апарат, която дейност не може да се определи като рационална – тя „бълва“ („произвежда“)

⁴⁶ Ibid., p. 13.

⁴⁷ Ibid., p. 3.

рационалност. С други думи, методът на експликацията е метод за установяване на рационални понятия, който сам не може да бъде определен като рационален, без да се изпадне в порочен кръг и въпросът за правилното мислене отново да се пренесе в сферата на метафизиката. (Ето защо можем да окачествим научното изразяване като творчески процес).

В определени сфери от музикологията – например етномузикологията – този проблем е поставян на методологическо ниво като следствие от начина, по който изследователят борави с феномени не от собствената му култура. Според антропологията всеки изследовател на чужда култура трябва да открие т.нар. „емични“ характеристики на тази култура, т.е. характеристиките, които участниците в съответната култура определят като значими. Онова, което етномузикологията нарича „емични“ характеристики на музиката, за Карнап е единствено *explicandum*. За да може феноменът, назоваван с един *explicandum* (например името, с което една песен е наричана от певеца) или голявият непосредствено като *explicandum* (в слуха и гласа на певеца), да стане измерваем и съответно научно опитно удостоверен, той трябва да получи свой *explicatum* от етномузикологията. Опит за подобно третиране на музикални феномени е например записването на традиционна музика, чиито изпълнители не ползват нотационна система, на съвременния западноевропейски нотопус. *Explicatum*-ът, който се получава – своеобразна (най-често еднотонна) партитура

на фолклорна песен – позволява да бъдат „измервани“, макар и неточно, нетемперираны интервали и елементни отношения. „Екранът“ за „представяне“ на измерваните тонове и интервали – петолинието, има „праг на чувствителност“ или „праг на реагиране“, дефиниран по отношение на най-малката количествена единица, която може да бъде отбелязана на него – полутона. Разбира се, не трябва да се пропуска, че „уредът“ за измерване всъщност ухото на изследователя, който слуша акустическия запис – но неговото „ухо“ в последна сметка е ограничено до средствата на западноевропейския нотопис, защото именно върху партитурата се изписва резултатът от измерването. Когато в оригиналния акустически запис се чуват интервали с количества, които не могат да бъдат записани върху петолиние, е неизбежна т.нар. „грешка на измерването“, т.е. допустимото за (и допусканото от) науката отклонение на измерената стойност от реалната стойност.

Ако направим аналогия с примера за температурата и усещането за топло, ще установим колко неадекватно от научна гледна точка е решението за такова измерване. Докато термометърът успява да долови по-фини количествени разлики от човека (което позволява на човека, разполагащ с термометър, да се ориентира по него, а не по своите усещания, за да придобие по-точна представа за температурата), петолинието има обратен ефект тъй като предлага „по-груби измервания“ от достъпните за ухото. Разбира се, едно „ухо“ трябва да е

специално тренирано (или обратно – изначално неиндоктринирано в мажоро-минорната тонална система) да улови тези разлики, но е факт, че само по себе си то е по-добър „измервателен уред“ (от западноевропейската нотна система) за отбелязване на количествени интервалови отношения в нетемперирана музика.

Дори от чисто научна гледна точка *explicatum*-ът на нотния текст е по-малко рационален от *explicandum*-а, който подготвеният слух разпознава. В случая понятието *explicandum* се отнася не до гума или израз като „топлина“ или „по-топло“, а до един непосредствено и актуално чуван музикален феномен. Тъкмо този *explicandum* превъзхожда *explicatum*-а на запаната върху петолиние песен. Това е в разрез спрямо предположението на Карнап, че научното измерване винаги е по-точно от преднаучното; но не и с принципния му апел към търсене на възможно най-точни измервателни уреди. Може да се каже, че музиката парадоксално обръща отношението *explicandum*–*explicatum*, доколкото първичният *explicandum*, даден от слуха като специфичен, когнитивно открояващ се акустичен феномен, се оказва по-рационален по отношение на музиката от вторичния, научно изведен *explicatum* на нотния запис. Става ясно, че музикалната рационалност надхвърля опитите за научно систематизиране. Музикалната рационалност на живия музикален опит разполага с уреда – ухото, за да измери по-добре количествените характеристики на музикалния феномен. Музикалната рационалност се оказва егна (полу)

преднаучна форма на рационалност, която се ръководи от собствени правила (или поне такива, независими от научното гледище).

Разбира се, подобен възглед е несъвместим с позитивистичната мисъл, защото опитът на *персоналния музикален слух* не е съобщим като такъв, освен със средствата на една (вече външна на опита) музикологична референтна рамка. С други думи, резултатът от подобно измерване не е удостоверим за научната общност, защото тя няма достъп нито до конкретния уред – ухото на изследователя, нито до измервания обект, докато го измерва, т.е. в конкретния музикален опит. Обектът трябва тепърва да бъде привеждан в приемливи за научната общност рамки, опит за което е записването върху петолиние. Но в такъв случай е необходимо да се има предвид измервателната „грешка“, допустима при такъв „превод на информация“, за да е възможно в бъдеще компенсаторно, спрямо едностранчивата научна строгост, прозвучаване на феномена такъв, какъвто е (или би трябвало да е). Необходимо е възприемателно-възпроизвеждащ апарат за привеждане на знаците в подходящите, правилните музикални звуци и връзки. При това остава въпросът каква е научната стойност (тежест) на първоначалния превод (на експликадума в експликатум). Разглеждането на отношението музикално рационално–музикологично рационално не може пряко (а само пог определено условие) да даде отговор на този въпрос, защото рационалността, както е дефинирана от позитивизма, се ориентира едва

по отношение на количествената апроксимация на измервания феномен: един (рационален) метод е по-добър от друг (по-малко рационален метод) в зависимост от точността, с която уредите, които ползваме, измерват действителното. Ето защо е методологически необходимо „полагането“ на понятието „музикално нерационално(то)“ като компромисен експликатум на музикалния феномен, който може да даде (качествен, предпредикативен, предрефлексивен, интерсубективен...) ориентир на отношението музикално рационално–музикологично рационално. Такова рационално полагане на нерационалното в съгържателен план е възможно само и единствено през и като конкретно музикално изпълнение, т.е. чрез музикална дейност. Тук верификацията е определима не като научно гостояние вследствие на експликацията или като научно доказателство в опита за познавателната стойност на едно твърдение, а само като научно понятизиране и формализиране на нещо вече известно.

Погледнато критично, откъм посочения начин на научно мислене и научно действие в музикологията, проучените със средствата на верификационния метод явления и изведените оттам закономерности, които ги управляват, не са сводими до статичност на понятието. По-точно те не могат да бъдат веднъж завинаги удостоверени и недвусмислено формално определени. На практика принципът на верификация, според който когнитивното значение на едно твърдение може да се установи само ако то

може да се потвърди емпирично, се оказва негоден за целите на самия логически позитивизъм. Причината е, че този принцип не позволява да се извеждат общи закони. „Ако верификацията се разбира като пълно и окончателно установяване на истина, тогава едно универсално съждение, каквото е един т.нар. закон на физиката или на биологията, не може да бъде верифицирано.“⁴⁸

Обратно – за музикологичното търсене общият закон е вече прозвучал в музикално нерационалното и проблемът се свежда не до това той първо да бъде верифициран, а само да бъде онагледен като рационален. Естествено, за логическия позитивизъм подобен ход е методологически невъзможен; напротив, предлаганите решения само заглъбочават проблема. Например вместо метода на верификация Карнап предлага (да бъде въведен) метод на конфирмация (потвърждение):

Ние не можем да удостоверим закона, но можем да го проверим, като тестваме отделните му случаи [...] Ако в продължителна серия от такива тестови експерименти не се намери никакъв негативен случай, а броят на позитивните случаи се увеличава, тогава нашата убеденост в закона ще расте с всяка стъпка. Така, вместо за верификация, ние можем да говорим за постепенно нарастваща конфирмация на закона [...] Обичайно ние достигаем практическа достатъчна сигурност след малък брой позитивни случаи и тогава спираме да правим опити. Но винаги има теоретичната възможност да продължим серията

⁴⁸ Carnap, Rudolf. Testability and Meaning..., p. 425.

от тестови наблюдения. Следователно тук също е възможна не пълна верификация, а само един процес на постепенно нарастваща конфирмация.⁴⁹

Така стигаме до натрупване на утвърдителни резултати, но не можем окончателно да решим проблема за „истинната стойност“ на едно твърдение (т.е. дали е вярно, или не е). С отпадането на верификацията, в строгия ѝ смисъл, отпада и възможността да се установи истина от науката. Потвърждаването (конфирмацията) на едно твърдение – универсално или частно – има чисто количествен характер. То е въпрос на степен. Степенята на потвърждение на един закон е неговата „вероятност“.⁵⁰

Тук се прокрадва проблемът за рационалността в научното изследване. Верификацията почива на предпоставката, че емпиричният опит дава еднозначен критерий за истинността на едно научно твърдение. От тази позиция рационалното в понятието-*explicatum* се прилага към опита и се наблюдава дали опитът ще му съответства. Рационалността се извежда от теорията, но се потвърждава „абсолютно“ от опита. С отпадането на верификацията и извеждането на метода на конфирмацията този критерий бива сведен до статистическа вероятност. Макар че за Карнап тази вероятност е „аналитична“⁵¹, доколкото

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid., p. 427.

⁵¹ Ibid., p. 424.

не допринася нищо към опита⁵², тя все пак винаги остава неокончателна. Така нещо в самия опит се оказва отвъд възможността да бъде рационализирано в (научен) закон. Карнап многократно заявява по отношение на вероятността, че рационалността се свързва с вземането на адекватното решение в съгласие с нея.⁵³ Неокончателната удоверимост на явленията може да наложи включването на механизми, на пръв поглед второстепенни за научното изследване, например когато се взема решение без предварително положен ориентир – в режим на творческо вдъхновение или на интуитивно долавяне. Трудностите при установяване на сигурна връзка между емпиричното наблюдение и научното познание мотивират Карнап да въведе едно по същество компромисно решение – да апелира единствено към прозрачност на метода (в контекста на т. нар. „принцип на толерантност“). Така той недвусмислено приема, че в крайна сметка рационалното не може да има рационални основания.

⁵² Тук Карнап изхожда от разграничението между аналитични и синтетични съждения у Кант, макар че не повтаря неговите епистемологични предпоставки. За Карнап аналитичните или формални изречения са абстрактни логически и математически закони, а синтетичните или емпирични изречения са емпирични закони като закони на физиката. Той нарича първите „логически правила“ (или L-rules), а вторите „физически правила“ (или P-rules).

⁵³ Вж. Carus, André. Carnapian rationality. — *Synthese*, 2017, vol. 194, no. 1, pp. 163-184.

Приведеното като пример по-горе отношение между звучащата традиционна песен, нейното нотирание и ухото, което долавя нещо повече от това, което западната знакова система му позволява да запише, е достатъчно основание да потърсим разлика между рационалността на музиката и рационалността на музикологията. За Карнап и позитивистите, разбира се, подобна разлика не е мислима, защото по методологически съображения те отъждествява рационалността с научността. Както видяхме обаче, някои рационалности (музикалната, например) са преднаучни. Предвид подхода, който логическите позитивисти предлагат, и трудностите, които срещат в опита си да изведат рационален научен метод, музикологията като наука би могла да постави един фундаментален логически въпрос: „До каква степен всеки аспект от музикологичната рационалност се съобразява с музикално рационалното и се основава върху него и кога губи връзка с него?“, „Кога музикологичното търсене попада в ситуации, адекватно критикувани от логическия позитивизъм, кога се оплита в неговите методологически апории, предопределяйки се на методите „верификация“, „експликация“ и „конфирмация“, и кога остава вярно на музиката?“

Проблемът за научността и по-конкретно за метода на научното проучване, поставен от представителите на позитивизма, е изострен, както ще видим, от позицията на постпозитивизма. В настоящия текст той е конкретизиран от гледна точка на музикологията като проблем

за границите на рационалността и за нерационалните ѝ основания.

Принципът на толерантност – релативизиране на представата за образцов научен метод

Една от най-значимите теории на зрелия Карнап е т.нар. принцип на толерантност:

Всеки е свободен да построи своя собствена логика, т.е. своя собствена форма на език, както желае. Единственото, което се изисква от него, ако иска да я обсъжда, е да заяви своите методи ясно и да даде синтактични правила вместо философски аргументи.⁵⁴

„Толерантността“ на Карнап допуска всякакви форми на научност. Така всеки учен може да избере свой собствен „език“ и „логика“ и няма обективни критерии за единен рационален метод. Както допускането, че смисълът на този ход от страна на Карнап е спорен и остава неясен⁵⁵, така и възможното обяснение, че тук става въпрос за опит да бъде либерализиран рационалният научен подход, са еднакво подвеждащи. Става въпрос за обмислено разграничаване между рационално и нерационално – от една страна, и за полагане на зависимост помежду им – от друга. Карнап отстоява зависимостта на логиката от езика; за него именно езиковата

⁵⁴ Carnap, Rudolf. Logical Syntax of Language. Hoboken: Taylor and Francis, 2014, p. 52.

⁵⁵ Срв. напр. Stein, Howard. Was Carnap entirely wrong, after all? — Synthese, 1992, vol. 93, 1-2, pp. 275-295.

референтна рамка е тази, която (при)дава логика(та) на научния метод.

Отношението рационално–нерационално е още по-пряко изразено в размишленията на Карнап за разликата между вътрешни и външни въпроси:

Вътрешните въпроси се решават в една вече заимствана референтна рамка според логическите правила на въпросната референтна рамка. Външните въпроси – обратно, засягат тъкмо проблема коя лингвистична референтна рамка – и следователно кои логически правила – да се заимстват поначало.⁵⁶

Вътрешните въпроси опират го самия механизъм на прилагане на метода – го рационалността. Външните въпроси се свеждат го избирането на рамката. Докато вътрешните въпроси могат да се разберат като логически операции и да получат формален израз, начинът, по който трябва да се подходи към външните въпроси, остава неясен. Не само че няма обективни критерии за избирането на референтна рамка, но и съществуването на субективни критерии за него остава неопределено.⁵⁷

⁵⁶ *Friedman*, Michael. Kant, Kuhn, and the Rationality of Science. — *Philosophy of Science*, 2002, vol. 69, no. 2, p. 176.

⁵⁷ Така и проблемът за музикологичната рационалност привидно се изостря – тя потенциално би могла да бъде дефинирана по взаимонесъвместими, логически разнородни начини. Както ще видим, когато музикално рационалното се вземе предвид, съответният проблем отпада, защото музикологично рационалното търси „себе си“ – при това не

В границите на логическия позитивизъм регулативният принцип, според който е необходима проверка на всяко твърдение чрез опита, остава безмълвен пред принципния методологически проблем за рационалността на изследването. Нещо повече, доколкото този проблем засяга опита, самият принцип остава безоснователен: „В какъв смисъл опитът може да бъде разглеждан като рационален, ако няма критерий за рационалност?“. И кое прави възможно „доверяването“ на опита при изпитване на една научна хипотеза, ако рационалността е привнесена стойност в него? Тук съвсем ясно се откроява проблемът за нерационалното: „Недостигаемо ли е то за логическо осмисляне, или е по някакъв начин свърхрационално, или пък е рационално, но в друг – ненаучен смисъл?“. Очевидно научната нагласа е склонна да приеме по-скоро втората трактовка: „Нашият избор, дори да е от прагматично естество, все пак със сигурност не би могъл да е извънрационален [...] самият процес на избор на референтна рамка би трябвало да е ръководен от някакъв вид рационални норми.“⁵⁸ Така въпросът: „Как може самият процес на избор на референтна рамка да е рационален?“⁵⁹ бива поставен отново, но този път – с предварителното допускане на някаква разумна свърхрационалност: какъв е процесът, чрез който се осъществява избор

просто ретроспективно, а актово и конкретно – в музикално рационалното.

⁵⁸ Steinberger, Florian. How Tolerant Can You Be? Carnap on Rationality. — Philosophy and Phenomenological Research, 2016, vol. 92, no. 3, p. 645.

⁵⁹ Ibid.

на референтна рамка и какво общо има той с научното отношение. Откъм представата за свръхрационалност призивът на Карнап за прозрачност на метода може да прояви нещо за човешката дейност и човешкия опит: в човешкото поведение или в конкретни човешки актове могат да се открият основанията на самото научно проучване – да е „така и такова“. Очевидно в музикалната дейност, в музицирането могат да се търсят такива основания. Музиката е логична. Тя е едновременно непосредствена и осмислена дейност. В крайна сметка явната безизходица, в която попада философията на науката при опита ѝ да разглежда рационалността като преди всичко научно достояние, навежда на мисълта, че „субективната научна строгост“ е зависима от „обективизиращата сила“ на някои човешки дейности – например музикалната.

4. Попър и проблемът за метода на (не) сигурното познание

Макар да израстват *из-от* сферата на стандартния логически позитивизъм, теоретичните възгледи на Карл Попър за науката и научната строгост рязко се разграничават от някои основни негови методологически репери. Попър за първи път изрично поставя темата за ролята на ирационалността в научното изследване, както и за естествените и необходимите граници на научната рационалност и научния метод. Както по отношение на природните, така и по

отношение на социалните науки приносът на Попър е най-вече методологически. Той се фокусира върху начина, по който един научен метод се изгражда и границите на неговата рационалност.

Още в сравнително ранния си труд „Логика на научното изследване“ Попър поставя два фундаментални изследователски проблема по темата за научния метод. Първият е проблемът на индукцията: „Въпросът, дали и кога индуктивните заключения са оправдани, се означава като проблем(а) на индукцията [Induktionsproblem].“⁶⁰ Вторият проблем е този на отграничаването: „Задачата да се открие такъв критерий, чрез който да можем да отграничим емпиричната наука от математиката и логиката, но и от „метафизическите“ системи, означаваме като проблем(а) на отграничаването [Abgrenzungsproblem].“⁶¹

Двата проблема, а и самото им разграничаване, разкриват две ядра на проблема за границите на рационалността – рационалност на научния метод и рационалност на философския подход, чийто обект е науката. Но макар и изключително съществено за методологическите постановки на философията на науката, съответното разграничение не засяга, нито разглежда догматично проблема за това как всъщност рационалността работи. От философското изследване на рационалността, което Попър провежда, става ясно, че за него обектите

⁶⁰ *Popper, Karl. Logik der Forschung: Zur Erkenntnistheorie der Modernen Naturwissenschaft. Vienna: Springer, 1935, S. 1.*

⁶¹ *Ibid., S. 7.*

на науката са атрибутирани с рационалност (рационални числа, рационален закон, рационално състояние на една система) и проблемът в случая опира до границите на научната рационалност. Но ако рационалността е човешко качество – свойство, необходимост или достояние – проблемът за рационалността включва не само начина, по който емпирията бива третирана като рационална, а също начина, по който тя бива привеждана в рационалност. С последното Попър не се занимава. Ако човешкият житейски опит е част от света, който науката претендира да разглежда, едно научно или философско поле, което предварително редуцира проблема за рационалността до науката, всъщност поставя извън скоби (игнорира) най-тежкия въпрос, свързан с рационалността – на какви основания и как из човешкия опит бива (про)изведена научната рационалност.

Макар да не засягат този въпрос, разсъжденията на Попър се оказват съществени и за социалните науки. Те довеждат изследването на научната рационалност във философия на науката до безизходица, което налага темата за рационалността да бъде проблематизирана в по-общата рамка на човешкото поведение – „Защо и как човекът рационализира?“ Тук става въпрос не само за това, че ученият, освен модератор на отношението между природните явления и математическото и логическото моделиране, е и „просто човек“, но и за това, че в самото човешко поведение могат да се открият основанията на научното представяне като

житейска потребност. Човекът, станал „обект“ на самия себе си, създава една неминуемост на рационализирането, която не може просто да бъде проверявана, най-малкото поради факта, че е вече дадена във всяко негово интелектуално решение. Ето защо обосноваването на науката не може да остане затворено в изследването на самата наука, и – което е по-конкретно съществено за това наше изследване, – обосноваването на музикологичната рационалност не може да остане затворено в едно общо изследване на научната рационалност. Попър стига до безизходицата на опита за чиста наука, но в крайна сметка не предприема следващата стъпка, а именно – да припознае по-обемно разбиране за рационалност като изходна позиция на философско-научното обосноваване. Така той се проваля в опита да осигури прагматичен рационален научен метод.

*Проблемът на индуктивния подход –
несигурност на рационалното познание*

Така, както Попър го описва, проблемът на индукцията се състои в това, че подходите, основани на него, никога не могат да обхванат всички възможни случаи на дадено събитие. Попър дава един много прост пример: „Както е известно, дори много наблюдения на бели лебеди не ни дават право да твърдим, че всички лебеди са бели.“⁶² Към проблема на индукцията принадлежи и проблемът за о(бо)сноваването на всички

⁶² Ibid., S. 1.

твърдения за „природните закони“, т.е. всички твърдения на природните науки. Един „закон“ е общо твърдение, изведено от конкретни емпирични твърдения от същия тип, като това за лебедите. Въпросът за рационалността на научния метод тогава опира до това как в науката да разглеждаме подобно неминуемо положение. Въпросът „Как да го избегнем?“ (който, поставен скептично, препраща към Хюм с отговора „Не можем!“, а поставен позитивно, може да бъде разглеждан по Кантовите разсъждения за априорните синтетични съждения, обхващащи всеки възможен опит) тук вече не е фактор – науката има за задача да „овладе“ положението, да „реши проблема“, да минимизира грешката, да ограничи ентропията, да се позове на социално-прагматични основания, без метафизически привкус.

Първият фактор е този, че един индуктивен метод трябва непременно да почива върху индуктивен принцип, т.е. върху „твърдение, което позволява да се приведат индуктивни заключения в логически достатъчна форма“⁶³. Методическият проблем за извеждането на индуктивен принцип се състои в това, че той по дефиниция трябва да бъде синтетично, а не аналитично твърдение.⁶⁴ Синтетичното твър-

⁶³ Ibid., S. 2.

⁶⁴ „Такъв принцип на индукция не може да бъде логическа тавтология, аналитично твърдение: ако би имало един тавтологичен принцип на индукция, изобщо не би имало проблем на индукцията, защото индуктивните заключения биха били точно като други логически (дедуктивни) заключения – тавтологични преобразования [Umformungen]. Поради това принципът на индукция трябва да бъде

гение, за разлика от аналитичното, може да бъде оборено. Важно е да се забележи, че не само твърдението по индукция, а и самият принцип на индукцията трябва да бъде синтетичен. Ако принципът е аналитичен, няма да е възможно изграждането на твърдения от емпирични наблюдения и всяко твърдение би останало само за себе си („лебедите са бели“), без да е възможно обобщение („всички лебеди са бели“ или „някои лебеди са бели, а други са черни“), на което почива научният метод. Попър разглежда опитите за извеждане на индуктивен принцип при Хюм⁶⁵ и Кант⁶⁶, но в крайна сметка и двата пътя на раз-

синтетично твърдение, твърдение, чиято негация да не е противоречива (т.е. да е логически възможно)“ (ibid.)

⁶⁵ При Хюм, който се ръководи единствено от опита, се появява необходимостта от един индуктивен принцип като твърдение, но за неговото оправдаване са необходими други индуктивни заключения „от по-висок ранг“, за което се изисква друг принцип, и т.н. Този метод води до безкраен регрес.

⁶⁶ При Кант, в противоположност на Хюм, индуктивният принцип се основава на априорни синтетични твърдения, които обаче Попър не смята за верни (ibid., S. 3). От същите описания за неуспех, позитивистите Райхенбах и Карнап предприемат опит да въведат принцип на „вероятност“ към научния метод (при Карнап във връзка с метода на „конфирмация“, който разгледахме). Но това решение също не сполучва според Попър, защото отново свършва или в безкраен регрес, или в (едната) претенции за априорност (ibid., S. 4). Да се прибави към едно индуктивно твърдение степен на вероятност предполага да се оправдае нов индуктивен принцип. А дори към самия принцип да се прибави (по индукция) критерият за вероятност, това действие също има нужда от оправдание чрез нов

съждение опират според него до безкраен регрес – безкрайно търсене на все по-общ (обобщаващ) принцип.

Попър предлага изходна точка, която дава възможност да се избегне безкрайният регрес – „дедуктивна методика на проверката“.⁶⁷ Дедуктивният ход започва с „предвиждане, хрумване, хипотеза, теоретична система“⁶⁸, а не както при позитивистите – от конкретно емпирично наблюдение. Тази начална мисъл (да я наречем така) се развива по всички правила на логиката до максималните си измерения, като явно се посочват всички логически стъпки и се проследява тяхната последователност и непротиворечивост. След това разгърнатата теория се проверява за нейния емпиричен характер, т.е. дали твърденията, от които е изградена, не са тавтологични, неразширяващи познанието. Проверява се и дали

индуктивен принцип и така до безкрай. Същият проблем е изведен от Ханс Алберт в т.нар. „Мюнхаузенова трилема“, според която има точно три начина да се дефинира фундаментална основа или първопричината на нещата (и трите проблематични): (1) да се допусне „кръгова логика“, като с едно заключение се доказват предположенията, които трябва да бъдат допуснати, за да се изведе заключението; (2) да се получи безкраен регрес (проблемът на Хюм) и (3) да се стигне до едно място, което да се догматизира (което за Попър е недопустимо в научен план). Названието „Мюнхаузенова трилема“ дава асоциация с разказа на барон Мюнхаузен, който твърди, че за да излезе от едно блато, се е хванал за косата си и се е изтеглил навън (вж. *Albert, Hans. Traktat über kritische Vernunft. Tübingen: Mohr (Siebeck), 1968.*)

⁶⁷ *Popper, Karl. Logik der Forschung...*, S. 4.

⁶⁸ *Ibid.*, S. 6.

теорията допринася с нещо за научното познание. И най-сетне, следва най-важната част от провеждането на метода: теорията се проверява чрез „емпирично прилагане“ на нейните следствия.⁶⁹

При такава постановка на проблема рационалността (рационалностите) на научните изследвания излизат от хипотези, които сами по себе си се основават (изрично) не на опита, а върху решенията на изследователите. Рационалността на този метод се изчерпва с перманентната „проверка“ на една научна теория. В известен смисъл проверимостта на теорията отразява верифицируемостта в позитивистката методология. Но тук тя се въвежда като последен, а не като първи етап на изследването, което по дефиниция става дедуктивно, а не индуктивно, по-точно – първо дедуктивно, а после индуктивно.

Проверката на една теория може да има два резултата: теорията или се верифицира, т.е. удостоверява, или се фалсифицира, т.е. се отхвърля като невярна. Попър взима идеята за верификация от логическите позитивисти, макар вече в различен контекст. Тук на фалсифицируемостта се пада по-голямата роля: „Позитивното решение може да подкрепи системата само предварително; чрез по-късни негативни решения тя може винаги да бъде оборена.“⁷⁰ Но с тази програма и алгоритъм на дедуктивно-индуктивно научно полагане

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

проблемът за безкрайността на процеса на търсене на действителното познание не е решен. Попър дори сам призовава да се гледа на научния метод като на съвкупност от „игрови правила“ за „научната игра“.⁷¹ Едно такова правило е правилото за принципната „безкрайност“ на научната игра – т.е. правилото за стремеж към развитие на науката и правене на нови открития. Но под принципа на фалсифицируемостта и при суспендирани метафизически и позитивистки догматични полагания, като например това за научния прогрес, безкрайността на научната игра не довежда непременно до напредване на науката и правене на нови открития (положение, изтъкнато недвусмислено например от Томас Кун).

Своеобразната мисъл, идея, теория, хипотеза, която да послужи за изходна позиция при Попър, макар да не п(р)опада в безкрайни индуктивни итерации (понеже сама задава границите на обобщение), „регресира“ в крайна сметка до проблема за границите на рационалността в математическото и логическото моделиране. Именно в този смисъл разграничението между верифицируемостта и фалсифицируемостта, толкова

⁷¹ Ibid., S. 22-23. Тук Попър конгенуално на Витгенщайн употребява понятието „игра“. Макар трудът на Попър да е публикуван през 1935 г., а „Логически изследвания“ на Витгенщайн да са публикувани по-късно (1953), известно е, че основните идеи в този труд на Витгенщайн (включително възгледите му за езиковите игри) се зараждат тъкмо в средата на 30^{те} години (1933-1934). Във всеки случай идеята за „езикова игра“ се свързва (предимно) с него, а не с Попър.

важно за методологическата рамка на Попър, се оказва само път към окончателното открояване на относителния характер на всяко (горе на строгото) научно познание. Независимо дали изходната позиция ще се потвърди, или ще се отхвърли, самата проверка е безкраен процес. Положението, че на възможността за отхвърляне се пада по-голямата роля⁷², граничи с утопичната представа, че е възможна фалсифицируема теория, която въпреки всичко ще се окаже потвърждавана пак, и пак, до безкрай – абсолютно обективна, независимо от ракурса, контекста, смисъла, референтната рамка спрямо който/които провеждаме проверката. Така неудовлетворителната безкрайност на емпиричното доказателство е подменена с безкрайно „прецизиране“ на научното познание, при това без гаранции, че процесът на прецизиране е протекъл успешно. При Попър прецизирането на познанието е обвързано с прецизирането на научните теории, а те във всеки един момент могат да бъдат фалсифицирани или да бъдат обявявани за нефалсифицируеми, което и в двата случая води до отхвърлянето им. Не само верифицирането на теорията е винаги временно и подлежи на преговаряне, но също така, понеже фалсифицирането е „веднъж завинаги“, всяка проверка на теорията застрашава цялото научно познание, което тя обосновава.⁷³ Логическата неизбежност на „аси-

⁷² „Положителното решение може да подкрепи системата само предварително; тя може чрез по-късни отрицателни решения винаги да бъде оборена.“ (Ibid., S. 6.)

⁷³ На възражението, че всяка теория, макар и

метрията“ между верификация и фалсификация⁷⁴ обозначава само коментарен критически дискурс от страна на Попър върху метода на логическия позитивизъм, без да се подменя нито метафизичното основание – човекът е изконно рационален, нито поставената утопична цел – постигането на (обективно) рационално познание. Разглеждането при Попър на проблема за прилагането на индуктивния метод разкрива патологичен симптом в епистемологическото решаване и избистряне на (проблема за) научната рационалност – епистемологията винаги остава недовлетворена от своите резултати, поради което начинанието ѝ остава безкрайно.

Научната рационалност се оказва в състояние на перманентна нестабилност. Тя никога не може да „смята себе си“ за окончателна, винаги трябва да се предполага, че греша, неминуемо да бъде прилагана с догматизирани уговорки и т.н. Безкрайният регрес в обосновката на научния метод при Попър се обръща в безкраен прогрес на незавършената научна теория.

Така рационалността остава „празно понятие“, доколкото то не съдържа положителни определения (като например логическите при Фреге). Нерационалното в научната човешка дейност наистина става ръководещо, но няма

фалсифицирана, може да бъде подкрепена с допълнителни условия и така да бъде поддържано нейното статукво, Попър отговаря, че подобно поведение не подобава на емпиричния учен и не допринася за напредъка на науката (ibid., S. 14).

⁷⁴ Ibid., S. 13.

подход за неговото тематизиране. Тук Попър се доближава до тезата на Витгенщайн за неизказуемостта. В последна сметка, по липса на алтернатива, това отвежда до релативизирането и деградирането на науката, а (поради липсата на рационална основа на научния метод, т.е. на концепцията за преднаучна рационалност) основанията на науката, методологически погледнато, трябва да бъдат обявени за иррационални, произволни, хаотични, при все че те очевидно не са такива.

Проблемът на отграничаването – затваряне на научния опит и на рационалното познание спрямо пълнотата на опита

Проблемът на отграничаването при Попър се състои в това как да се разграничи научното говорене, от всяко друго говорене, и преди всичко – емпиричната наука от „априорните“ науки (като математиката и логиката) и от философските метафизични доктрини. Този проблем е чисто методологически и опира до това самата философия на науката да изведе образцовия метод на науката, а не до това да се търси противопоставяне между емпирията и математико-логическото ѝ обосноваване. Но намерението на Попър откроява (още) един симптом при разглеждането и търсенето на решение на проблема за рационалността в научното търсене – както в самата научност като модел на мислене, така и във философията на

науката, която поверява надеждите си за образцова научност в търсенето на образцов метод. Този симптом е затварянето (херметизацията) на научното проучване: от една страна в догматичното му самоограничаване, а от друга – в огледалното ограничаване на изследвания обект само до предмет на научния опит.

В стремежа за обособяване на научния дискурс Попър се разграничава от „натуралисткото“ решение на логическия позитивизъм, което според него се опира на една уж очевидна разлика между метафизика и емпирична наука.⁷⁵ За позитивистите е достатъчно да определят въпросите и твърденията на метафизиката като „безсмислени“, защото приемат едно много тясно значение на понятието „смисъл“.⁷⁶ Проблемът при тях е, че „опитът“ за смисъл е програма и никога въпрос“.⁷⁷ Но макар и въоръжен с „правилната“ нагласа, сам Попър не стига по-далеч от това да проблематизира научния (и никакъв друг) опит.

⁷⁵ Попър се разграничава от позитивисткото решение на проблема, основано на логически критерии за всяко твърдение и проверка на твърдението било по отношение на опита, било по отношение на вътрешната му (логическа) непротиворечивост (*ibid.*, S. 8).

⁷⁶ „Човек само трябва да схване понятието „смисъл“ достатъчно тясно, за да може за всички неудобни въпроси да обясни, че в тях не може да открие никакъв смисъл; и поради това, че човек признава само въпросите на емпиричните науки за „смислени“, всеки дебат за понятието „смисъл“ става безсмислен; веднъж въдворена, тази догма за смисъла отблъсква завинаги всяка атака – „недосегаема и дефинитивна“ (*ibid.*, S. 21).

⁷⁷ *Ibid.*

За радикалното проблематизиране на опита, към което Попър се стреми (макар и егностранчиво), разграничението между научен и ежедневен опит не е нещо самоочевидно. Такова едно изследване би трябвало да третира и двата вида опит като нещо „несамоочевидно“. Едва по този път емпиричната наука би могла да похвали себе си с (това, че прави опит за) разкриване на поле за (реалистичен) дебат и търсене на образцов емпиричен метод. Но методологическият радикализъм на Попър, обременен от представата за неминуемостта на доказателството, не може да допусне такова разширяване на понятието за опит. Той затваря кръга на научното изследване между предварителното полагане на научно-познавателна цел и резултатите от дейността по разработване и проверяване на съответстващите ѝ конкретни предположения. Стремeжът му е, от една страна, окончателно да регулира значението на индуктивния подход в науката, а от друга – да посочи начин за отграничаване на емпиричната наука от други форми (или нива) на научност, по-конкретно – от логиката. Но той не може да установи и защити методологически граници, които да са изведени от самото научно търсене⁷⁸, съответно не установява на методологическия си радикализъм и така подгрява основите на намерението научната

⁷⁸ Например целеполагането е външно на науката: за да се определи една наука и едно научно поле, трябва да се има предвид някаква цел, която е „въпрос на решение“ и не подлежи на аргументативна критика (ibid., S. 10). Такава цел не може да бъде логически или математически оправдана, както това става в проекта на „позитивисткия догматизъм“ (ibid.).

рационалност да намери оправдание във и откъм научността.

Попър предлага като принцип на отграничаване същото решение, което е предложил в противовес на претенциите на позитивизма – фалсифицируемост:

Сега обаче ние искаме да признаем само тази система като емпирична, която подлежи на проверка чрез „опита“. Това разсъждение се доближава до мисълта да се предложи – като критерий за отграничаване – не възможността за верифициране, а възможността за фалсифициране на системата; с други думи: ние не изискваме системата да бъде откроявана, в крайна сметка, позитивно по един емпирично-методичен път, но изискваме нейната логическа форма да позволява негативно открояване по пътя на методическата проверка: една емпирично-научна система трябва да може да се провали в опита.⁷⁹

Тъкмо възможността за провал трябва (според Попър) да стане характерният белег на емпиричната наука. Възможността за фалсифициране е това, което гарантира, че дадена система не е метафизична, защото възможността тя винаги да бъде поставяна „под въпрос“ освобождава системата, предполага се, от всякакъв догматизъм и фундаментализъм. И така проблемът за отграничаване на емпиричната наука от други форми на научност и всевъзможните останали прояви на човешка дейност и житейски опит е

⁷⁹ Ibid., S. 12-13.

качеството „фалсифицируемост на научните твърдения“.

Получава се парадоксално положение – емпиричната наука бива обособена и дори затворена (в себе си) чрез един принцип на отвореност на системата. Тя е затворена (но само) доотколкото, доколкото е винаги способна да се разширява, доотформя и поправя. Безкрайният стремеж към прецизиране на научното познание също е израз на това положение. Всяко проверимо твърдение по дедукция произвежда други проверими твърдения, и затова нито твърденията, нито проверките могат да стигнат до истински завършек. По тази причина „в науката не може да има „абсолютно последни“ твърдения, т.е. твърдения, които от своя страна вече не могат да бъдат проверявани и чиито следствия да не могат да бъдат фалсифицирани чрез фалсификация.“⁸⁰

Посочените две характеристики на научното търсене – херметизация на опита във фалсифицируем научен опит и безкрайно прецизиране на научното познание – всъщност са белези на система, която, противно на Попъровите намерения, се самоподдържа. Принциплът на фалсифицируемостта обезпечава опита за удържане на „научната ентропия“ в границите на онова, което в един или друг момент, може да се докаже. „Грешката“, която се натрупва при този процес, е гистанцията между наука и „ненаука“. И тъкмо това увеличаване на граничното пространство между наука и ненаука довежда философската

⁸⁰ Ibid., S. 18.

интерпретация на научната дейност го колапс – тя не може да устои на несъизмеримостта, при все че поддържа хипотезата за тоталност на научното познание. Рационалността на науката се свежда до рационалност на метода, без оглед на реално търсена цел и без конкретно приведени основания.

Попър в крайна сметка признава изначалната нерационалност на рационалния метод. Но това признание, от една страна, се разглежда в ретроспекция и в частния случай на идеята за „рационална реконструкция“ на едно или друго научно откритие⁸¹, а от друга – не става ясно какво означава това, че „всяко откритие съдържа един „ирационален момент“, [и] е [плог на] „творческа интуиция“ (в смисъла на Бергсон)“⁸².

Разграниченията, които Попър прави, симпатично повтарят нерешения проблем за граничното пространство между наука и ненаука. Например разликата, която той прави между „субективното убеждение и убеждаване“ и „научната обективност“, повтаря позицията на

⁸¹ Ако този метод предполага да се проследи пътят на откриването, това е работа на психологията. Но ако той се занимава с проверка на стъпките до едно откритие от методическа гледна точка, това вече може да бъде работа на познавателната логика. Методът на Попър описва логическите стъпки на едно възможно откритие, а не самото му събъждане. „Доколкото изследователят критично оценява [beurteilt], променя или отхвърля своето хрумване, човек може да схване нашия методологически анализ и като една рационална реконструкция на съответните мисловно-психологически процеси.“ (Ibid., S. 5.)

⁸² Ibid.

Фреге. Според Попър субективните убеждения и преживявания – към които спадаат всички индивидуални пътеки към научни открития, поставяне на хипотези и пр. – не могат да бъдат част от научното изследване освен като обект на науката психология: „Към въпроса как се случва, че на някого му хрумва нещо ново – било то една музикална тема, един граматичен конфликт или една научна теория – интерес има емпиричната психология, а не логиката на познанието.“⁸³ Темата за разликата между субективно преживяване и научна обективност е разгърната по-нататък като разлика между онова, което занимава познавателната психология (осъществяването на определени преживявания и състояния в психиката) и онова, което занимава познавателната логика („оправданията“, т.е. „дали и как едно твърдение може да бъде обосновано; дали е проверяемо; дали зависи логически от определени други твърдения, или е в противоречие с тях и т.н.“⁸⁴).

Конкретната дагеност на музикалното „явление“ и музикалната логика не е разглеждана като научен факт на емпиричната наука, а като (персонален) психологически феномен. Попър всъщност, без да иска, съобщава реалното положение, в което се намира музикологията – музикалните факти са емпирико-научно негодни. Но същевременно методологическото предостережение в научната емпирия го кара да отхвърли музиката като опит, достоен за обособяване в собствено научно поле. Обратно

⁸³ Ibid., S. 4.

⁸⁴ Ibid.

– музикологията признава изначалната перформативност на музикалната фактичност, отвърдна на каквото и да било доказателство, и я полага за своя основа, (но) не толкова за да извежда и доказва музикално познание, колкото за да посочва интерпретативни техники за превод на музикалното познание в знакова система. Става въпрос за съвършено различен подход, при който умишлено бива избягвано поставянето на (рязка) граница между наука и „ненаука“ и при който научният опит, персоналният опит и интерперсоналната съвместимост не се третират антагонистично.

Общата рамка, която Попър очертава, предполага три критерия за една (успешна) система на емпиричната наука: „1) да е синтетична (да представя един непротиворечив, „възможен“ свят); 2) да изпълнява критерия на отграничаване, т.е. не може да е метафизична (тя трябва да представя един възможен „свят на опита“); и 3) по някакъв начин да бъде отличителна [ausgezeichnet] система по отношение на други системи от същия вид (като представяща „нашия свят на опита“).“⁸⁵ Третият критерий определя зонирването на научното търсене в отделни науки, всяка от които се занимава с определена част от „нашия свят на опита“. Оттук догматичното полагане, че научната рационалност е постижима, верифицируема или фалсифицируема в доказателството, трябва да се съобрази със самия свят на опита – извод,

⁸⁵ Ibid., S. 11.

който в критериалния апарат на Попър е едновременно логичен и недопустим.

Музикологичната рационалност, т.е. научната рационалност, която третира музиката едновременно като научен обект и като действително познание само по себе си, очевидно е различна от това, което Попър има предвид, когато говори за възможно най-добрия метод на емпиричните науки. Музикологичната рационалност като научен метод може да се схваща (с употреба на Попъровата терминология) в контекста по-скоро на „методологическия есенциализъм“ (при който научното изследване vznikва „в същността на нещата, за да ги обясни“)⁸⁶, отколкото на „методологическия номинализъм“ (опит за разкриване на „поведението“ на нещата в различни ситуации, при който „задачата на науката е единствено да опише как нещата се гържат [...] това трябва да се прави, като се въвеждат свободно нови термини, когато е необходимо, или като се предефинират стари термини, където е уместно“).⁸⁷ Но като цяло темата за научната рационалност, както би трябвало да се постави по отношение на музикологията, е напълно встрани от Попъровите

⁸⁶ *Popper, Karl. The poverty of historicism. New York: Harper & Row, 1964, p. 28.* Основател на това течение е Аристотел. Всички, които упражняват научна дейност есенциалистски, искат да прозрат самото естество на нещата и да го дефинират. Те започват от въпроси като: „Какво е материята?“, „Какво е идеята?“ или „Какво е музикалното произведение?“ и търсят един финален отговор, който да разкрие същността на предмета.

⁸⁷ *Ibid., p. 29.*

търсения. Може да се каже, че както Фреге обявява за психологизъм всичко онова, което може да наруши чистотата на научното згание, така Попър обявява за психологизъм всичко онова, което не може да бъде доказано. Догматичното възприемане на представата за научно познание изисква методологическа редукция на всяка рационалност, която се оказва несъвместима с индуктивния доказателствен метод на опита и принципа на фалсифицируемостта. По примера на своя обект – доказателствено обоснованата научност – полето на философия на науката при Попър също бива погложено на методологическа херметизация. Дори светът на опита бива методологически регулиран до свят на онази част от опита, която се поддава на методно репродуциране (например наблюдението на природни явления). Но проблемът тук не е в разделянето на научното и ненаучното, на познаваемо и непознаваемо. Проблемът е най-вече в ограничаването на рационалното единствено до научната рационалност, а с това – и в презграждането на всеки възможен път към „експликация“ на музикалната рационалност. Проектът за постъпателно и безгранично емпирично нарастване на определени зони и сфери на човешкия опит, за сметка на всички останали, бележи границата между позитивистичната и постпозитивистичната представа за наука. Именно граничното пространство между наука и ненаука, което Попъровият критически рационализъм имплицитно разкрива, бива поставено във фокуса на постпозитивистката философия

на науката чрез разсъжденията на Томас Кун и Паул Файерабенг.

5. Постпозитивистка философия на науката

В средата на XX в. настъпва радикална промяна във възгледите за научната дейност и научните принципи. Нейното начало се свързва с размишленията на Томас Кун и Паул Файерабенг. Двамата публикуват в една и съща година (1962) трудове, които се оказват определящи за цялата последвала история на философията на науката.⁸⁸ Те показват, че революциите в науките (имайки предвид преди всичко, но не само, природните науки) преформулират изцяло условията, при които се говори за научния обект, и с това променят самия този обект. И двамата автори, независимо един от друг, дефинират посоченото положение с понятието „несъизмеримост“ (*incommensurability*) на научните системи. Фактът, че предлагането на изходна точка, хрумване, теория, идея или мисъл за основа на научното изследване, може да се

⁸⁸ Вж. Kuhn, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions*. 3rd ed. University of Chicago Press, 1962. Вж. също Feyerabend, Paul. *Explanation, Reduction, and Empiricism*. — In: Feigl, H., Maxwell, G. (eds.) *Scientific Explanation, Space & Time*. Minneapolis, 1962, pp. 28-97. Преди това те имат само една, макар и обстойна среща през целия си живот. Смята се все пак, че авторите не са си повлияли при формулирането на общия и за двамата въпрос и че техните теории са резултат от напълно независими прозрения.

подменя, поставя темата за научната рационалност в изцяло нова светлина.⁸⁹

Ако основите и основанията на научната рационалност не са научно рационални, остава да се отговори, дали може да бъде открито ненаучна рационалност, която да определи областта на научното изследване, както и характера и обема на научното познание... или релативизмът в науката в крайна сметка е неизбежен. Без претенция да дават еднозначен отговор на този въпрос, Кун и Файерабенд разработват теориите си, съсредоточени върху граничното пространство между наука и „ненаука“.

Кун – редукция на значимостта на научната рационалност

Според Томас Кун представата за научния живот като общество от хора, които са обединени от една обща дейност, целяща последователното, методично и достоверно откриване на законите на Вселената, е резултат от учебни пособия и популярни исторически наративи, които се опитват синтезирано да представят тази научна дейност в максимално изчистен и

⁸⁹ Макар Попър да изказва сходни разсъждения – според него от такава изходна точка тръгва както научната редукция (за да стигне до логически издържано твърдение), така и обвързването на научния опит с конкретна цел (с онова, което трябва да бъде доказано) – той не отдава голямо внимание на следствията, които те неминуемо влекат със себе си... например „научният метод е с нерационални основи“.

подреген вид.⁹⁰ Реалността на научната работа и научните открития обаче изобщо не съвпада с тази представа за науката. Въпросната представа за наука е резултат от свеждането на научния живот в т.нар. „нормална наука“. Формата на нормалната наука и нейното нормативно влияние върху научния живот зависи изцяло от отгадеността на научните работници на определени разбирания за света. Тази наука се изгражда върху „предположението, че научната общност знае какъв е светът“⁹¹. В контекста на нормалната наука всяко откритие, което поставя под въпрос научните теории, обикновено се потиска, за да се запази утвърденото вече разбиране. Така целостта на научната рационалност бива поддържана, независимо че непрестанно (могат да) се появяват „факти“, които я поставят под съмнение. Рационалността като методично осъществена концепция за правилно (научно) мислене се поддържа чрез

⁹⁰ Кун започва от едно просто наблюдение върху това как обикновено си представяме процеса на научна дейност и историята на науката в най-общи щрихи. Обикновено ние си представяме група от хора – учени, отгадени на професията си – търсещи отговори на въпроси, засягащи устройството на света около нас. Тези хора са разпрострени във времето и пространството, но са обединени от общата идея да проникнат в „тайните“ на вселената и да разкрият фундаменталните закони на природата. Когато навлезем по-дълбоко в конкретната работа на отделния учен, тя ни се разкрива като последователна и методична, резултат от рационално поставяне на хипотези и чиста и подредена експериментална работа.

⁹¹ Kuhn, Thomas. Op. cit., p. 5.

непрекъснато търсене на начини за нормиране и формализиране на явленията чрез нея. Но ако проблемите, които едно или друго откритие поставя, продължават да се появяват, научното поле започва да се променя: „Когато [...] професията вече не може да избягва аномалиите, които обръщат съществуващата традиция на научната практика – тогава започват необичайните проучвания, които накрая извеждат професията до една нова поредица от отгадености, една нова основа за практиката на науката“⁹². Поредицата от установени разбирания и „отгадености“, т.е. вярвания, на които ученият, групата учени или една общност се посвещава, Кун нарича парадигма⁹³, а събитията, които водят до изоставянето на една парадигма и до приемането и преминаването към друга парадигма, той нарича революция.

За Кун научната дейност е по-скоро форма на социален живот, отколкото безличен процес на методологизиране и формализиране⁹⁴, при това – на затворен социален живот:

⁹² Ibid., p. 6.

⁹³ Една парадигма се превръща в ръководен критерий на нормалната наука при две условия: първо, когато нейното постижение „е достатъчно безпрецедентно, за да привлече трайна група от привърженици [и да ги гържи] далеч от конкурентни модуси на научна дейност. Същевременно то [трябва да] е достатъчно отворено, за да остави най-различни проблеми за решаване от предефинираната група от практикуващи“ (ibid., p. 10).

⁹⁴ Парадигмалният критерий, който според Кун бива въвеждан и признат като основа за нормализиране на науката, не е строго научен, а има много общо със социалните аспекти на научната практика.

Не е целта на нормалната наука да извиква нови видове феномени; всъщност тези, които не влизат в кутията, често изобщо не се виждат; нито пък учените (които я поддържат) обичайно целят да измислят нови теории. Нормално-научното изследване е насочено към артикулацията на феномени и теории, които парадигмата вече предоставя.⁹⁵

Дейността на учения не е да търси нови теории, а да потвърждава старите, като разкрива максималния им обхват и ги прилага по всевъзможни начини. Всяка възникнала парадигма отваря много работа за вършене, т.нар. „чистене“ (top-up-work):

Малцина от хората, които не практикуват в действителност зряла наука, осъзнават колко много чистене остава за вършене такава парадигма или колко увлекателна може да бъде такава работа в изпълнението ѝ [...] Операциите по чистене ангажират повечето учени през тяхната кариера. Те конституират онова, което тук наричам нормална наука. Погледната отблизо, независимо дали исторически или в съвременната

Парадигмата се приема с консенсус и нейната стойност произлиза пряко от степента, в която научната общност я отстоява. Нормалната наука е основана на „консервативни“ методи за предаване на научно познание. „Хора, чиито изследвания са основани на споделени парадигми, са отдадени на същите правила и стандарти за научна практика. Тази отдаденост и привидният консенсус, който тя произвежда, са предпоставка за нормалната наука, т.е. за генезиса и продължението на една определена изследователска традиция“ (ibid., p. 11).

⁹⁵ Ibid., p. 24.

лаборатория, тази дейност изглежда като опит за насилствено вкарване на природата в предварително оформената и относително негъвкава кутия, която парадигмата предпоставя.⁹⁶

Чистенето изпълва нормативния и институционалния аспект на научната дейност и осигурява (про)съществуването на парадигмата на практика. Стремeжът да се запазва под една парадигма затвореният социален живот на научната общност се осъществява и чрез многобройните правила, произвеждани от науката, които отразяват определени „отгадености“ на научната общност.⁹⁷ Сред тази съвкупност от правила един учен се заема да „решава пъзели“, т.е. да решава проблеми в рамките на парадигмата, които никога друг дотогава не е решил.⁹⁸

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Всяка парадигма произвежда явни и неявни „правила“ за научна дейност. Такива правила са например „обобщенията“ като природните закони изведени от една теория (например законите на гравитация на Нютон). Те могат да са свързани с конкретни начини на измерване и измервателен инструментариум. На друго ниво правилата на научната дейност опират до критериите за това какво е да си учен (например критериите за критическата рационалност, които разглеждахме при Попър).

⁹⁸ Тази дейност почива на ясната референтна рамка на парадигмата. „Съществуването на тази силна мрежа от отгадености – понятийни, теоретични, инструментални и методологически – е основен източник за метафората, която свързва нормалната наука с решаването на пъзели. Тъй като тя осигурява правила, които казват на практикуващия една зряла специалност какъв е светът и каква е науката му, той може да се концентрира с увереност върху езотеричните проблеми, които тези

Правилата, произтичащи от гоминиращата парадигма, определят границите на дейността в научния живот. Но Кун отбелязва, че е възможно тези правила да не бъдат ясно изведени от парадигмата. Дори в отсъствието на правила обаче парадигмата не спира да регламентира научната дейност.⁹⁹ Така неясно определените модели на научна дейност могат да съществуват в парадигмата преди нейната „рационализация“¹⁰⁰ и дори интерпретация: „Докато парадигмите остават сигурни обаче, те могат да функционират

правила и съществуващото познание дефинират за него. Това, което го предизвиква лично, е да покаже как да доведе остатъчния пъзел до решение.“ (Ibid., p. 42.)

⁹⁹ Тук Кун се позовава на късния Витгенщайн и идеята за „семејна прилика“ между отделни случаи на определени термини. Според Витгенщайн човек прилага определени термини към дадени ситуации въз основа на приликата на тези ситуации с други такива. „Изправени пред досега ненаблюдавана дейност, ние прилагаме термина [...] защото това, което виждаме, носи една близка „семејна прилика“ към един брой от същите дейности, които преди това сме се научили да назоваваме с това име [...] Нещо подобно може да важи спокойно и за различните изследователски проблеми и техники, които се появяват в една единична нормално-научна традиция. Общото между тях не е, че удовлетворяват някакви експлицитни или дори някаква напълно разкриваема поредица от правила и твърдения, която дава на традицията нейния характер и нейния захват върху научния ум. Вместо това те могат да се отнасят [едни към други] чрез прилика и като се моделират по отношение на една или друга част от научния корпус, която въпросната общност вече разпознава като едно от установените си постижения“ (ibid., pp. 45-46.).

¹⁰⁰ Ibid., p. 44.

без съгласие за рационализация или изобщо без опит за рационализация.“¹⁰¹ С други думи научната дейност според Кун може и най-често съществува по инерция, пазейки определени схващания за света по начини, сходни с механизмите в едно традиционно общество. Това положение на пръв поглед сменя граничното пространство между наука и „ненаука“ и определя инертността, а не методическата прецизност, като фактор на научното развитие – инерцията на мисловната дейност, неконтролирана от критерий.

Кун ни представя една детерминистична картина на социален живот, несъзнаващ собствените си мотиви. Но в противовес на неговата позиция както отделният учен, така и общността, в която той пребивава, може да поддържа дадена парадигма по убеждение с пълното съзнание за границите ѝ. Методизирането и методологизирането на научната дейност, а именно извеждането, прилагането и спазването на процес на правилна употреба на мисленето, е най-яркият белег за нейната рационалност. Фактът, че научната рационалност може да се окаже в ролята да обслужва несъзнавани инерции и случайни аналогии, не ни освещава за източника и основанията ѝ. Отделната парадигма наистина може да функционира без съгласие с каквато и да било рационализация, но това само показва, че парадигмата като комплекс от убеждения сама по себе си не може да се определи като

¹⁰¹ Ibid., pp. 48-49.

рационална. Такова на практика е „битието“ на всяко основно правило или положение на науката.

Някои изследвания, основани на методологически предпоставки, много сходни с тези на Кун, разглеждат по подобен начин „парадигми“ в музикологията. Такива са например изследванията на Жан-Жак Натие. Вместо „парадигма“ Натие използва понятията „трансцендентен принцип“, „схема“ и „серия“, за да опише (една възможна) изходна позиция на музикологичния метод. Както при Кун, така и при Натие трансцендентният принцип на гаген (например музикален, т.е. музико-логичен) анализ може да не бъде открито заявен. Затова разглеждането на самия трансцендентен принцип означава изследване на „(повече или по-малко) съзнателните предпоставки, които ориентират аналитичната операция“¹⁰². Според Натие всеки анализ тръгва от своя собствена интрига (замисъл, сюжет, грама; фр. *intrigue*, англ. *plot*)¹⁰³, която организира

¹⁰² Nattiez, Jean-Jacques. Op. cit., p. 173.

¹⁰³ Натие заема гумата от историка Пол Вейн (Veyne): „Фактите не съществуват в изолация, в смисъл че тъканта на историята е това, което наричаме интрига – твърде човешка и твърде малко „научна“ смес от материални причини, цели и случайности, парче от живота, накратко казано, което историкът реже, както иска, и в което фактите имат своите обективни връзки и относителна важност [...] тогава какви са фактите, достойни да предизвикат интереса на историка? Всичко зависи от избраната интрига [...] в историята, както в театъра, е невъзможно да се покаже всичко, – не защото би изисквало прекалено много страници, а защото не съществува елементарен исторически факт, събитиен атом. Ако спре да вижда събитията в тяхната интрига, човек ще бъде засмукан

фактите на анализа. Според Натие интригата е неизбежна, защото един факт сам по себе си няма никаква значимост. Изправен пред безкрайно множество възможни интерпретации на музикалния факт, авторът на анализа избира някои специфични факти и този подбор определя интригата на неговия анализ.

Според Натие музикалният анализ се разгръща в рамките на предварително избрана серия.¹⁰⁴ Съгласно идеята за процеса на сериация (понятие, въведено от историка на изкуството Ервин Панофски) разбирането на значението на един феномен зависи от поставянето му в контекста на серия от сравними феномени.¹⁰⁵ Понятията „интрига“ и „сериация“ се допълват и отразяват творческата интенция на автора. Един акорд може да се интерпретира в

от бездната на безкрайно малкото.“ (Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Seuil, 1971, pp. 46-47.)

¹⁰⁴ Nattiez, Jean-Jacques. *The Concepts of Plot and Seriation Process in Music Analysis*. — *Music Analysis*, 1985, vol. 4, no. 1, p. 107.

¹⁰⁵ „Независимо дали се занимаваме с исторически или с природни феномени, отделното наблюдение на феномена приема характера на „факт“ само когато може да бъде отнесено към групи, аналогични наблюдения по такъв начин, че цялата серия да „има смисъл“. Този „смисъл“, следователно, може напълно да се приложи като контрол към интерпретацията на ново отделно наблюдение в същия обхват на феномени. Ако обаче това ново наблюдение определено отказва да се интерпретира според „смисъла“ на серията и ако е невъзможно да има грешка, „смисълът“ на серията ще трябва да се преформулира, за да включи новото отделно наблюдение.“ (Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Woodstock: Overlook Press, 1955, p. 35.)

контекста на тоналната хармония, в контекста на стила на епохата или в контекста на употребата му в конкретното произведение – това са различни серии, в които той може да бъде поместен (разположен). Същевременно аналитичното осмисляне на акорда зависи от интригата, която аналитикът „въвлича“ в серията – това е организационният принцип, който придава на акорда и контекста му кохерентност.

Като пример за разглеждане на основните принципи на един музикален анализ Натие взима няколко анализа върху прелюда към *Пелеас и Мелизанда* от Дебюси и прави критично сравнение между тях. Според Рене Лайбовиц началните тактове са в *ре минор*, макар че първият акорд няма терцов тон, а *си-бемолът* се явява чак в петия такт, когато същевременно *фа-диезът* променя усещането за минор в мажор, и *ла-бемолът* е алтерация на квинтовия тон.¹⁰⁶ В тактове 4-ти и 5-ти Лайбовиц вижда движение от акорд на пета степен – към акорд на първа степен, заради движението от пета към първа степен в челите и фаготите. Но Натие възразява, че тук става дума за вътрешни гласове, а басът всъщност се движи от *до-бекар* към *ла-бемол*. Натие разкрива трансцендентните принципи в анализа на Лайбовиц, който според него основава анализа си върху отношението „реално–нереално“:

Заг неговия анализ се крие един философски проект, който можем да реконструираме, като четем текста му в цялост: за

¹⁰⁶ Leibowitz, René. *Pelléas et Mélisande ou les fantômes de la réalité*. — *Les Temps Modernes*, 1971, vol. 305, pp. 891-922.

него Пелеас неизменно се подчинява на диктатите на една диалектика между реално и нереално. Така може да се обясни, че акордите могат да се построяват върху обичайните ладови степени (II, IV, и пр.), но че действителният хармоничен синтаксис може да е необичаен или че един откъс е основан на целотонната гама, докато все още е основан в ре минор и пр.¹⁰⁷

Тази диалектика е интригата на Лайбовиц.¹⁰⁸

Example 7.1 Debussy: *Pelléas et Mélisande*

Натие прави подобни коментари и върху други аналитици. За Луи Лалоа в първите два

¹⁰⁷ Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse...*, p. 173.

¹⁰⁸ Тук Натие не коментира серията, която Лайбовиц или останалите аналитици използват, защото на този етап от разсъжденията си в цитираното съчинение все още не е въвел понятието.

такта има прогресия от акорд на първа степен – към акорд на пета степен, като сол във втория такт е орнамент към ла. Според Натие, Лалоа се стреми да спази естетическите принципи на времето си (забраната за паралелни квинти): „Тук втората квинта не се сблъсква грубо с първата, защото сол се чува като допълнителен тон и фразата не свършва, смисълът не се разкрива, докато не се стигне на разрешението на сол в ла.“¹⁰⁹ Като трансцендентен принцип се явяват правилата за добро гласовогене, както ги разбира Лалоа. При сравнение на анализите на Лайбовиц и Уилям Крист¹¹⁰ се вижда разлика в интерпретацията на втория акорд на такт 5. При Лайбовиц акордът се интерпретира като обръщение на акорд върху втората степен (ми), а при Крист същият акорд се чете като нонакорд върху ла-бемол с изпуснат квинтов тон и увеличена ундецима: „В първия случай имаме не обичайна хармонична прогресия I-II, а „нереална“; вторият случай показва, че множество уникални за импресионисткия период акорди могат да се обяснят въз основа на класическите идеи за насладване на терци.“¹¹¹ Разликите между тези анализи могат да се сведат до разлики в интригите, с които работят авторите им, съответно – в принципите, които ги обуславят.

Метаанализите на Натие са пример за отношение към музикологията, много сходно с това

¹⁰⁹ Laloy, Louis. *La musique retrouvée*. Paris: Plon, 1928, pp. 15-18.

¹¹⁰ Christ, William. *Materials and Structure of Music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1966.

¹¹¹ Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse...*, p. 175.

на Кун към природните науки. Интригата при Натие е парадигмата при Кун. Макар че Натие не прави исторически анализ на смяната на парадигми, той разглежда музикалните анализи от гледна точка на тяхната относителност. Анализът на един музикален феномен зависи от интригата, която аналитикът му вменява. Няма друго условие за извършването на музикален анализ (точно по този начин). „Истината“ на музикалния анализ, според Натие, е относителна. „Множествеността на тези анализи ни кара да разгледаме определени неизбежни въпроси: всички те ли са валидни? Обречени ли сме на абсолютен релативизъм? Трябва ли да привилегироваме един единствен отговор?“¹¹² Релативизмът, за който говори Натие, се дължи на „противоположните интриги“ на различните аналитици. Всеки от тях мисли музикалния феномен откъм различен трансцендентен принцип и предпоставя различни критерии за тълкуването му. Според Натие тези интриги все пак могат да бъдат оценени при условие, че са спазени две основни изисквания: да са „конструирани въз основа на разумни твърдения, които подлежат на контрол“ и „да могат да се сравняват и поставят в качествена йерархия [...] и ние [га] можем да направим критериите си за оценяването им експлицитни“¹¹³. С други думи, подобно на Карнап и Попър, Натие обуславя валидността на една научна теория с нейната методична прозрачност. Ако сравнението на анализите е направено

¹¹² Ibid., p. 233.

¹¹³ Ibid., p. 234.

с ясни критерии, оценката е легитимна. Самите критерии обаче също са „интрига“, която сравняващият употребява.

По този начин Натие поставя музикалната теория в постпозитивистка светлина. Рационалността на музикалния анализ се оказва относителна. Тя зависи от изборите на аналитика, за които също могат да се търсят научни обяснения, но от друг характер. Позицията на Натие обаче също не предполага наличието на рационалност, която участва в непосредствения музикален опит. Тъкмо липсата на методологически предпоставена музикална рационалност принуждава Натие да допусне представата, че музикалният анализ е релативистично начинание.

Макар Кун да провежда хиперинтерпретация на научния живот, като го сравнява с инерционно движение в неустановена посока, той дава ориентир за свиване на граничното пространство между наука и „ненаука“ и съответно – между научна рационалност и донаучна (не)рационалност, и това е парадигмата. Парадигмата работи като нещо рационално и се представя като научна рационалност, но всъщност е нещо нерационално. Кун не търси връзката между нерационалността на „парадигмалното“ мислене и рационалността на методичното мислене, а само отбелязва, че такова разминаване е характерно за научния живот. Ако обаче парадигмалното мислене е по някакъв начин рационално, или пък е нерационално, но все пак обосновано, пътят за открояването му не

може да бъде положен чрез потушаване на темата за правилното мислене. Нещо кара учените пак и пак да се връщат към въпроса за смисъла на съществуващото и да търсят закономерностите на действителното. Очевидно е, че тези „интуиции“ са умишлено, последователно и устойчиво разработвани. Макар Кун да подпомага изострянето на проблема за догматизираното разграничаване на наука от ненаука, все пак той не тематизира убежденията, върху които се основава запазването на научните парадигми, и най-вече тяхното методическо отстояване. Така стремежът към рационализиране на научното разглеждане и неговият смисъл остават недооценени.

С разсъжденията си относно кризисните моменти в науката, белязани с прехода от една парадигма в друга, Кун в крайна сметка дава път за по-нататъшно разработване на темата за научната рационалност. Сблъсъкът с феномени, които продължително време не могат да бъдат разбрани чрез една парадигма, води науката до исторически период на криза и провокира активното търсене на решение. Тъй като такова не идва по силата на готовата господстващата парадигма, започват да се търсят други парадигми. Такъв е произходът на „научната революция“¹¹⁴. Кун описва това положение на нещата като наличие на аномалия, на феномен, който не се

¹¹⁴ „Откривателството започва със съзнанието за аномалия, т.е. с признанието, че природата по някакъв начин е нарушила наложените от парадигмата очаквания, които ръководят нормалната наука.“ (Ibid., p. 53.)

вписва в приетата парадигмална рамка. В такива случаи (рано или късно) може да се стигне до нова парадигма – извършва се така наречената „смяна на парадигмата“ (paradigm shift). Докато обаче науката е в състояние на криза, а промяната още не е извършена докрай (и новата парадигма не е станала стандарт), самият научен обект остава неясен: „Асимилирането на нов вид факт изисква повече от кумулативно приспособяване на теорията и докато това приспособяване не е завършено – докато ученият не се е научил да вижда природата по различен начин – новият факт съвсем не е докрай научен факт.“¹¹⁵

Теорията на Кун за научната революция може да бъде приспособена за разглеждане на традиционната периодизация в историята на музиката, която следва аналогичен модел на обяснение. Преходът от хомофонна към хетерофонна музика в Средновековието, преходът от строг към свободен стил в полифонията през Ренесанса и Барока, разгръщането на формата и развитието на хармоничния и тембровия език при Бетховен са добре известни примери за революции, които изискват нови, дотогава неразработени музикологични решения. Ако следваме Кун обаче, не можем да тематизираме друго, освен аномалията за музикологията като наука, която „разбира“, че не може да се справи с новите и (научно) неизследвани музикални феномени. Начинът, по който Кун описва тези процеси, се оказва недостатъчен за разгръщането на пълните измерения на проблема. За какво

¹¹⁵ Ibid.

става въпрос тук: за проблем в музикологичната рационалност или за проблем в музикалната рационалност? На какво се дължи развитието на музикално рационалното, т.е. на тази рационалност, която присъства тъкмо в живия музикален процес, предхождащ интерпретациите и теоретическите решения в музикологията? Ако музикологията иска да е наясно с принципа на собственото си развитие, тя трябва да узнае именно как музикалната рационалност претърпява промените, които претърпява. На такъв въпрос теорията на Кун не може да отговори.

Приемането на нова научна парадигма е процес, който изисква натрупване, обработка и обосновка на аномалиите, а такава дейност е невъзможна без наличие или съставяне на методика за обработка на новите данни. Съответното положение извежда отново на преден план значимостта на научния метод, т.е. на научната рационалност. Както изначалната криза и преходът от състояние на ненаука (например живот в мита-музика) в състояние на нормална наука, така и преходът от едно научно статукво в друго се обезпечава от научната рационалност. Самата парадигма като комплекс от убеждения е пряко зависима от този процес, за да се наложи като водеща. Веднъж наложена, тя може да изглежда дистанцирана от научния метод и от рационализиращите процеси в науката, но именно един или друг процес на научна рационализация е осигурил нейния статут. Картината, която Кун ни представя, не определя ясно границите на научната рационалност и

не признава значимостта на научната рационализация (т.е. на прехода към рационалност). Кризисният етап от развитието на науката – моментът на нейната революционна промяна, съдържа нещо изначално нерационално, както отбелязва Кун. Но той пропуска, че тази нерационалност не е чужда на научното проучване – в процеса на рационализирането ѝ се разкрива неговият смисъл: същински важно за науката е дали научната рационалност загава правилния път за съзиране и извличане на закономерното в изследваните явления. Самият кризисен момент по установяването на нови научни подходи и по полагането на нови изходни позиции и цели, е подчинен на едно фундаментално намерение – онагледяването на закономерното в явлението, а не на рационалното в явлението (каквото и да означава това).

Прозренията на Кун показват невъзможността науката да остане недокосната от релативизма. В периодите на криза науката губи ориентир, не само защото губи парадигмата си като такава, а защото губи и обекта, който тази парадигма дефинира. Така границите на рационалното, поставени от старата парадигма и начините за третиране на света, които тя загава, се разпадат и нито позицията на изследователя, нито извън парадигмалният свят могат да бъдат рационално осмислени. Трябва обаче да се има предвид (в разрез спрямо възгледите на Кун), че двигателят на промяната са самите състояния и явления, които науката изследва. С други думи, науката не губи ориентира си само

защото губи рационалната си рамка и, евентуално, пограничните аксиоматични постановки в основата на тази рамка. Задачата на науката остава една и съща – да намери „по-умен“ път за достъп до своя „обект“ – света (действителното). От научна гледна точка онова, което се разпада най-вече при прехода от една парадигма към друга, е начинът, по който изследваните фактори, състояния и явления биват обективирани, т.е. трансформирани в научни обекти и техни атрибути. При прехода от една научна доктрина в друга самите отделни парадигми не си пречат. Например в съвременната наука парадигмата, според която целият свят се подчинява на закона за гравитацията, остава актуална, при все че не по-малко значимата парадигма на квантовата физика, утвърдила се в по-ново време, я третира като нещо условно и като частен случай. Именно научната рационалност (и по-конкретно – в случая с методите на математическо моделиране) дава спасителния тласък към подобен съпарадигмален научен живот.¹¹⁶

Що се отнася до хипотезата, че кризите и преходите от една към друга научна парадигма са причинени от разклащане на самите представи и разбирания за света, може би в крайна

¹¹⁶ Тази ситуация, която очевидно противоречи на обрисуваната от Кун картина, е неминуема. Ние не можем да отхвърлим нито факта, че гравитацията е абсолютна закономерност на движението на телата, нито факта, че електромагнетизмът, на който се базира създаването и повсеместната употребата на електрически и електронни (включително безжични) устройства, работи и се движи независимо от гравитацията.

сметка конкретните промени в типа и характера на научното проучване не са най-подходящото средство за разгръщане на една такава хипотеза. Могат да бъдат посочени и фактори, основополагащи за интегритета на европейската научност, трансцендентни на преходите, които Кун описва. Например в контекста на принципа на несъизмеримостта, всяка парадигма следва да въвежда свои критерии за разглеждане на света и за дефиниране на обекта си. С други думи, според Кун, всяка парадигма има своя собствена „епистемология“.¹¹⁷ Съгласно принципа на не-

¹¹⁷ „Последователните парадигми ни казват различни неща за популацията [т.е. разнообразието от обекти] на Вселената и за поведението на тази популация. Те се различават [...] по въпроси като съществуването на субатомни частици, материалността на светлината и запазването на топлината или на енергията. Това са субстанциалните разлики между последователни парадигми и те нямат нужда от повече илюстрации. Но парадигмите се различават в нещо повече от субстанцията си, тъй като те са насочени не само към природата, но и към науката, която ги е произвела. Те са източници на методите, проблемното поле и стандартите на решение, приети от която и да било научна общност в което и да е време. В резултат на това приемането на новата парадигма често прави необходимо предефинирането на съответната наука. Някои стари проблеми могат да се пренасочат към друга наука или да се обявят за напълно „ненаучни“. Други, които преди са били несъществуващи или тривиални, могат с новата парадигма да се окажат основа за едно значително научно постижение. И както проблемите се променят, така често се променя и стандартът, който разграничава едно реално научно решение от простата метафизическа спекулация, игра на думи или математическа игра. Нормално-научната

съизмеримостта разликите между парадигмите често са дълбоки и непреодолими до степен, че няма как да се постулира една точка, от която и двете да бъдат видими и сравними, а също така – че въвеждането на една нова парадигма може изцяло да трансформира съответно научно поле и да въведе изцяло нови критерии за научност изобщо (отхвърляйки старите). Но в западноевропейската научна традиция нито логиката, нито математиката губят актуалността си и статуса си на технически средства за открояване на закономерности. Принципът на несъизмеримостта оставя незасегнат факта, че науката никога няма за обект самата себе си – смяната на парадигмата е по-скоро философски проблем. Онова, което най-вече смущава научния живот е кризата на безпарадигмално състояние – загубата на „обективен“ достъп до закономерностите на Вселената.

Радикалният методологически релативизъм на Файерабенд

Паул Файерабенд отива още по-далеч в критиката си към научната рационалност, като недвусмислено се обявява „против метода“ в науката. Според него „науката в същността си е едно анархистично начинание“¹¹⁸, чийто основен

традиция, която произлиза от една научна революция, не само не е съвместима, но всъщност често е [горе] несъизмерима с това, което е било преди.“ (Ibid., p. 103.)

¹¹⁸ Файерабенд, Паул. Против метода. София: Наука и

методологически принцип е „всичко е позволено“ (anything goes)¹¹⁹. Файерабенг стига до този възглед чрез наблюдение върху начина, по който се осъществяват научните открития (в своеобразно прозрение на гениални хора), и научното развитие (чрез налагане на тези прозрения в научната общност). При това, за Файерабенг, единствено резултатът от научното проучване, – а именно напредъкът на науката – има значение, докато начинът се подчинява на релативистичното anything goes.

Възгледът на Файерабенг обаче радикално отрича научната рационалност. Процесът на налагане на една нова мисъл, идея или теория в науката е пряко обвързан с търсенето не само на начини за това налагане, но и на начини за отхвърлянето ѝ – тя винаги подлежи на проверка. Самият избор на научен метод и прилагането му не може да се третира като произволен, особено в парадигмата на Новото време, която изисква доказателство на научните твърдения. В картината на науката, която Файерабенг ни представя, научната рационалност не се разкрива адекватно спрямо научното развитие. То е път за дисциплиниране на онова, което знаем или си мислим, че знаем, в строга верига от познавателни обекти и техни отношения.

От друга страна Файерабенг посочва една същностна характеристика на научното откритие, а именно, че то е (персонално) прозрение. Ученият най-напред осъзнава

изкуство, 1996, с. 39.

¹¹⁹ Пак там, с. 45.

нещо изключително съществено за закономерностите, които управляват явленията в света, и едва впоследствие започва да рационализира разбирането си до научно познание. Вътре в самото прозрение разбирането и познаването на закономерното са вече постигнати. Ако научното изследване е отражение на узнатото в прозрението, то водещо за него е не доказателството, а описанието. Музикологията е изцяло определена от това положение. Музикалните практики и музикалният живот на една или друга общност са водещото, а извеждането на музикалните закономерности при изследването им е с характера на описание.

Разсъжденията на Файерабенг за персоналната роля на изследователя за научния напредък, дават възможност за сближаване на различни по своя характер научни области и извеждане на общ възглед за научната рационалност: начин за описване на прозряното в едно преживяване, начин за дисциплиниране на мисленето в съответствие с нещо непосредствено дадено. Тази възможност убягва на Файерабенг, макар да следва от разсъжденията му. Дадеността на узнатото в прозрението стимулира научната строгост. Нагласата на учения при привеждане на узнатото в научно познание не е „anything goes“ („всичко става“), а „whatever works“ („каквото върши работа“). С други думи, изборът му не е произволен и се подчинява на предварително осмисляне.

* * *

Анализът готук показва, че основанията на научната рационалност (разбрана като метод, т.е. път на правилна употреба на мисленето) не могат да бъдат открити в самата наука, която иначе претендира за монопол върху рационалното (познание, действие, мислене). В позитивистичната философия и методология на науката (тук по смисъл можем да включим и Попър), чийто обект е науката и научното мислене, биват посочени и разработени някои от основните аспекти на този проблем, включително с намерението той да бъде преодолян, в стремеж към ново научно виждане. От своя страна Кун и Файерабенг радикализират проблема готам да приемат (представата), че научната рационалност не е водещият фактор за съществуването и развитието на науката. Така те всъщност наблягат не толкова на науката и научната рационалност, колкото на граничното пространство между наука и ненаука с тенденция да намерят път помежду им. Но и двамата засягат само частично проблема за рационалното, а по-конкретно – подценяват значимостта на научния метод, т.е. на научната рационалност. Кун отбелязва, че една научна парадигма може да бъде нерационално поддържана, но пропуска да отбележи, че самото ѝ налагане в научната общност е пряко зависимо от разработването на методика за обосноваването ѝ. Файерабенг смята, че напредъкът на науката е съществено, а как този напредък е постигнат се подчинява на релативистичното *anything goes*, но не отчита, че научното рационализиране е една от

най-строгите човешки дейности; тя не е нито произволна, нито хаотична.

В настоящата част показвахме, че основанията на научната рационалност са ненаучно рационални или нерационални. Но такова едно заключение би следвало да бъде по-скоро източник на допълнителни търсения, отколкото повод за заклеимяване или за третиране на научния метод като следствие на случайно подбрани предпоставки и действия. Няма съмнение, че научната рационалност е едно от най-сериозните достижения на интерсубективна човешка активност. Въпросът е да се покажат реалните ѝ граници, без да се дава възможност както на научното проучване да узурпира интуициите и представите за това „Що е действително?“, така и на философската методология да си присвоява правото да определя нещо като рационално или ирационално без строга изходна позиция за това „Що е рационално?“.

6. Рационалност и наука – обобщение

Става ясно, че от научна, по-точно от философско-научна гледна точка рационалността може да се определи като метод за правилно мислене или за правилна употреба на разума. Това определение е индиферентно спрямо съдържателната страна на методиката на една или друга наука, но в най-характерния си вид научната рационалност, смята се, е въплътена в т.нар. „научен метод“: поредица от действия,

които включват емпирични и теоретични дейности с решаващ акцент върху доказателството (чрез провеждане на математическо моделиране, съотнасяне с аксиоматиката на формалната логика и логическото мислене, отчитане на нагледна повторяемост на някои явления, установяване на поведенчески профил или провеждане на експеримент) и върху многократните повторения (с цел натрупване на количествени данни/резултати, непрестанно разрастване на познанието и прецизиране на самите процедури по придобиване на познание). Научният метод обикновено е представян като поредица от стъпки (алгоритъм), например: поставяне на въпрос, събиране на данни, формулиране на хипотеза, провеждане на експеримент, анализ на резултатите, извеждане на заключение или прецизиране на хипотезата, ако е необходимо (и т.н. – повторение на някои от стъпките).

При все че научното мислене, заложено и въплътено в прилагането на научния метод, е смятано за (най-)рационалното мислене, изследователите-философи на науката, рисуваат сложна и противоречива картина, в която научната рационалност бива определяна ту от едно, ту от друго методологическо съображение. Както става видно, на самите принципи (начални положения) на научността не могат да се припишат твърди (рационални) основания. В проследяването на въпроса за научността в аналитичната философия (която разработва темата и тезата за универсални логически форми на мисленето) и

във позитивистичната философия на науката (която се занимава с извеждането на образцовия научен метод) рационалността е охарактеризирана едновременно като функция на логичното мислене и като критерий за логично мислене. Тази двузначност се оказва непреодолима бариера пред Фреге и Витгенщайн – те са непрестанно изправени пред проблема за начина, по който мисленето като процес компрометира опита за фиксиране на принципи(те) на логическото мислене. За Фреге процесът (има се предвид актът) на (логическо) мислене неминуемо е психологузиран и съответно сам по себе си ненадежден за прилагане на обективните логически закони, което пък означава, че самите тези закони са фактически неприложими. Те остават абстрактни абсолютни положения, които, при все че управляват човешкия опит, не могат да бъдат нито открити в него, нито разкрити чрез него. За Витгенщайн процесът на логическо мислене е в своеобразно амфибийно състояние. Като възплъстител на обективните логически закони, този процес трябва да надмogne – не е ясно как – проблема, открит от Фреге. Тъй като е част от живия, конкретен човешки опит, не му остава нищо друго, освен да „замълчи“ пред немислимото и неизказуемото (в него). Така немислимото/неизказуемото, тук обозначаващо с израза нерационалното, се оказва едновременно логично и нелогично. Попър би казал „хем рационално, хем ирационално“, но както тази дихотомия (рационално–ирационално), така и предходно отбелязаната (логично–нелогично) са

изведени от методологически предпоставки и размишления, които пропускат нещо очевидно за музикологичната мисъл: че между музикологично рационалното (научната логика) и музикално нерационалното (живия опит, заслужаващ научно внимание) стои именно музикално рационалното.

Двузначното (полюсното) разбиране за рационалността се оказва проблем и за логическите позитивисти, но в противоположна посока – за водещ е обявен процесът (с което се има предвид методът), а не критериите на логическото мислене. Но по този начин научната дейност се оказва безкраен процес, при който единственият критерий за научност е непрестанното „нарастване“ на „познанието“ без каквито и да било екзистенциални ориентири – цел, посока, смисъл и т.н., и който се самообосновава чрез „произволно прецизиране“ на научния метод. Самото познание се оказва пряко зависимо от метода и, както става видно при Попър, прецизирането му също е безкраен процес, който във всеки един момент може да се окаже неадекватен, а единственият му път е да се саморегулира до безкрайност. Парадоксално, този път на научно изследване винаги е изправен пред „криза“ на научно придобитото познание, но никога пред криза на основанията си.¹²⁰ С други думи, никога не се поставя под въпрос проблемното положение, че средството за придобиване на научно познание, т.е. методът, се третира и като критерий за научна рационалност. И макар от своя

¹²⁰ Срв. Хусерл, Едмунд. Кризата на европейските науки и трансценденталната феноменология. (прев. С. Събева). София: Критика и Хуманизъм, 2003.

страна Файерабенг и Кун да успяват да напуснат омагьосания кръг на гвойственото схващане за рационалността, те го правят с цената на релативизиране на отношението към научността. Този им ход е в радикално противоречие с начина, по който се заражда научното теоретизиране, а именно като рефлексия върху непоклатимата строгост и тоталната логичност на съзercателното осмисляне.¹²¹

Методологическият релативизъм на епистемологията

Принизаването на значението на рационалността при Кун и Файерабенг може да се разглежда като отражение на едно дълбоко противоречие, което се отнася не толкова до научния метод, колкото до релативистичния подбор на изходна позиция за разглеждане на рационалността. Проблемът на науката е не в самата рационалност, съответно в узнаването на непротиворечив научен метод, а в посочването на неговите основания. Опитите за прецизиране и установяване на образцовия научен метод се оказват неуспешни не поради самата научна методика (която в природните науки например е изключително успешна), а поради релативистичната методология, която епистемологията като цяло прокарва.

¹²¹ Срв. Хайдегер, Мартин. Наука и осмисляне. — В: Идеи в културологията: Антология. Т. 2. (ред. И. Стефанов, Д. Финев). София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1993, с. 173-209.

По-конкретно, противоречивата картина, начертана от философите на науката, според която процесуалната научна рационалност, т.е. научният метод, от една страна е схваната като най-важният фактор за постигане на научно познание, а от друга, е критикувана като едностранчива, преходна, статична и непоследователна, всъщност отразява неспособността на епистемологическото търсене да посочи феномен или явление, което да послужи като негвусмислена изходна позиция на научното изследване. Опитът такава изходна позиция да бъде чисто формално дадена/представена като аксиоматика на човешкото мислене се оказва безуспешен. Цялата полемика около научния метод и научността се затваря във формализираното логическо или математическо моделиране, очевидно с цел да се запази демаркационната линия между наука и „ненаука“, а така – и „чистотата“ на научното отношение към неговия обект.

Изводът, че науката има ненаучни основания, може на всяка крачка да бъде открояван. Методологическият релативизъм на епистемологията се изразява в това, че философите на науката търсят не конкретни ненаучни и нерационални феномени, които да послужат като основание за изграждането или избора на една или друга научна методика, а образцовата научната методика отвъд всеки опит. Дори в сферата на логическия позитивизъм, при който стремежът за съобразяване с опита е негвусмислено заявен (макар и колебливо подгържан), опитът е схванат формално – какво мога да докажа, какво мога и не мога

„да познавам обективно“, как да туширам размишляването между собствен опит и научен опит, как да дистанцирам научното проучване от целепологането, как да култивирам повторяемост на опита и т.н. Така едни по същество технически въпроси относно научното проучване биват едновременно взети за негови най-съществени фактори и критикувани, че не могат да устоят на пълнотата на научното намерение и на сложността на изследваните явления.

Методологическата строгост на музикологията

Музикологията основава и обосновава своите научни разработки на музикалната дейност. Макар музикологичната рационалност формално погледнато да е научен метод, т.е. метод за правилно мислене относно музиката, тя си остава само средство за описание на нещо вече разбрано, разпознато (чуто) и преживяно в опита (на музикалния акт). В този смисъл да се твърди, че тя не постига доказателствената и експерименталната „мощ“ на природонаучния метод, е едновременно вярно и подвеждащо. Разбира се че тя не постига такова нещо, но не защото е по-малко научна, а защото доказателството и експериментът не са водещи фактори на отношението към музикалния акт. Водещите фактори при изследването на музиката са описанието и теоретичното формализиране на вече узнатото. Сама емпирия, която

чрез музикологичната рационалност бива рационализирана, т.е. бива приведена в познание за музиката, е човешка дейност. Музикалната дейност не само не може да бъде наречена не-мислена, нито без(с)мислена, нито неправилна – тя на практика няма тази нужда научното мислене да посочи, кое в нея е закономерното и кое – случайното. Музикологично рационалното е изправено прег една във висша степен (раз)умна дейност, която по формалните ѝ белези (изглежда) би могла да се третира строго научно. Същевременно тази дейност надхвърля всеки опит за формализиране.

За да се съобрази с научния метод, музикологично рационалното би следвало при извеждането на закономерностите ѝ (на музикалната дейност) да провежда „експерименти“ и да извежда „доказателства“. И това на пръв поглед изглежда адекватно. Но в действителност музикалната теория се оказва определена много повече от „демонстрацията“ – от повторение на музикалните закономерности с помощта на музиката, отколкото от логическото или логико-математическото превеждане на музиката в гуми, числа и отброявани единици (например елементи „на музиката“). Какво би означавало да покажем или да докажем (една) музикална закономерност? Това би означавало да покажем в музикологичната и музикалнопедагогическата практика онези аспекти от музикалния акт, които го конституират безусловно като музикално логичен. Методологическата строгост на музикологията се състои именно в това, че

нейната рационалност, а именно музикологичната рационалност, е опит за акт-овизация (събуждане) на музикалните закономерности, а не е опит за формалния им превод (в изследваната от нея област на „явления“). Процесът, който в други науки е определян като „експеримент“ или „доказателство“, в музикологията е търсен като „реконструкция“ – като стремеж за отново-озвучаване на чутото в музикалния акт. Този процес се основава на изначалния отказ музикалните закономерности да се третират отделно от пълнотата на музикалния акт и се изразява в скрупулوزно отстояваното убеждение, че рудиментът на музикологичното познание и музикално-рационалното разбиране се реализират едновременно и непосредствено в музиката. Всъщност една от водещите характеристики на музикологичната строгост е, че в музикалния акт тя се оттегля като ненужна, тъй като непосредствената среща с музиката превръща самия музициращ в конституент на начина, по който музикалните закономерности се разкриват и улавят най-ясно, отчетливо и строго.

Музикологичната рационалност е твърде далеч от конвенционалното разбиране за научна рационалност. Но това не би следвало да поражда спор от типа да сравняваме отделни научни рационалности, т.е. да сравняваме методи откъм някакво хипостазирано полагане (представа, догматично приета като обективна) за образец научен метод. То е отражение на една уникална изходна позиция, чието осъществяване е в самата музика. Откъм логията на

музиката методологическият релативизъм в музикологията е невъзможен. Парадоксално, тази невъзможност по инерция би могла да се третира като дефицит. И наистина музикологичното проучване твърде рядко се преповерява на установена методика или методология. Но дълбоките основания за този „дефицит“ на научно-логическа яснота са музикални – музикологията няма нужда от формално положен буфер между конкретното научно проучване и музикалната логика; обратно – тя търси да скъси дистанцията между научно изведена и ненаучно дадена закономерност.

Файерабенг и Кун също търсят да покажат, че дистанцията между наука и ненаука е изкуствено поставяна и раздувана, но го правят за сметка на научната рационалност, т.е. те не признават методическата строгост на науката. В разрез с това релативизиране на научната дейност, тук се поддържа, че научната рационалност е – както например е в музикологията – изцяло моделирана като средство за онагледяване на нещо недвусмислено, непротиворечиво и неминуемо „точно по този начин“ съществуващо в нерационалната и преднаучната сфера. Разбира се, и природонаучната методика, а и всяка научна методика, работи точно по този начин – тя (в крайна сметка) търси онова в природното явление, което да изведе от него като закономерното: закономерното, което е такова, каквото е, със или без наука. Но особеното в музикологията като наука е, че музикологичната рационалност не (бива да) е натоварвана с ролята да поставя демаркационна линия между наука

и ненаука. Музикологичната рационалност, т.е. концепцията и методът на правилна употреба на мисленето към музиката, е само проводник за отново-озвучаване на музикалното мислене и музикалната логика като тотална и неразчленена. Музикологичната рационалност е правилната употреба на формализиращото мислене в ролята му на средство за дисциплиниране на музикалното осмисляне и музикалното въздействие в опита им да се самоопределят като музикално мислене, (не)напуснало музикалния акт. По същество музикологичната рационалност е дефицит на музикална действителност с характера на компенсаторен механизъм. Именно поради това, логичното погрещаване на музикалните елементи като теоретично начинание преоткрива себе си всеки път с прозвучаването на самата музика.

Предимно описателният режим, в който музикологично рационалното работи и чрез който вече разбраното се привежда в теоретични рамки, е твърде самобитен както по отношение на „обекта“ – музиката, така и по отношение на детайлите на процедурата. Онова, към което обичайната представа за научна рационалност ни приканва (дисциплиниране на наблюдателното и експерименталното мислене), се оказва по условие на музикалното преживяване, музикалното въздействие и интонационния обхват и речник (например в етномузикологията) на учените-музиколози. Музикологичната рационалност е тип научна рационалност, но процесът на отдалечаване на природо-научното разглеждане от хуманитарно-научното разбиране чрез

напредъка на природните науки, мотивира и популяризира промени на представите за правилно мислене, които се оказват несъвместими с характера и процеса на музикологично изследване. Ето защо и дистанцията между научната рационалност и музикологичната рационалност не може да бъде артикулирана чрез простото им сравняване. Този въпрос опира до характера на самата научност – в какво се изразява музикологично рационалното като научна употреба на мисленето и какви са неговите (ненаучни) основания.

Подобно на постпозитивното схващане за науката, в музикологията също е водеща позицията, според която рационалното познание не е нищо повече от рационализирано, после приведено в рационалност, познание – т.е. „музико-научното“ познание е подчинено на познание или разбиране, отвъд науката *Музика*. В светлината на такова разбиране за научност, особеното при музикологичната рационалност е, че тя съдържа или има предвид динамиката на непосредственото човешко участие в музиката, отвъд каквато и да било научност. Ето защо въпросът за научната рационалност, и по-конкретно за музикологичната рационалност, трябва да бъде подчинен на по-общия въпрос за рационалното като част от човешките способности и дейности. Но понеже, както става ясно, пог рационалност, научна рационалност и научност могат да се имат предвид твърде отдалечени една от друга реализации на също толкова различни представи за правилно мислене, необходимо е да се проведе анализ

на изходните позиции на музикологичната рационалност. Същевременно, за разлика от разсъжденията на Фреге и Витгенщайн, този анализ трябва да не се съсредоточава върху (не) възможността за извеждане на универсалната структура и форма на правилното мислене. Самото прозвучаване на музикалните закономерности не е научно достояние, поради което и претенцията на музикологията не е да достигне сигурно познание за музиката, а да прозвучат отново музикалните закономерности. Музикологично рационалното е начин за дисциплиниране на мисленето в посока към прозвучаване (пак и пак) на музикалната логика, която хем бива представяна като нещо рационално – музикална рационалност, хем бива голявяна като нещо нерационално, а именно – като момент на нерационалния музикален акт.

Втора част

Музикална логика и наука за музиката

1. Очертаване на методологическия проблем на музикологично рационалното

От проведеното разглеждане на водещи гносеологически позиции за рационалността, както и на някои проблеми, свързани с тяхното приложение в перспективата на музикологичното търсене, се разбира, че е необходимо и по-нататъшно разглеждане на въпроса за рационалното в музиката и в музикологията. Такова начинание изисква известно предварително очертаване (ограничаване) на анализирания обект. Макар идеята за рационалността в музиката и музикологията да може да се открие навсякъде в методологическата рефлексия върху музикалната теория и практика, в настоящето изследване се разглеждат единствено тези нейни страни, които, в не малка степен по вдъхновение от природонаучната доктрина за образец метод, търсят образцовия метод за теоретично

описание, обосноваване и „превод“ на музиката, т.е. образцовия (научно)музико-логичен метод. Същевременно опитът за постигане на рационалния научен метод е неразривно обвързан с (из) намирането на критерий за рационалност, което неминуемо води до разсояване на проблема за рационалността и до необходимостта тя да бъде открито отвъд рамките на научната дейност и научното мислене. В настоящия труд е поддържана позицията, че музикологичното изследване на рационалността може да се разгърне като тема за отношението между музикалната логика, разбираана като вътрешно присъща закономерност на музиката, и логиката на музикологичното изследване.

Методологически основания на музикологично рационалното

Известният виртуоз и композитор Феликс Менделсон изпраща писмо до Хегел с въпрос как трябва да разбира неговото учение за логиката, отнесено към музиката – т.е. има ли и каква е музикалната логика. Хегел му отговаря, че музикалната логика, бидейки „логика на явлението и на формата“, не е като тази на съждението. Хегел пояснява, че естеството на музикалната логика проличава чрез факта, че двамата композитори могат да развият една и съща тема по различен начин, но че всеки от тях, „доколкото разбира своя занаят [...] би провел [темата] по начин, който няма да ни изглежда по-малко

приемлив.¹²² Въпросът на Менделсон показва поне две неща: от една страна, възможността чрез разглеждане на въпроса за музикалната логика да се покаже (за пореден път), че музиката е висша разумна дейност, а от друга страна – го-пускането, че е възможен отговор от позиция, отвъд тази на музикалната практика – в случая откъм философията на Хегел. Така темата за логиката на музиката, приета като научно значима тема, неизбежно се сблъсква с въпроса за позицията, от която тази логика може да бъде обсъждана.

Основният проблем, свързан с тематизирането на рационалността в музиката и в музикологичните дисциплини, е, как да се разглежда рационалността на музиката съотнесено към рационалността на музикологията, а същевременно и зависимостта им от музикално нерационалното. „Колко“ рационалности има между (сред) музикологията и музиката и какво ги окачествява? Макар че не всяка музикологична дейност изхожда от ясен възглед за това отношение, тя винаги предполага поне интуитивна яснота, когато назовава музикални феномени, изгражда музикално-теоретични понятия и ги систематизира в една (единна) теория. В този смисъл всяка съществуваща музикално-аналитична теория може да бъде попитана за методологическите си основания.

Въпросът за методологическите основания на музикологичния метод не може да бъде

¹²² Цит. по: Werner, Eric. Mendelssohn: Leben und Werk in neuer Sicht. Zürich: Atlantis, 1980, S. 245.

коректно поставен, без самата музика да е главен методологичен фактор. Същевременно, ако музикологичната наука трябва временно да бъде суспендирана като критерий – тъй като именно тя трябва да бъде разбрана в нова светлина в резултат от търсенето (предизвикано от въпроса: „Що е музикологична рационалност?“) – от каква позиция следва да се гледа на музиката? Нито един конкретен избор (философски, социологически, природо-научен и пр.) няма да бъде решение, защото всеки изхожда от предпоставки, които „форматират“ музиката по определен начин. Кун ясно извежда, че всяка наука, в контекста на дадена парадигма, разработва „свой“ обект, който преди това не съществува като такъв. Преди един учен да назове нещо „музика“, за науката такова нещо като „музика“ не съществува. За да го назове така обаче ученият, явно или неявно, тързва от определена референтна рамка, която поначало определя дадени аспекти от феномена („подлежащ на обективизиране“) за „научни“, т.е. за научно релевантни, и отхвърля други като ненаучни (научно незначими).

Що се отнася до изискванията за „правилно“ определяне на референтната рамка, при късния Карнап, както видяхме, рационалността на научния метод (а научният метод е научен единствено доколкото е рационален) е сведена до една свободно дефинирана „логика“, т.е. до критерий за логичност, който бива заявен (къде ясно, къде не съвсем ясно) в началото на научното изследване. Така научността на изследването е зависима, от една страна, от вътрешната логика (т.нар.

вътрешни въпроси) на изследването, а от друга – от избора на изследователя, намиращ се отвъд границите на научната рационалност като такава. По същия начин Попър определя за научнорационално такова изследване, което отговаря на критериите на емпиричната наука за методическа последователност. Както за Карнап, така и за Попър вътрешната логика на една теория (като хипотеза и научна процедура) е основният критерий за нейната научност. Отвъд това „външният въпрос“ (за избор на хипотеза или за дефиниране на металогически правила за изследването) има преднаучен, а с това и отвъд (научно)рационален характер.

Тези идеи могат да бъдат спекулативно използвани при дефинирането на музикологията като наука и на вътрешната логика на нейните процедури. Но проблемите, свързани с определянето на музикологичната научност по тези критерии, са нерешими в рамките на философията на науката. Философията на науката не взема и под никаква форма не би могла да вземе предвид музиката като фактор, за да постави, въпроса за методологическите основания на науката и в частност на музикологията. От позицията на философията на науката (Карнап) „външните критерии“ за логика на научното изследване са ирационални (иде реч за философска позиция, която третира музиката като външен критерий за логиката на каквото и да било изследване, включително музикологичното), доколкото не подлежат на научно-рационално третиране (омагьосан кръг). Така музиката

като прег-, наг-, свърх-, или ненаучен феномен (т.е. „бидейки външен критерий“...) е изтласкана в сферата на ирационалното. Заедно с нея е изтласкан и изследователят (ученият), който при това, парадоксално, тепърва трябва да дефинира условията, при които ще се занимава с нея.

Музикологичната дейност обикновено няма този проблем. За музиколога рационалността на музиката не идва по пътя на метанаучни(-те) процедури, прилагани успешно в природните науки. Музикологията борава почти изцяло с парадигми, които (в смисъла на музикологичната наука, доколкото такава се разбира в научната практика) нямат нужда да бъдат дефинирани според принципа на природните науки.

Така въпросът за рационалността на музикологията остава „Как да се определи музикологичната рационалност, ако не по начините, предложени от философията на науката?“. Вече бе отбелязано, че отговорът трябва да вземе предвид музиката. Но това не може да стане чрез „тавтологична“ самолегитимация на музикологичното познание като познанието за музиката *par excellence*, защото тъкмо методологическите основания на музикологията са поставени под въпрос. Необходимо е да се намери позиция, която музиката достатъчно ясно да се откроява като (преднаучен) феномен.

Взаимозависимост на музикологично рационалното и музикално рационалното

Рационалността, както е изведена в настоящия текст, съществува единствено между метода и обекта. Съответно не се постулира рационалност извън отношението помежду им. Музикологичната рационалност се оказва в пряка зависимост от музикалната рационалност в непосредствения музикален акт, и обратно: рационалността в акта – от музикологическата рационалност. Евгений Назайкински например ясно дефинира първата част на това съотношение:

този път е свързан с известни трудности, които невинаги са преодолени в рамките на описаната методика, както показва музикално-педагогическата практика. Типичната композиционна схема, със своята собствена логика, изглежда потънала в пълнотата на конкретното произведение и е невъзможно да се отдели от комплексното действие на всички средства на ефектите, внесени в самата композиция, дори да се извади от скобите на общото, което обединява множеството свързани с нея конкретни случаи.¹²³

Композицията, която за Назайкински е идеалната логична форма на едно произведение, не може да бъде описана извън конкретиката на самото произведение. С други думи, Назайкински откроява зависимостта на един

¹²³ *Назайкинский*, Евгений. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982, с. 7.

музикологично-рационален „конструкт“ – композицията като музикално-аналитично понятие, от конкретиката на музикално-рационалните закономерности в самото произведение. Обратното отношение – зависимостта на музикално рационалното от музикологично рационалното, когато музикологично систематизираните музикални закономерности навлизат обратно в акта – може да бъде посочено чрез разсъжденията на Макс Вебер върху основанията и зараждането на европейската наука като уникално теоретично начинание, от една страна, и специфичните форми и начини на рационализиране на европейската музика – от друга.¹²⁴

¹²⁴ Първата от двете теми се разисква често в трудовете на Вебер (вж. напр. *Вебер*, Макс. Генезис на западния рационализъм – антология. (прев. К. Коев). София: Критика и Хуманизъм, 2001.), а втората е развита във *Вебер*, Макс. Рационални и социологически основания на музиката. (прев. К. Коев). София: Критика и Хуманизъм, 2000). Тук може да бъде приведено и твърдението на Арнолд Сохор, че музикалната логика е „долавяната от съзнанието на слушателя проява на закономерностите на усвоената от него музикална система“ (*Сохор*, Арнолд. *Музыка как вид искусства*. Москва: Ланъ, 1970, с. 72.), но с необходимите уговорки, доколкото самият Сохор има предвид друго. „Най-логичните звукови спрежения, „фигурите на музикалната логика“ са такива последования, които многократно са се възприемали от нашия слух и са запомнени като най-вероятни и, следователно, закономерни“ (пак там). За Сохор музикалният опит е единственият източник на рационалност, но, разбрано откъм Вебер, изрази като „усвоената от него (от слушателя) музикална система“ следва да се интерпретират двусмислено (двупосочно). Историята на западноевропейската музикална култура е в

Поставеният от философията на науката проблем за рационалността на научния метод и отношението му към научния обект се оказва неприложим към научната рационалност в музикологията. В нея рационалността е следствие от закономерности, непосредствено голявяни в музикалния акт, а закономерностите в акта се свързват с достигнати рефлексивно музикално-теоретични твърдения. При все това, точно както музикалният акт предхожда рефлексията върху него, така и музикалната рационалност предхожда музикологично рационалното и всички „психически“, „биографични“ или „исторически“ фактори, които го съпровождат. От възникването на музикологичната рационалност неминуемо се стига до музикалната рационалност, т.е. до един научно нетематизиран и несистематизиран начин на осмислянето ѝ в самия акт на музициране. В музикалния анализ разликата между музикална рационалност и музикологична рационалност е неявно въведена от Виктор Бобровски, а после Евгений Назайкински смята за необходимо да я изведе до методическа обосновка. „Основата на тази методика е сравнението

основата си история на един тип музикална практика, който постепенно завладява цяла Европа, а в крайна сметка придобива глобално признание и разпространение. Онова, което Сохор не отчита, е че съществена роля за посоченото разпространение играе систематичното рационализиране – както на музикалните дейности, звукорежи, елементни отношения и изразни средства (обозначавано от Вебер с изразите *хармонизиране*, *стилизиране* и *стереотипизиране*), така и на живота като цяло – чрез разработването на един „проект за свят“, който Вебер нарича „Западен рационализъм“.

на „формата като дагеност“ с „формата като принцип“ според терминологията на Бобровски, при което последната се явява вече като частен идеален модел на композицията, фиксиран в музикалния език, в теоретическите представи за музикалната форма.¹²⁵ Такъв композиционен модел, който разглежда формата като принцип, е пример за музикологично-рационален теоретически конструкт. В методологически план той експлицитно предполага наличието на „формата като дагеност“, т.е. на музикално-рационални закономерности в произведението, които се чуват, пеят и свирят като „тази конкретна“ музикална форма и са част от непосредствения музикален опит.

Проблемът за отношението между музикологичната и музикалната рационалност може да се сведе до отношението между музикалната логика и музикологията (логиката на музикологията като наука). Тук музикологичната рационалност е схваната като (образцовата) логика на музикологичното изследване, а музикалната рационалност – като музикалната логика, логиката на подреждането на музикалните елементи, която от методологическа гледна точка е третирана като въплъщение на иначе нерационалните музикални закономерности. Музикологията е опит музикалната логика да се направи „съобщима“ с педагогическа или научно-изследователска цел, което включва и поставянето на музиката в контекста на немусикални феномени от един или друг тип

¹²⁵ *Назайкинский*, Евгений. Цит. съч., с. 7.

– културни, исторически, социални, антропологически и пр. Музикалната логика е рационалното в музикалния акт, а логиката на музикологичното разглеждане е рационалното извън този акт, но единствено доколкото винаги има предвид музикално рационалното и никога не го напуска като ориентир. Същевременно както музикалната, така и музикологичната рационалност имат за основа музикално нерационалното в музикалния акт като единствено условие за рационалност, отнасяща се към музиката въобще.

За разлика от все още неурегените положения и връзки във философията на науката, музикологичната рационалност допуска (музикално) нерационалното да стане реален, непосредствено главен критерий, потенциално приложим във всяка хуманитарна сфера, релевантна на музиката. Именно това прави възможно да се изостри методологическият поглед към музикологичните дисциплини като история на музиката, музикална фолклористика, социология на музиката, музикотерапия, музикална психология и пр., които се занимават не просто с музикално-логичните закономерности, а и с тяхното значение в множество сфери на човешкия живот. Музикално нерационалното в непосредствения музикален опит дава конкретен, напълно рационален критерий за музикологичното изследване на музиката.

2. Музикалната логика

Идеята, че музиката има (своя) логика, може да се проследи назад във времето до самото историческо начало на опитите за систематично теоретично осмисляне на музиката, т.е. до пифагорейството. Но за да се направи разлика между музикалната логика и логиката на музикологията като наука, трябва да се вземе предвид едно вече установено музикологично поле. Ако разглеждането на музикалната логика трябва да приеме едно по-скоро научно и по-малко ежедневно разбиране за понятието „логика“, то непременно трябва да се отнесе също така към гадана ясна и научно коректна употреба на понятието. Същевременно в методологически план тази употреба може да бъде схваната само общо – понятието „логика“, поне предварително, не се разбира в конкретна философско-историческа или музикално-теоретична интерпретация.

В настоящето изследване отправна точка към идеята за музикална логика е възгледът на Адолф Новак, който разглежда проблема все-
странно.¹²⁶ Новак определя „фундаменталния

¹²⁶ Новак има много изследвания по темата. Вж. напр. *Nowak, Adolf. Probleme musikalischer Logik – Von der ratio modulandi zur Logik der Kadenz.* Berlin: Habilitationsschrift, 1979.; *Nowak, Adolf. Musikalische Logik – philosophische Logik.* — In: *Asmuth, C., Scholtz G., Stammkötter, F.-B. (Hrsg.) Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang: Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie.* Frankfurt a.M. Campus, 1999, S. 175-192.; *Nowak, Adolf. Die Idee der musikalischen Logik um 1900.* — In: *Nautz, J., Vahrenkamp R. (Hrsg.) Die Wiener Jahrhundertwende: Einflüsse, Umwelt Wirkungen.* Wien: Böhlau, 1996.

въпрос“ на музикалната логика с въпрос, зададен от Шьонберг: „На какво се основава възможността след един начален тон да следва друг? Как е възможно това логически?“¹²⁷:

Този въпрос предполага убеждението, че в музиката няма само правила и системи от правила, както се предават в ученията [Lehre] за контрапункта, хармонията или [музикалните] форми, а че заг тези практически правила и тяхното историческо развитие стои музикално мислене, което се осъществява в практиката и нейната история, без неговата логика да е идентична с една от историческите системи от правила.¹²⁸

С идеята, че музикалната логика се разграничава от „историческите системи от правила“ на хармонията, на музикалния анализ или на контрапункта, музикалната логика е разглеждана като нещо различно от музикологичната логика. В музиката има логика, която не може да бъде обхваната теоретично. От друга страна, логическите връзки и принципи в самите тези науки и учения не съответстват на музикалната логика: „Понятието музикална логика назовава логичността [Logizität] (логическата устроеност) на музиката, участието на музикалните процеси

¹²⁷ „Worauf beruht die Möglichkeit, auf einen beginnenden ersten Ton einen zweiten folgen zu lassen? Wie ist das logischerweise möglich?“ (Schoenberg, Arnold. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Frankfurt, Main: S. Fischer, 1976, S. 220. Цит. по: Nowak, Adolf. Musikalische Logik – philosophische Logik..., S. 175.)

¹²⁸ Ibid.

в закономерностите на мисленето.¹²⁹ Новак изрично прави разлика между тази концепция за музикалната логика и опита тя да бъде поместена в конкретен феномен като „хармониката, мелодиката, формообразуването“. Става въпрос за това, че музиката „се чува като последователност, основана в себе си.“¹³⁰ От една метапозиция по отношение на музикологичната практика – която Новак в своите сравнителни исторически изследвания иначе избягва – музикалната логика не може да бъде сведена до нито едно „музикално-изразно средство“ или до техния (на музикално-изразните средства) синтез като (музикална) форма. Музикалната логика обхваща всяка една закономерност в музиката и то именно като закономерност, а не като явление, подлежащо на едно или друго музикологично третиране.¹³¹

¹²⁹ Nowak, Adolf. *Musikalische Logik*. — In: Eggebrecht, H.-H., Rietmüller, A. (Hrsg.) *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*: Steiner, 2012, S. 1.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Един първоначален опит за определяне на музикалната логика от вътремузикологична позиция може да се открие при Николаус Форкел, който изгражда мост между музиката и логиката по примера на реториката. „От тази гледна точка хармонията може да се нарече логика на музиката, защото тя заема приблизително същото отношение към мелодията, каквото логиката заема към израза в езика, а именно, тя изправя [berichtigt] и определя едно мелодическо изказване [Satz] така, че то сякаш става действителна истина за усещането. В това разбиране хармонията би се отнесла към мелодията, както правилното и истинно музикално мислене към правилния израз на музикални мисли.“ (Forke, Johann. *Allgemeine Geschichte der Musik*. Bd. 1.

Тази дефиниция ни доближава до идеята за музикално рационалното, както го разглеждаме тук. „Музикално рационалното“ или „музикална рационалност“ е израз, понятийно обозначаващ музикалната логика. От методологична гледна точка отказът да се понятизира самият израз „музикална логика“ е обоснован: по този начин се онагледява недвусмислено, че научната рефлексия върху музиката преструктурира музикалното отношение и дори навлиза (обратно) в музикалния опит като начин на осмисляне на музикалните закономерности, които повлиява начина на музициране. Настоящото изследване се съсредоточава да покаже, че начинът, по който музикалната логика ни се разкрива в акта, и начините, чрез които подхождаме към изследването на музиката, са взаимосвързани. Обратно опитите за преки разисквания върху музикалната логика, т.е. понятийно неопосредените опити с претенция да говорят, така да се каже,

Leipzig: Schwickert, 1788, §38. Цит. по: Nowak, Adolf. *Musikalische Logik – philosophische Logik...*, S. 176). В исторически план позицията на Форкел потвърждава едно обстоятелство, което предстои да бъде разгледано по-подробно, а именно парадигмалната функция на хармонията за установяване на музикалнологичните закономерности в музиката. Но в случая Форкел разглежда хармонията като музикалната логика *per se*, т.е. като самата логическа форма, която ръководи всяка музикална мисъл. В този смисъл мелодията е съдържателният израз на правилната хармония. Затова може да се каже, че когато Форкел употребява понятието „хармония“, той се опитва да отбележи един музикално-рационален феномен, независим от неговото музикологично изложение или конкретна музикално-научна трактовка.

„от позицията на музиката“, неминуемо релативизират или догматизират отношението към музиката, понеже предварително приемат, че музикалната логика ни е достъпна извън акта (така както тя евентуално ни е достъпна в акта).

Музикално рационалното би могло да се охарактеризира като феномен на ноумена „музикална логика“ (по Кант), но това не би било вярно откъм музикалния акт, в който непосредствено упражняваме и изживяваме музикалната логика (т.е. музикалната логика не е ноумен: тя не е нещо непознаваемо и дори недоловимо; тя е нещо съвсем конкретно и доловимо, но непревотримо). Музикално рационалното е наименование за музикалната логика (като същностен момент от иначе нерационално осъществяващата се музика), изявена чрез такава подредба на музикалните елементи, която е докосната от научно-теоретичната мисъл.

Трудността, следователно, не е само в това музикалната логика да бъде представена като тема на научен дискурс, без да придобие собствената за този дискурс „логичност“ и да загуби музикалната си „логичност“. Трудността е и в това да се отстоява, че музикалната логика има всички свойства и качества, които научното проучване приписва на собствените си процедури (научната процесуалност) и на познанието, придобито чрез тях, без да се допуска въвеждането и упражняването им (на тези процедури) да третира редуccionистки пълнотата на музикалния акт. Музикалното винаги остава

трансцендентно на научното разрастване, макар чрез частичната зависимост на музикално рационалното от музикологично рационалното в него да навлизат моменти, които са достояние на самата наука и поради това биват разпознавани от нея (автореферентно) като обективно дадени и налични за изследване.

Освен систематизиран опит да се „гублира“ научно това, което в музиката непосредствено се проявява като закономерно (с което се има предвид обичайното състояние на всяка частно-научна дейност, но вместо „гублира“, би следвало да кажем „представя“), чрез музикологично рационалното музикологията е също така опит за рационализиране на музикалната логика, който опит повлиява едновременно теоретичното осмисляне на музиката и практическото ѝ осъществяване. Колкото по-систематично бива провеждан този опит, толкова повече моменти от музикалното (от музикално нерационалното) се преоткриват като музикално рационални. Все пак трябва да се има предвид, че за разлика от ситуацията с безкрайния процес по установяването на (не)сигурното познание при Попър и логическите позитивисти, музикологичното преоткриване на музиката като все по-рационална трябва да остане по същество само едно техническо начинание (например в стила „проблеми на превода“), а не и технократско начинание (например в стила „problem solving“). Музикологично рационалното е средство за представяне на музикалните закономерности по определен начин, който, колкото и да повлиява посоката на

развитие на музикалната практика в глобален план, все пак се разлага до неразличимост в непосредствеността и пълнотата на музикалния акт. Музикално нерационалното (наименование за музикалния акт в пълнота) е основата, от която музикологично рационалното и музикално рационалното извират, на която се проектират (от „проекция“) и която остава незасегната от степенята и характера на зависимостите помежду им.

3. Модерни представители на систематичното рационализиране на музикалната логика

В исторически план проблемът за музикалната логика може да се проследи до паралелите (метафорични или методични) между музиката и логиката. Тук под „логика“ се има предвид философската дисциплина. Атанасиус Кирхер например прави паралел между полифоничното произведение и философското изложение: „Както философът за доказателство на своите мисли първо търси силогистична фигура, под която може да подведе правилно своето заключение, така музикантът ще потърси за своя многогласен замисъл [Vorhaben] преди всичко подходящата хармоническа фигура, т.е. модуса или тона, под който може да го произведе уместно и съвременно.“¹³² Кирхер не борава с конкретно понятие за

¹³² *Kircher, Athanasius. Musurgia universalis. Rome: 1650, Cap. 17. Цит. по: Nowak, Adolf. Musikalische Logik..., S. 3.*

„музикална логика“, но прави паралел, който смята за адекватен. За него, както и за Хегел по-късно, логичността е зависима от „сръчността“ (при Хегел – „занаята“), с която една композиция е съставена. Музикалната логика дава „аргументативна сила“ на музикалното изказване, както подходящият силогизъм – на философската идея.

Във всеки случай обаче при Кирхер не може да се открие, дори и като скрито голявяна, разликата между музикална и музикологична рационалност, тъй като той смята самата музика за наука (в съответствие с многовековната традиция на квадривиума). Както ще видим – това в една или друга форма е характерен за музикално-теоретичните изследвания феномен.¹³³ При такава позиция обикновено една или друга сфера на музикално рационалното е привилегирована като основен носител на музикалната логика. Според Кирхер например силогизмът има аналог в музиката и той е „хармоничната фигура“, т.е. „модусът или тонът“. Следователно за него музикалната логика опира до хармоничните (в най-общ смисъл) основания на музикалните феномени, които дават тласък на музикално-логичното протичане на многогласната творба.

¹³³ Тук не се разисква фактът, че Кирхер живее и пише преди музикологията да е станала научна дисциплина.

Рамо и установяването на музико-научния метод спрямо музикално-логичния процес

Жан-Филип Рамо също свежда напълно конкретно „науката на звуците“ (музиката) до хармонията: „Музиката обикновено се дели на хармония и мелодия, но ще видим, че последната е просто част от първата и че познанието на хармонията е достатъчно за едно пълно разбиране на всички свойства на музиката.“¹³⁴ За него обаче хармонията подлежи на пълно и изчерпателно музикологично описание. Това, което се определя като музикално-логично, се смята при Рамо за музикологично обозримо. Затова той може да обещае с теорията за фундаменталния бас (*basse fondamentale*)¹³⁵ това – да опише точно как би следвало да се изгради едно логично „музикално изказване“, включително да се преподава като система от правила.¹³⁶ Музикалната наука е възможна, защото музиката е наука: „Музиката е наука, която трябва да има определени

¹³⁴ *Rameau, Jean-Philippe. Treatise on Harmony. Translated by: introd., and notes by Gossett, P. New York: Dover Publications, 1971, p. 3.*

¹³⁵ Изразът не обозначава нито частта от партитура, която наричаме „бас“, „басова линия“, нито импровизационната практика на генерал-баса. Това, което Рамо има предвид с „фундаментален бас“, технически погледнато е основният тон на даден акорд или акордовата последователност, взета като последователност от основните тонове на отделните акорди, а идейно – като субстанция на акорда, която го определя изцяло независимо дали основният тон на акорда прозвучава като отделен звук или е пропуснат.

¹³⁶ *Nowak, Adolf. Musikalische Logik..., S. 3.*

правила; тези правила трябва да са изведени от един очевиден принцип; и този принцип не може да ни стане познат без помощта на математиката.¹³⁷ Музикологично рационалното не само е неразлично от музикално рационалното, но в педагогически план може също така предписателно да започне да го определя.

В основата на теорията на Рамо стоят методични предпоставки, извлечени от философията на Декарт. Научният метод на Декарт е основан на гедукция и оттук (счита „се“) всяка наука (би трябвало да) започва от определена предпоставка, приемана аксиоматично, а впоследствие чрез последователни гедукции, изхождащи от нея, се определя сферата (сферите) на приложимост. Рамо приема метода на Декарт за напълно конкретна начална позиция (и) към музиката:

Просветен от „Метода“ на Декарт, който за щастие бях чел и който ме беше впечатлил, започнах, като се възлеждах в себе си. Опитах се да нея, както едно дете би пяло. Изследвах какво се случваше в моя ум и глас [...] след това се поставих колкото се може по-добре в състоянието на човек, който нито е пял, нито е чувал пеене, обещавайки си да прибъгвам до външни експерименти, когато и да запозодирах, че навикът [...] може да ми повлияе въпреки мен самия.¹³⁸

¹³⁷ *Rameau, Jean-Philippe. Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels. Paris: Ballard, 1722, p. xx. Цит. по: Christensen, Thomas. Rameau and musical thought in the Enlightenment. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1993, p. 12.*

¹³⁸ *Rameau, Jean-Philippe. Démonstration du principe de l'harmonie: servant de base à tout l'art musical théorique*

Както ще видим от изложението по-нататък, методическият „произвол“ на музикалните теории на Рамо съвсем не отговаря на себеописанието му като учен, отгаден на картезианския метод. Разбира се това себеописание разкрива стремежа на Рамо да се покаже тъкмо като учен, който има ясен ориентир и методично го спазва, въпреки навиците и въпреки предишния

& pratique. Paris: Durand, 1750, pp. 8-12. Цит. по: *Christensen, Thomas*. Op. cit., p. 12. Тук Рамо се опитва да следва примера на Декарт. В своето прочуто „Разсъждение за метода“ Декарт провежда „феноменологическа редукция на повседневното мислене“, съмнявайки се във всичко, за да достигне до първото несъмнено положение – *cogito ergo sum*, и отам да изведе адекватен алгоритъм на мисловния процес, който да застане в основата на научното проучване. По пътя на съмнението (за да се отърве от всички неправилни мисли и поведения), а и впоследствие (поемайки по пътя на правилното, строгото, рационалното мислене), Декарт установява, че навикът и обичаят са най-честите препъни камъни. Именно в стремеж да повтори този алгоритъм за „изправяне на мисленето“, на „мисленето в звуци“ Рамо първоначално се връща към това да пее „както едно дете би пяло“, т.е. естествено, природно, дадено в естеството на мисленето в звуци – процес, съпроводен с „изследване“, т.е. изпитване и отърсване от всичко „привнесено“. След това той достига до „нулевата точка“, до положението и състоянието на човек, който никога не само не е изразявал мисли в звуци, но дори не е мислил в звуци („не е чувал пеене“). Едва от това състояние се явява възможността за тръгване по правилния път на „музикалното мислене“. Същевременно Рамо знае (от Декарт) колко е лесно навикът (и обичаят, хорската „традиция“ и т.н.) да го „разклати“ от правилния път, поради което е нащрек за подобни уклони у себе си в хода на издигането си до действителното познание.

си опит (опита преди провеждането на картезианския метод). Но в музикално-теоретичните си текстове той често се позовава на музикалния слух и така подчинява музико-научната рационалност, т.е. метода си на изследване на музиката (който сам той твърди, че иска да отстоява най-напред и всячески), на музикалната рационалност в актуалния музикален опит. За него музикалните закономерности, а не методът на извеждането им, си остава истинският музикално-логичен ориентир. Научната рационалност се използва метапрагматично, защото основанията за музикалната наука (и музиката като наука) се намират отвъд нея, а именно – в музикалната рационалност. Музикологичната рационалност определя границите на своя метод и обект единствено по отношение на музикално рационалното и се отнася към музиката винаги от тази позиция.

Описаното отношение е видно във всеки момент от еволюцията на идеите на Рамо и е проследимо в научните му разработки. В ранните си трудове Рамо поддържа идеята за „фундаменталния бас“, според която във всяко тризвучие един тон е „основен“, тъй като той генерира останалите тонове от акорда. В съответствие с Традицията, Рамо търси да изведе музикалните закономерности чрез числови пропорции (опит, разработван още от питагорейците в учението им за хармонията). Рамо се позовава най-вече на теориите на двамата свои „съвременници“ в тази хилядолетна традиция, а именно Джозефо Царлино и Рене Декарт. От

Царлино Рамо научава, че „първите шест разделения на струната на монохорга произвеждат всички налични консонантни интервали“¹³⁹. От Декарт заема идеята, че „по-високите звуци се „съдържат“ в по-ниските звуци, както по-късните струни се съдържат в по-дългите“¹⁴⁰. При това за него монохоргът е не просто средство за асоцииране на числови пропорции с музикални интервали, а инструмент за онагледяване на специфично музикални (в практически смисъл) закономерности:

Самите разделения на струната върху монохорга репрезентират не толкова числови пропорции (както при Царлино) или физически струнни сегменти (както при Декарт), а действителни височини. Това е важно да се има предвид, понеже обяснява защо Рамо се чувства свободен да манипулира пропорциите на струните си разделения толкова свободно, колкото го прави.¹⁴¹

С други думи, Рамо иска да изгради теория, отнасяща се до реалните музикални закономерности – т.е. до музикално рационалното в хармонията. Именно в този смисъл трябва да се разбират твърдения от сорта, че „би било желателно [...] знанието на музикантите от този век да се равнява на красотата на композициите им“; че „не е достатъчно само да се чувства въздействието на една наука или изкуство“; че „човек трябва също и да осмисли подобно въздействие, за да го

¹³⁹ Ibid., p. 90.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

направи разбираемо¹⁴². – А не в духа, придаван например от школата на „канониците“, т.е. на математически ориентирани учени в питагорейската и неоплатоническа традиция, които искат да изведат музикалните закономерности по чисто математически път.

С терминологичния апарат на настоящия труд казаното от Рамо може да се интерпретира по следния начин: не е достатъчно човек само да чувства музикално рационалното и да се води от него при създаването и изпълняването на музикални композиции – необходимо е музикално рационалното да бъде също така (математически) осмислено, т.е. да бъде музикологично рационално „представено“. По същество Рамо отправя апел не за приемането на нещо ново, а обратно – за спазването на многовековната традиция, теоретичното мислене на музиката да съпътства музикалната практика, а където и когато се окаже необходимо, да ѝ вмениява и да изисква от нея „аксеологическа отговорност“.

Съответното регопологане и възмущване между теория и практика Рамо търси чрез понятието за „фундаментален бас“, което се явява като музикологично понятие за струната на монохорда, при делението на която се проявяват пропорционалните интервали. Фундаменталният бас остава фундаментален за акорда дори когато акордът е в обръщение или басовият тон изобщо не се чува. Акорди могат да се образуват

¹⁴² Рамо, Жан-Филип. Трактат за хармонията. — Музикални хоризонти, 1983, 17-18, с. 90-91.

единствено от монове, които споделят един и същи фундаментален бас. И ако идеята за основополагащия тон стъпва върху една (поне потенциално) реално съществуваща струна, този (реален) тон се полага аксиоматично и така гедуктивно (а-ла по Декартовия метод) се извежда цялата хармонична система.

В плана на научната дейност като цяло може да се направи следното обобщение: ранните идеи на Рамо се основават на емпирични наблюдения, от които се извеждат определени закономерности, които на свой ред служат за гедуктивно разгръщане на хармоничната му теория. Експериментът с монохорга е в известен смисъл верифицируем, защото всеки може да го извърши с нужните технически средства и да получи същия резултат (с всички условности, отбелязани в Попъровата критика към понятието „верификация“). Отвъд това теорията на Рамо напуска границите на емпирията и създава абстракция, която може да бъде конфирмирана (Карнап). Същевременно тя никога не може окончателно да бъде обявена за вярна, т.е. винаги остава потенциално фалсифицируема. Накратко, Рамо създава една хармонична теория въз основа на физико-математически експеримент. Така би могло да се интерпретират научните опити на Рамо през призмата на възгледите от полето на философия на науката (разгледани в първа част).

По-конкретно, в плана на музикологичната дейност и музикологичния поглед, тези опити трябва да бъдат интерпретирани на още по-гълбоко ниво. Тук не е ясно въз основа на какво

теорията на Рамо може да бъде фалсифицирана – въз основа на научен експеримент или въз основа на практическа (не)приложимост в музиката. Тъкмо тази двойственост на методическата позиция разкрива основния проблем на музикологично рационалното, което се простира, при Рамо все още съвсем явно, между претенцията за емпирична научност, на чийто авторитет често се позовава, и музикалната практика, към която всъщност винаги е обърнато. Целта на Рамо не е да развива теория по акустика, а музикална теория. И същевременно опитът да помести теорията си в речовете на научните теории го кара да се отдалека от дейности като например измерванията върху монохорда, които нямат пряко приложение в музикалната практика по негово време.

Показателни за това са проблемите, с които Рамо се сблъсква, когато определени феномени от практиката не се поместват в теоретичната му рамка. Класически пример при него, а и при други преди и след него, е минорното тризвучие. Още на нивото на интервалите в него – и по-точно при извеждането на малката терца – Рамо се изправя пред проблем. След като извежда основните интервали – октавата, квинтата и голямата терца, той започва да извежда останалите интервали като части от предишните. Така например чистата кварта е „остатъкът“ между октавата и квинтата. Когато обаче се стига до малката терца, се оказва, че тя може да бъде остатък единствено между квинтата C-G и голямата терца C-E. Следователно

фундаменталният бас на малката и на голямата терца би трябвало да е същият. Но това е проблем, защото Рамо иска да въведе малката терца едва като част от тризвучието E-G-B¹⁴³: той „иска фундаментът на E-G“ в E-G-B „да е E, а не C“¹⁴⁴, за да може така да оправдае минорното тризвучие. Решението на Рамо е да даде на квинтовия тон водеща роля: „Тъй като квинтата е най-чистият от всички консонанси, заедно с октавата, и тъй като може да бъде съчетана от голяма терца и от малка терца, редът на тези терци трябва да бъде незначителен. Поне това е, което ухото решава, и никакво по-нататъшно доказателство не е необходимо.“¹⁴⁵ Като дава на квинтата решаващата роля за определянето на характера на тризвучието, Рамо регулира значението на факта, че малката терца E-G присъства като остатъчен интервал в тризвучието C-E-G, което се извежда първо от чистите интервали на квинтата и голямата терца. Квинтата E-B в тризвучието E-G-B става определяща за характера на тризвучието, което измества фундаменталния тон в E. Така вече минорният характер на тризвучието E-G-B е гарантиран, но за сметка на това, значението на голямата терца като консонантен интервал се релативизира

¹⁴³ Има се предвид ми-сол-си; цитирането е направено по английската система.

¹⁴⁴ *Christensen, Thomas. Op. cit., p. 95.*

¹⁴⁵ *Rameau, Jean-Philippe. Nouveau système de musique theorique, où l'on découvre le principe de toutes les regles necessaires à la pratique, pour servir d'introduction au Traité de l'harmonie. Paris: Ballard, 1726, p. 21. Цит. по: Christensen, Thomas. Op. cit., p. 96.*

в полза на втория „най-чист“ консонанс след октавата – квинтата – поне при определянето на характера на тризвучието.

В методологически план тези колебания всъщност са призив „към ухото“. Тъкмо когато теорията се разклаща откъм научно-методичните си основания, ухото се явява арбитър за по-нататъшното ѝ разгръщане. При това, както отбелязва Кристенсен, в чисто методически план тази идея противоречи на числовия ориентир, ръководещ Рамо:

Това конституира един изцяло нов метод за анализиране на тризвучия. При все, че току-що Рамо с не малко усилия бе установил строг „числов“ произход [strict “numerical” derivation] на интервалите, използвайки аритметична серия, сега той предлага една по-малко формална идея за извеждането им [idea of generation] [...] Тази нова идея обаче не е в съгласие с принципа на числовата генерация. По тази логика [...] човек може също толкова добре да каже, че чистата кварта може да заеме по-ниската позиция в октавата вместо чистата квинта.¹⁴⁶

– с което (квартата) да се окаже по-близко определена от фундаменталния бас и следователно по-консонантна. Тук се допуска своеобразна „подмяна на парадигми“, предизвикана не от груго, а от несъвместимостта на музикалната теория с музикалната практика или по-конкретно – от невъзможността музикалната практика да бъде вменена в систематично теоретично представяне. Музикално рационалното, чийто

¹⁴⁶ Ibid.

единствен свидетел и критерий е ухото, определя докъде музикологичното теоретизиране може да се води по една парадигма и откъде трябва да приеме друга, така че да съответства на музикалния опит. И макар че това положение до голяма степен отговаря на идеите на Кун – а именно, че практиката разкрива нерешими „пъзели“ в една парадигма, поради което се появява нова парадигма, която обещава да ги реши – то в този случай проблемът за „несъизмеримостта“ на парадигмите изобщо не се поставя. Защо? Защото чуваните в непосредствения музикален опит закономерности определят каква музикологична парадигма съответства на този опит. С други думи, отговорът трябва да изхожда от музикално рационалното, което предхожда научното, без непременно да го изключва.

Тъй като музикологично рационалното винаги се отнася до музикално рационалното, то (т.е. първото от двете) се оказва „освободено“ от строго научните критерии за методическа последователност, които налагат избор между (две) научни парадигми или, с други думи, окончателното фалсифициране на една теория в полза на друга. Рационалното в музикалния опит е онова, което, тъкмо поради това, че отива отвъд всеки научно-рационален метод, допуска не просто съизмерването, но и съвместяването на отделни парадигми, що се отнася до целостта на музикологията като наука и до (не)вместимостта на музиката в („едната“) теория. При Рамо посочените парадигми биха били несъизмерими единствено ако се разгледаат като

опиращи до един и същи феномен. Обратно, именно защото са различни феномени, мажорното и минорното тризвучие изискват различни парадигми. От позицията на немусико-логичната научна рационалност тук трябва да говорим за два несъизмерими и взаимоизключващи се начина за осмисляне на света (и в крайна сметка да стигнем до отпадане на единия в полза на другия) и по асоциация – за взаимоизключващи се теоретични интерпретации на музикалната действителност. В рамките на музикологията обаче се оказва необходимо те да бъдат приети като съществуващи. Рамо признава (с нежеланието на учен), че „произходът на малката терца изглежда различен от този на голямата терца, квинтата или октавата“¹⁴⁷, но същевременно не изпитва кой знае какво смущение да приеме този „(парадоксален) факт“, стига такъв ход да подпомогне адекватното отразяване на музикално-рационалния опит.

Веднъж приети – и допуснати до реципрочно отношение към практиката, а именно като част от музикантската рефлексия – музикологичните теории отразяват музикално рационалното каквото „е“, т.е. в логическа едновременност (с нея). Когато рефлексивно схванатото музикологично рационално се чуе в актуалния музикален опит като реална музикална закономерност, то неразривно се свързва с музикално рационалното. Погледнато от позицията на рационалността, в това се състои музикално-теоретичната

¹⁴⁷ Rameau, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels...*, p. 13. Цит. по: Christensen, Thomas. *Op. cit.*, p. 96.

педагогика. Логическата едновременност на музикологично рационалното и музикално рационалното се състои именно в това: реализацията в непосредствено голявяното музикално рационално в музикалния опит е една и съща с тази в опосредено рефлектираното музикологично рационално в музикалната теория.

Зрялата теория на Рамо прави още един (по-) фундаментарен парадигмален скок във връзка с т.нар. принцип (на) „*corps sonore*” (звучащо или звуково тяло). Идеята за звуковото тяло става известна на Рамо едва след като се запознава с работата на физика Жозеф Совьор, спомената в рецензия от Луи-Бертранг Кастел (рецензия, посветена на ранния тракт на Рамо):

Не само че една струна може да произведе едновременно два звука на една октава разстояние, но също така три и четири [звука] и без съмнение и шестте [звука], UT, UT, SOL, UT, MI, SOL. Факт, освигетелстван от г-н Совьор¹⁴⁸, е, че когато някой гръпне една дълга струна в тишината на нощта, той чува дуодецимата UT, UT, SOL, и често дори септдецимата UT, UT, SOL, UT, MI, а в тромпетите може да чуе дори по-нататък, така че

¹⁴⁸ Знаменателно е, че Совьор става напълно глух от седемгодишна възраст и че „освигетелстваните от него“ музикални или музикално адекватни факти са резултат от кореспонденция между него и музиканти, изведена до научна обосновка. Това е ярък пример за различни режими на рационалност, които се прилагат към музиката. Совьор прилага чисто научна рационалност към музиката като обект, а Рамо прилага музикологична рационалност към собствения си музикален опит.

във физиката природата ни дава същата система, която 2-н Рамо е открил в числата.¹⁴⁹

Коментарът на Луи-Бертранг Кастел за първи път наистина разкрива пред Рамо идеята за обертоновата редица. Математическите пропорции, които Рамо онагледява върху монохорга, в крайна сметка винаги остават абстракции. В теорията на Совьор обаче той вижда те да получават „здрава“, „научна“ основа в полето на акустиката (за чийто основател понякога е смятан самият Совьор). В резултат на това си откритие Рамо моментално пише нов труд, „Нова система на музикалната теория“ (1726 г). Практически този труд е вариант на ранната му теория от „Трактата“, но с изрично позоваване на теорията на Совьор:

В нас всъщност има зародиш на хармония, който очевидно не е бил забелязан досега. Въпреки това, той лесно може да се възприеме по една струна, тръба и т.н., чийто резонанс произвежда три различни звука наведнъж. Предполагайки същия ефект във всички звукови тела, човек би трябвало логически да го допусне и в звука на нашия глас, дори да не е очевиден.¹⁵⁰

¹⁴⁹ *Rameau, Jean-Philippe. The complete theoretical writings of Jean-Philippe Rameau. Ed. by Jacobi, E. R. American Institute of Musicology, 1967-1972, p. xxxv.* В академичното си развитие Рамо се влияе и от други физици, между които Жан-Жак Дорту го Меран, Даниел Бернули, Леонард Ойлер, Жан-Лео Рон д'Алембер и Жозеф Луи Лагранж.

¹⁵⁰ *Rameau, Jean-Philippe. Nouveau système de musique theorique, où l'on découvre le principe de toutes les regles*

Излиза, че една и съща музикално-теоретична система се основава ту на абстрактно математическа, ту на природонаучна парадигма – според „случая“. От историко-научна гледна точка предпочитанието на Рамо към втората е следствие от неговите идейни предпочитания – за него природонаучното доказателство е по-авторитетно от абстрактно математическото. Такова предпочитание, разбира се, съвпада с тенденцията от средата на XVIII в. към отделяне от картезианския рационализъм и приемане на емпиризма, така както го обосновава Джон Лок, според когото сетивността е източник на всяко познание. Но тъй като при преразглеждането на своята музикологична изходна позиция, с оглед на природонаучни доказателства, Рамо всъщност запазва ненарушена връзката с музикалната логика, се оказва излишно въвеждането на допълнителни методически коментари и последващо търсене на научна подкрепа извън науката музика.

Теорията на Рамо обаче претърпява дълбочено развитие въз основа на идеята за звучащите тела, след като той се запознава с работата на друг учен – Жан-Жак Дорту го Меран. Според него въздухът, „носец“ звука, е съставен от множество малки частици, всяка от

necessaires à la pratique, pour servir d'introduction au *Traité de l'harmonie...*, p. iii. За това как откритието на Съвор побужда Рамо към природонаучно обосноваване на собствената му музикално-теоретична система вж. напр. *Christensen, Thomas, Rameau, J.-P. Eighteenth-Century Science and the "Corps Sonore": The Scientific Background to Rameau's "Principle of Harmony."* — *Journal of Music Theory*, 1987, vol. 31, no. 1, pp. 23-50.

които трепти с различна честота. Сборът от тези частици образува тоналността на звука. Частичните тонове се получават чрез „симпатетично“ трептене на частици във въздуха, всяка от които представлява частичен тон от основния, звучащ тон. Меран сам обявява системата си за революционна (което по терминологичния апарат на Кун означава налагането на нова парадигма в музикалната теория и отпадането на старата): „Това е един от опитите, които по мое мнение е необясним от която и да е била друга система. Човек тук открива същевременно основните закони на хармонията, диктувани от самата природа“¹⁵¹. Рамо веднага прилага теорията на Меран към своята хармонична система, като в новия си труд – „Génération harmonique...“, изрично го посочва като основен авторитет.¹⁵²

Разбира се, новата теория се сблъсква със същите или подобни проблеми, с които и предишната. Сега, когато трябва да докаже (вече природните) основания на минорното тризвучие, Рамо започва да спекулира за това, дали същите интервали (октава, ундецима, септмгецима и пр.), които се наслагват върху фундаменталния бас, не образуват и реципрочна редица „надолу“, т.е. под самия бас. Низходящата септмгецима би гарантирала малката терца като

¹⁵¹ Mairan, Jean-Jacques. Discours sur la propagation du son dans les différens tons qui le modifient. — In: *Histoire de l'Académie royale des sciences, avec les mémoires de mathématique et de physique*. 1737, pp. 18-19. Цит. по: Christensen, Thomas. Op. cit., pp. 140-141.

¹⁵² Rameau, Jean-Philippe. *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*. Paris: Prault fils, 1737, pp. 3-4.

също толкова пряк продукт на „хармонична генерация“, колкото и голямата, с което минорът би бил също толкова „естествен“, колкото и мажорът. Но опитът му да изведе тази закономерност, включително експериментално, е неуспешен, което той самият забелязва: минорното тризвучие има произход, „по-несъвършен и по-неестествен от първата хармония“, защото има нужда от „изкуствени средства“ за подпомагането на звуковото възприятие.¹⁵³ Тук става дума за минорното тризвучие не в музиката, а в условията на експеримента. При все това Рамо поддържа теорията си: „Интересът на Рамо е в хармонията, не във физиката. Така, независимо дали умишлено, или от чисто невежество, той тълкува погрешно своите доказателства, за да даде на минорното тризвучие също толкова твърда акустическа основа, колкото и на мажорното тризвучие.“¹⁵⁴

Но каква е всъщност разликата между хармонията и физиката, щом като последната се смята за легитимираща първата? Въз основа на какво Рамо отстоява принципите на своите музикални „инстинкти“, когато физиката ги поставя под въпрос, – когато ги „фалсифицира“? Синтия Верба отбелязва, че независимо от неточностите ѝ, теорията на Рамо все пак показва една особена логичност:

Макар че изследователите на Рамо надлежно отбелязват непоследователността и грешките в повтарящите се

¹⁵³ Ibid., p. 32. Цит. по: Christensen, Thomas. Op. cit., p. 149.

¹⁵⁴ Ibid.

негови опити да изведе различните хармонии от един единствен генеративен източник, малцина биха отrekli, че е налице забележителна логика в обединяването на тези хармонии в системата му [...] тези няколко основни принципа произвеждат изчерпателна система, която показва дълбоко познание за логиката на тоналната музика и акордовия синтаксис [...] [Акордовият синтаксис] показва не само силата на неговата логика, но и постоянното взаимодействие между логика и музикален инстинкт.¹⁵⁵

Онова, което ръководи Рамо през „мутациите“ на неговия музикологичен метод, е едно „дълбоко познание за логиката на тоналната музика“. В този смисъл не е изненадващо – и може би е дори похвално – когато критиците на Рамо казват, че „всички негови книги са, така да се каже, същата книга“¹⁵⁶.

При все това историята на музикално-теоретичните решения на Рамо оставя въпроси пред това дали той голавя отношението между музикално рационалното и музикологично рационалното. След като теорията му има огромен успех и е приета за авторитетна, Рамо започва да хипотезира принципа за звучащите тела към всички изкуства и всички науки, а накрая и към самата Вселена.¹⁵⁷ За настоящето изследва-

¹⁵⁵ *Verba*, Cynthia. Music and the French enlightenment: Rameau and the philosophes in dialogue. ...Oxford University Press, 2017, p. 61.

¹⁵⁶ *Doolittle*, James. Would-Be Philosophe: Jean Philippe Rameau. — PMLA, 1959, vol. 74, no. 3, p. 233.

¹⁵⁷ Вж. *Rameau*, Jean-Philippe. Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa démonstration du principe de l'harmonie,

не това е от значение, доколкото предизвиква някогашния му поддръжник д'Аламбер да се изкаже критично за тези развои на мисълта му. Д'Аламбер е силен поддръжник и агитатор за прилагането на метода на Нютоновата физика към всички науки – включително към музиката. От друга страна, той заема позиция, подобна на тази, която Попър и постпозитивистите ще заемат по-късно, а именно, – че научното търсене е безкрайно начинание:

Музикалният теоретик – или всеки експериментален учен – не може да очаква окончателни доказателства или това, което се нарича „демонстрация“ [...] [М] акар че принципът на резониращата струна е помогнал да се сведат правилата и елементите на музиката до една кохерентна система (което само по себе си е постижение), теоретикът не може да предполага, че тя е демонстрирана като единствения принцип на хармонията. Обратно [...] теоретикът трябва да разпознае, че има градации на сигурност, а не абсолютни истини; че принципът обяснява някои неща по-добре от други, а някои неща не ги обяснява изобщо. Той подчертава, че природата на доказателството във физическите науки почива на предположения; може да бъде направено ново откритие, което ще измести старото. Той добавя освен това, че няма никаква необходимост един принцип да обяснява всичко.¹⁵⁸

Тук д'Аламбер прилага към теорията на Рамо начин на мислене за науката, подобен на този,

servant de base à tout l'art musical théorique et pratique.
Paris: Durand, 1750.

¹⁵⁸ Verba, Cynthia. Op. cit., p. 71.

който Попър ще въведе по-късно във философията на науката.

Разбира се, критическото предупреждение на г-Аламбер има отношение единствено към чисто научната страна на музикалната теория и няма отношение към музикално-логичния или музикално-рационалния ѝ хоризонт. Но същевременно то изразява една чувствителност за относителния характер на музикологичната теория, чиято претенция за „окончателност“ не може да бъде обоснована, ако се вземе предвид „зависимостта“ ѝ от музикално рационалното. Само то може да „диктува“ как да се построи една музикална теория, независимо че последната може да попаде и под критерии за научност, външни на самата музика. Тъкмо този „антиметафизически пулс“¹⁵⁹ на музиката гарантира невъзможността (или поне липсата на необходимост) да се хипотезира една музикална теория отвъд рамките на тясната ѝ свързаност с музикално рационалното.

Риман и стремежът към припокриване на научната логика с музикалната логика

Постепенното (историческо) изкрystalизиране на понятието „музикална логика“ отвежда през втората половина на XIX век до опитите музикалната логика да се положи за основа на една всеобхватна музикална теория. Кулминацията на тези опити се открива в работата на Хуго

¹⁵⁹ Йончев, Иля. Идеята за музикалната философия. — В: Музикалната философия. (ред. И. Йончев). София: Рива, 2016, с. 169.

Риман, който свежда логиката на хармонията до логиката на каденцата. Риман се опитва да третира всички музикално-изразни средства като допринасящи в по-голяма или по-малка степен за осъществяването на каденцовото движение. Тук отново откриваме опит музикално рационалното да бъде музикологично описано без остатък (т.е. пълноценно). Риман привежда всеотраслни доказателства за оправдаването на теорията си – акустически, исторически, музикално-практически, антропологически и пр., – но пренебрегва всеки факт, който не е съвместим с теорията му. Целта му е да открие абсолютното и универсалното в музиката изобщо (т.е. отвъд конкретните исторически или културни рамки). При все това Риман винаги настоява непосредственият слухов опит да е единствен ориентиър за тематизирането на музикалните закономерности. Така той, от една страна, се позовава на музикална логика, която има реални основания в музикално рационалното, а от друга страна, хипотезира музикологично-рационалния резултат от изследванията си отвъд частната практика, от която е изведен, като по този начин догматизира не просто теорията си, но и отношението към самата музикална логика като такава. В този смисъл Римановата теория отразява както едно „неподправено“ отношение между музикално рационалното и музикологично рационалното, така и (в негативен смисъл) пределния хоризонт на музикално-музикологичната рационалност, чиито основания са поместени в един краен, неуниверсален музикален опит.

В методологически план идеята за музикална логика при Риман се свързва с философията на Херман Лотце – учител на Риман (впрочем и на Фреге), и тази на Ханс Файхингер. Според Лотце философията на логиката би трябвало да избегне две противоположни крайности: 1) да свежда логиката до психология (т.нар. психологизъм), с което тя (логиката) би опряла до чисто субективни критерии за истинност и би загубила своя общ регулативен характер като определител на това как „трябва“ да се мисли;¹⁶⁰ и 2) да издига логиката до метафизика, при което логиката се обявява за абсолютна, а логически процедури като силогизма например се разглеждат като природни процеси.¹⁶¹ Вместо това Лотце определя логиката „телеологически“ – тя не може да бъде изведена от един-единствен принцип, но може да бъде сведена до една цел¹⁶²... и тя е етическа: „Ние можем да покажем как тези форми служат като необходими средства за човешки цели или как помагат на духа да реализира своята „етическа природа“¹⁶³. Законът на тъждеството не е „А е А“, а „А трябва да е А“. Този закон не може да се основе на опита, защото го обуславя, и не може да се покаже априорно, защото предхожда всяко онагледяване. Единствената „легитимация“ на закона на тъждеството е „гълбоката му етическа природа“.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Lotze, Hermann. Logik. Leipzig: Weidmann, 1843, S. 8-9.

¹⁶¹ Ibid., S. 10.

¹⁶² Ibid., S. 7.

¹⁶³ Beiser, Frederick. Late German idealism: Trendelenburg and Lotze. Oxford University Press, 2013, p. 181.

¹⁶⁴ Lotze, Hermann. Logik..., S. 114.

Епистемологическата позиция на Лотце се помещава в традицията на кантианството. Според Лотце съгържанието на нашето познание (гаденото) е сетивният опит¹⁶⁵, а формата му (негаденото) са връзки, които разсъбъкът прави в гаденото.¹⁶⁶ Ние познаваме нещата само така, както ни се явяват в опита, а не каквито са сами по себе си. По тази причина нашите понятия също не съответстват на реалността сама по себе си, а само на реалността, каквато ни се дава в опита. Макар че не можем да познаем истинския свят, ние можем поне да направим така, че понятията ни да обслужват предназначението, което сме им дали. Лотце разглежда също и познанието като нещо, което трябва да бъде (трябващо да бъде) телеологически организирано: „Формите на познанието ще бъдат верни доколкото служат на това, което трябва да бъде.“¹⁶⁷ Това е основата на неговия „телеологически идеализъм“¹⁶⁸. Този идеализъм е прагматичен, защото „оправдава нашите основни категории и нашата вяра в реалността на нещата, като се позовава на целите, които те ни помагат да постигнем“¹⁶⁹.

Идеите на Лотце оказват голямо влияние върху методологическата позиция на Риман. У Лотце Риман намира основания за нормативното определяне на своята музикална теория. Телеологичните основания на логиката позволяват на

¹⁶⁵ Ibid., S. 3-5.

¹⁶⁶ Lotze, Hermann. *Metaphysik*. Leipzig: Weidmann, 1841, S. 19.

¹⁶⁷ Ibid., S. 391.

¹⁶⁸ Ibid., S. 324.

¹⁶⁹ Beiser, Frederick. *Op. cit.*, p. 163.

Риман га мисли музикалната логика не просто като сбор от конвенции за „правилно музикално мислене“, а като носител на (етическо) предназначение. Разбира се, при Риман музикалната логика трябва да се чува по този начин, защото той реално я чува така. Ако при Лотце понятията, изведени от опита, могат да се оправдаят епистемологично единствено като „служат на това, което трябва да бъде“, то при Риман музикално-теоретичните понятия започват да се съобразяват изцяло с музикално-рационалния опит в музикалния акт. Музикалната логика, чута в самия опит, става ориентир за всяка музикологично-понятийна трактовка на музикалните закономерности. Въз основа на тази „Лотцево-Риманова апория“ бихме могли в по-общ план да кажем, че в описанието на музикалната логика (а може би и в самата нея) „е“ и „трябва да бъде“ се оказват равнопоставени и из основи взаимно обвързани.

От друга страна, особено значение за теорията на Риман има философията на Файхингер с идеята за „фикция“ в науката и философията на „като че ли“.¹⁷⁰ Файхингер, подобно на Лотце, тръгва от кантианския възглед за непознаваемостта на ноуменалната реалност. Според него обаче познанието няма етическа цел, а напротив – целта му е да обхване и овладее феноменалната реалност. Но за овладяването на тази реалност могат да послужат различни средства, някои от които не опират до истинността на

¹⁷⁰ *Vaihinger*, Hans. Philosophie des Als-Ob. Berlin: Reuther und Reichard, 1911.

познанието, т.е. до тъждеството на познание и (обективна) действителност. За много познавателни цели от такъв тип могат да се използват т.нар. „фикции“. Фикцията е „временно отклонение от реалността, описвана било като научна измислица с практически цели, било като съзнателно, целесъобразно, но грешно предположение. Една научна фикция се различава от една научна хипотеза по това, че последната търси верификация, а първата по необходимост е грешна.“¹⁷¹ Предназначението, целта на фикцията я прави да е „истинска“ – т.е. доколкото тя спомага за развитието на науката, нейното място в научния метод е напълно оправдано.

В музикологичната теория на Риман идеята за фикцията изиграва важна роля. Музикологичната „фикция“ от научна гледна точка е просто измислица, но тя спомага за научното изразяване на музикално рационалното. Когато не достигат научните доказателства, за да се докаже, че един музикален феномен е „валиден“ (който същевременно бива реално долавян в живия музикален опит), се налага въвеждането на фикционална теоретична единица, която да позволи музикологичното разработване на този феномен. Така „научната фикция“ е условие за възможността всяка музикално-рационална закономерност да намери музикологичен израз дори когато няма достатъчни научни доказателства за нейната действителност.

¹⁷¹ Rehding, Alexander. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2003, p. 86.

Римановата теория се основава на тезата, че музикалната логика е логика на каденцата. Основната за тоналната музика каденца е I-IV-I6/4-V-I (в мажор). Риман разглежда тази прогресия с понятията на Хегеловата диалектика: „Теза е първата тоника, антитеза е голната доминанта с квартсекстакорда на тониката, синтезата е горната доминанта с основния акорд на тониката; тетична е тониката, антитетична – голната доминанта, синтетична – горната доминанта.“¹⁷² Описаната формула за каденца е предписане за правилно провеждане на музикална мисъл: „Фундаменталният диалектически модел предписва едно „логично“, а с това и „естествено“ подреждане на моментите. Всяка друга подредба следователно трябва да се смята за „нелогична“ и „неестествена“.“¹⁷³

Още с въвеждането на идеята за музикална логика в теорията си Риман я третира като изпитателна инстанция за композиторските решения. В исторически план тази перспектива

¹⁷² Ries, Hugibert. Musical Logic. A Contribution to the Theory of Music. — Journal of Music Theory, 2000, vol. 44, no. 1, p. 102. Тук Риман пише под псевдоним. Диалектическият принцип „теза-антитеза-синтеза“ като форма на музикалната логика се поддържа и от Борис Асафиев, но по отношение на музикалната форма (вж. Асафиев, Борис. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971, с. 141.)

¹⁷³ Probst, Stephanie. Musiktheorie als Kompositionslehre und Komposition(slehre) als Musiktheorie – Hugo Riemann zwischen Theorie und Praxis. Eine Studie zu tonalen Funktionen und dem dialektischen Kadenzmodell. — Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie [Journal of the German-Speaking Society of Music Theory], 2012, 9, no. 2, S. 261.

дава представа за предписателните качества на Римановите теории:

Същевременно, пред все повече разгръщащата се свобода на нашата модерна хармоника и вкореняващия се възглед, че изобщо всеки акорд може да следва всеки друг, аз винаги гържа пред себе си целта да докажа, че съществува едно напълно определено ограничение за такъв вид произвол, което не може да се търси в нищо друго, освен в логическото значение на различните тонови степени.¹⁷⁴

С други думи, Риман изрично потвърждава, че теорията му има за цел да постави граници на композиторския произвол, като описва логическите закономерности на музикалната хармония. В методологически план това е свидетелство за позицията му, подгържана в цялото му творчество: че музикалната логика е надисторична и универсална. Ако някои композитори биха искали да търсят нови решения на хармонични „пъзели“, т.е. да развиват хармоничния език – като скрипта или откровена творческа амбиция – то Риман, напротив, се опитва да основе хармонията в универсални музикално-логически закономерности, които „веднъж завинаги“ да определят границите на допустимите композиторски решения.

Позицията на Риман очевидно е в разрез с традиционните виждания за научния прогрес (например у Попър, но и още у д'Аламбер). Тъй като са по естеството си логични, природните закономерности на музиката не могат да се описват чрез фалсифицируеми музикологични теории, а

¹⁷⁴ *Ries, Hugibert. Op. cit., p. 101.*

подлежат на еднозначно описание и окончателно теоретично представяне. Тази предпоставка изиграва важна роля за концептуалната страна на Римановата музикологична теория. Той се отказва изобщо да при(по)знава някои музикални феномени като музикално-логични (например монодийно-модусните музикални практики в Средновековието, които според него са несвършена част от музикалната история, работен процес в търсене на музикалното), (само) защото остават неподатливи на усилията му да екстраполира своята музикологична теория върху тях. По аналогичен начин, според Риман, някои съвременни музикални практики пренебрегват строгите функционални зависимости между акордите в тоналната музика и предприемат неправомерни последования.

Погобно на Рамо, Риман също се сблъсква с аспекти на музикалната логика, които не се вписват в положения от него музикологичен модел. Например (и то какъв пример) – минорното тризвучие. Риман основава хармоничната си теория върху природонаучното доказателство за обертоновия ред. Но освен обертоновия, Риман смята, че е открил и един „унтертонов“ ред, който дублира обертоновия, но в обратна посока (огледално) и произвежда така минорното тризвучие (решение, много сходно с това, което разгледахме при Рамо) – феномен, който според Риман съвсем ясно се чува, когато една струна на пианото се гръпне. Тази позиция е известна като „хармоничен гуализъм“, чийто основен представител е самият Риман (а също и много авторитетния

за него теоретик Мориц Хауптман). Разбира се, от научна гледна точка идеята за унтертоновия рег е отхвърляна многократно, включително по-късно и от самия Риман, независимо че първоначално той решително я отстоява: „Както и да е и дори всички авторитети в света да се явят и да кажат: „Ние не можем да чуем нищо“, аз все пак ще трябва да им кажа: „Аз чувам нещо, нещо много отчетливо.“¹⁷⁵ С оглед на музикалния синтез (феномен, който е ненаблюдаем и се осъществява вътре в мен) такава позиция е разбираема – тя отразява самата същност на отношението между музикално и музикологично рационалното. Риман чува нещо, което другите не могат да чуят, и няма никаква инстанция, която може да го усъмни в действителността на чутото. При липсата на научен или друг консенсус той, разбира се, ще трябва да приеме едно от две неща: или чутото от него не е обективен факт, а е субективно възприятие, или той (също както Пифагор) има необикновен слухов дар. Последната теза е поддържана например от Ханс Петер Райнеке¹⁷⁶ – и в крайна сметка вероятно е позицията и на самия Риман.

Защо той поддържа с такава жар и непоклонимост „своето чуване“? Ако (по)вярваме на свідетелството на самия Риман, трябва

¹⁷⁵ *Riemann, Hugo. Musikalische Syntax. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1877, S. 121.*

¹⁷⁶ Вж. *Reinecke, Hans. Hugo Riemanns Beobachtung von "Divisionstönen" und die neueren Anschauungen zur Tonhöhenwahrnehmung. — In: Bernnecke, W., Hasse, H. (Hrsg.) Hans Albrecht in Memoriam: Gedenkschrift mit Beiträgen von Freunden und Schülern. Kassel: Bärenreiter, 1962, S. 232-241.*

да признаем, че тук става дума за реално съществуващ феномен (или факт), който е особен единствено с това, че може да бъде доловен от само един човек – от музиканта Хуго Риман. Но какво всъщност е унтертоновата редица и в какъв смисъл може да се каже, че теорията за хармоничения дуализъм е ненаучна? В този казус става ясно колко неразривно свързани са музикално и музикологично рационалното, веднъж след като последното е установено и отнесено към непосредствения музикален опит. От един момент насетне отчетливо чутият, музикално-рационален феномен, и теоретично-спекулативният, музикологичен модел на унтертоновата редица се оказват логически равнозначни отнесени към музикалната действителност. По-късно Риман отрича, че „унтертоновата редица“ се чува, но все пак отстоява нейното съществуване.¹⁷⁷ По този начин „унтертоновата редица“ престава да бъде фактор от музикално рационалното, а преминава към предпоставките на музикологично рационалното.

Именно във връзка с този етап от развитието на римановата мисъл Александър Рединг твърди, че унтертоновата редица е пример за научна фикция¹⁷⁸ – феномен, който на практика не съществува, но който може да послужи (на Риман, но не само) за обяснението на определени музикално-логични феномени, например минорната хармония и равнопоставеността на голната

¹⁷⁷ *Riemann*, Hugo. *Handbuch der Akustik*. Berlin: Max Hesse, 1921, S. 80.

¹⁷⁸ *Rehding*, Alexander. *Op. cit.*, p. 86.

и горната доминанта. Риман ясно осъзнава, че няма „чисти“ емпирични (т.е. „научни“) доказателства за подвърждаване на унтертоновата редица. Изхождайки от Лотце, Риман допуска унтертоновия рег като нещо, което трябва да бъде, макар (сетивно) да не е: „Фактът, че не можем да възприемем един обект, следвайки аргумента на Лотце, не означава, че обектът не може да съществува. В този смисъл Риман показва Лотцевата валидност на унтертоновата серия: макар че не можем да я чуем – по акустически причини – унтертоновата серия трябва да съществува.“¹⁷⁹

Защо обаче „трябва“ да съществува унтертонова редица? Отговорът е ясен: за да бъде минорът равнопоставен на мажора и това да бъде потвърдено, т.е. то да бъде легитимирано от (макар и не съвсем чисто) природонаучна гледна точка. Като методическо средство унтертоновата редица отразява наличието на музикално-логични закономерности, представени под формата на (музикологично) рационални твърдения. За Риман природните науки имат безспорен авторитет и музикалната наука трябва да се изгради по техен пример. С такъв патос младият Риман пише на Лист, че „музикалната теория (принад)лежи сред природните науки, доколкото изкуството е природа; музикалната теория би имала право да съществува дори ако преследваше само една цел – да докаже иманентната закономерност на художественото

¹⁷⁹ Ibid., p. 87.

сътворяване.¹⁸⁰ Природните основания на минора го легитимират като един от фундаментите на музиката. Но още преди природонаучната си легитимация той вече съществува като такъв фундамент и като такъв се приема от Риман в музикологичните му изследвания. Унтертоновата редица добре „онаглеждава“ музикално рационалното в минора, което оправдава въвеждането на съответна фикция (или въвеждането ѝ като фикция) в музикологичния дискурс.

В късните си теоретични разработки Риман е повлиян, или по-точно побуден към нови методологически съображения, от изследванията на Карл Щумпф. Щумпф помещава музикално-рационалните закономерности изцяло в субективно-психологическия, феноменологически определен свят на слушателя. Според Щумпф (който прави експерименти с музикално обучени и необучени „тестови субекти“) консонантите и дисонансите нямат за основа акустически феномени:

В дисонанса, когато се разглежда изцяло в рамките на усещането, няма дори намек за консонанса на тризвучието, нито пък в септакорда има намек за тризвучието. Така наречената насоченост към разрешение присъства единствено за тези, които са свикнали да чуват консонантни акорди, следващи предхождащите [дисонантни] акорди, и които са ги запомнили [...] Музикално необучените субекти с изострено слухово чувство не забелязват никаква такава

¹⁸⁰ *Lipsius, Marie. Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. Bd. 3. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904, S. 341. Цит. по: Rehding, Alexander. Op. cit., p. 20.*

насоченост към разрешение гори при
пълна концентрация.¹⁸¹

От тази позиция идеята за консонанса и дисонанса, а с това и идеята за мажора и минора, се потвърждава (удоверява) не от природно-акустически положения, а чрез психологически определени състояния и навици. Щумпф създава теорията за „тоново сливане“ (Klangverschmelzung, а после и Tonverschmelzung), за да обясни как тонове, които звучат едновременно, се чуват в единство според интервала между тях. Музикално-рационалните закономерности тук са (третираны като) психологически феномени. От тази позиция Щумпф твърди, че тризвучието е исторически „случаен“ пример за тоново сливане, който с нищо не може да се смята за привилегирован в хармонически план. С други думи, една от аксиомите на тонално-функционалната музикологична теория се оказва (ако се доверим на Щумпф и неговите изследвания) културно относителна и „неуниверсална“ по същността си. Във феноменологическия план, който Щумпф разкрива, тризвучието като музикологично-рационален конструкт не може да отрази всички възможности за музикално-рационални тонови сливания. По този въпрос Риман, разбира се, възразява. Според него тризвучието е основна градивна единица на хармонията, независимо от всички културни и исторически разлики.¹⁸² Риман не може да приеме неуниверсалния характер на тризвучието, който Щумпф

¹⁸¹ *Stumpf, Carl. Tonpsychologie. Bd. 1. Leipzig: S. Hirzel, 1883, p. 14.*

¹⁸² Вж. *Rehding, Alexander. Op. cit., p. 53.*

предполага.¹⁸³ Напротив, той допуска, че установената от него музикално-рационална закономерност – заедно с нейното музикологично описание – е универсална по отношение на всеки възможен музикален опит.

В последна сметка Риман решава да говори изходната точка за научната аргументация на своята теория не на физиката, физиологията и акустиката (които твърде често му създават проблеми), а именно на психологията.¹⁸⁴ Така той, в привиден разрез с етическия модел на Лотце (когото иначе следва в ранните си методологически обосновки), формулира кредото на късната си теория:

Съвсем не действително звучащата музика, а много повече представата за тоновите отношения, живееща в тоновата фантазия на твореца преди записването ѝ в ноти и появяваща се наново в тоновата фантазия на слушателя, е „алфата и омегата“ на тоновото изкуство. Както изписването на творенията на тоновото изкуство с нотни знаци, така и звучащото изпълнение на произведенията са просто средства за

¹⁸³ *Riemann, Hugo. Präludien und Studien: Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik. Bd. 3. Literaricon, 2018, p. 45.*

¹⁸⁴ „Твърде бавно достигнах до разбиране на причините за това защо препятствията, създадени от безполезна открития във физическите и физиологическите изследвания на звучащите феномени, са били почти непреодолими в движението към естетически наблюдения върху структурата на живата музика.“ (*Riemann, Hugo. Ideas for a Study “On the Imagination of Tone..” — Journal of Music Theory, 1992, vol. 36, no. 1, p. 82.*)

пресаждането на музикални преживявания от фантазията на композитора в тази на слушателя.¹⁸⁵

Разбира се, тази идея е изцяло основана на идеята за музикалната логика: „Музикалното слушане не е просто пасивно обработване на звукови впечатления в ухото, а, обратно, едно силно развито проявление на логически функции на човешкия разсъдък.“¹⁸⁶ С други думи, Риман предлага една теория за „тоновите представи“ (Tonvorstellungen), която да измести всички тогавашни опити на психологията и физиката да изследват (тълкуват) музикално-слуховия опит чрез физическия феномен на звука и чрез неговото въздействие върху слуховия орган на човека. Музиката се съдържа в тонови представи в съзнанието, ръководени от музикално-логични правила.

В методологически план Риман, в крайна сметка, се отказва природонаучната легитимация на музикалния опит, свързана с емпирични наблюдения върху физически феномени. От тази позиция той вече може да отхвърли изцяло не само унтертоновата теория, но и обертоновата.¹⁸⁷ За да бъде третиран научно, музикалният опит изобщо няма нужда от подобен тип обосновка. Така в плана на научната рационалност Риман извършва парадигмална промяна, която изцяло променя гледната точка към музикалните

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ibid., p. 81.

¹⁸⁷ Вж. *Riemann, Hugo. Das Problem des harmonischen Dualismus. — Neue Zeitschrift für Musik, 1905 Jg. 1972, Bd. 101, 1-4,*

феномени. Но това се случва, не защото теорията на обертоновия рег е била фалсифицирана, а защото музикално рационалното може, ако се основем на Риман, да бъде описано много по-просто чрез една изцяло друга парадигма. Тук не става дума за несъизмерими или конкурентни парадигми – макар че в някакъв смисъл те са такива – а за парадигми, изборът между които е предаден на музикално рационалното в „живата музика“ като единствен възможен арбитър. Риман търси най-късия възможен път към изразяването на музикално рационалното. Едва тук той може да каже: „аз стоя на същата позиция като преди трийсет години; единствената разлика е, че най-сетне се освободих напълно от основаването на принципи на хармонията върху акустически феномени и разкрих истинските корени на хармоничния гуализъм“¹⁸⁸.

Псевдо-критиката по адрес на Рамо – че теорията му през всички свои видоизменения остава в крайна сметка същата – може да бъде изказана и по адрес на Риман. Доколкото отразява едни и същи музикално-рационални закономерности, неговата теория е същата през всички свои музикологични преобразувания. Хармоничният гуализъм, който не може да влезе в рамките на природонаучната експериментална процедура, устоява като музикално-рационална „интуиция“ и в крайна сметка „налага“ алтернативно (и окончателно) решение, а именно – теорията за тоновете представи. Това, което от научна гледна точка е произвол, а именно

¹⁸⁸ Ibid., p. 70.

– научно необоснован, преднаучен и ирационален скок между различни парадигмални положения, от гледна точка на музикално рационалното е напълно конкретен, ясно обоснован избор. Равнопоставеността на мажора и минора като фундаментален феномен на музикалната логика изисква музикологично-рационално решение, което да позволи свободното му съобщаване и преподаване като музикална закономерност. Неслучайно Риман веднага се обръща към педагогическата стойност на идеята за тоновете представи: „Сигурно е, че посредством съзнателното въвеждане на музикалното въображение в образованието чрез рационална, методическа подготовка на тоново-въображаемите способности нашата музикална педагогика ще може да направи една много значителна стъпка напред.“¹⁸⁹ Музикологичната рационалност обслужва прагматичните (според Лотце – етичните) цели на музикалната педагогика и на музикално-теоретичната комуникация изобщо.

Показателен е и фактът, че Риман поставя музикалната нотация изцяло в сферата на музикологично рационалното. Тя е средство, обслужващо предварително образуваната във въображението музикално-логична представа. Възгледът на Риман за музикалната партитура конгенуално съвпада с възгледа на младия Витгенщайн: партитурата носи само формата, но не и съдържанието на музикалната логика (с което се има предвид съдържанието на музикалния

¹⁸⁹ *Riemann*, Hugo. Ideas for a Study “On the Imagination of Tone”..., p. 84.

смисъл). Според Риман музикалната логика не присъства в партитурата като такава: „Вечната логика, която формира сърцевината на музикалната мисъл на Риман, не пребивава по необходимост с композитора, нито може по необходимост да се открива в партитурата. Партитурата за него е просто носител, чрез който композиторът предава своите мисли [т.е. тонови представи] на слушателя.“¹⁹⁰ Затова, когато Риман внася корекции в партитурата на „Соната ‘quasi una fantasia’ в ми-бемол мажор“, Op. 27, no. 1 от Бетховен, за да подчертае по-добре пулсацията на първата тема от първа част (с чисто аналитични цели), той няма намерение да поставя под въпрос музикалната идея на Бетховен или компетенцията му да изписва собствените си музикални мисли.¹⁹¹

190 *Rehding*, Alexander. *Op. cit.*, p. 163. Този възглед се различава от възгледа на Назайкински, според когото самата музикално-композиционната логика, а не едно или друго нейно представяне, е пряко следствие от намерението на композитора: „Именно логиката на музикалната композиция, а не системата на формите и техните технически особености, е [...] моментът, който позволява да се види в произведението съгържателният процес на развитието на образи, емоции и мисли, [и] дава възможност в съответствие с композиторския замисъл да се въради един режисьорски план за изпълнение или поетично, проникновено да се опишат художествените впечатления от слушателя.“ (*Назайкинский*, Евгений. *Путь*, съч., с. 6.)

Промяната, която Риман въвежда, в някакъв смисъл може да се сметне дори за „груба“, доколкото изцяло променя усещането за силно и слабо време, поне както се „чете“ върху партитурата – каквато въпрочем е и целта. Но от позицията на Риман партитурата в никакъв случай не е неприкосновена: „Донякъде парадоксално, но [Риман] бърка в нотацията, за да запази целостта на музиката“¹⁹² – поне що се отнася до отражението ѝ в музикалния анализ. Музикалната логика – или съдържанието на музикалния смисъл при Витгенщайн – присъства (по Риман) единствено във въображението, в тоновете представи. Партитурата е само форма, в която тази логика може повече или по-малко коректно да бъде изобразена, но тя (партитурата) никога не може да възплъти съдържанието на смисъла, долавяно единствено в опита на живото музициране.

При Риман обаче в последна сметка остава нерешен въпросът за границите на музикалната логика и на възможните ѝ реализации, що се отнася до нейните всеобщи или частични измерения. Дори след срещата си с психологията на Шумпф, която стъпва върху изключително многообразна етномузикологическа практика, Риман в крайна сметка не отстъпва от твърдението, че тризвучието, т.е. тоналната хармония представлява „същинската“, фундаментална и универсална, реализация на музикалната изразност. От тази позиция, „старите практики“, трябва да бъдат обявени за не(готам)логични. Например, Риман намира църковните модуси

¹⁹² *Rehding*, Alexander. Op. cit., p. 163.

и тяхната музикално-практична употреба за „недостатъчно развито изкуство“¹⁹³. Той ги разглежда по-скоро като дефициентни състояния на универсалната хармония, която едва по-късно се развива според истинския си потенциал. Историческото развитие на музиката е необходимо и Риман в никакъв случай не подценява неговите етапи. Но то е телеологично насочено към разкриването на атемпоралната (тоест абсолютната) музикална логика¹⁹⁴, въплътена, ако все пак трябва да се направи музикално-историческа

¹⁹³ Църковните модуси „са били една забележителна дилема, една борба за яснота, едно (недо)тамно напразно търсене. Един D-moll, който всъщност е субдоминант на A-moll и се преобразува в заключение в реалния модерен D-moll; един G-dur, който е доминант на C-dur, но в заключението всеки път става реалния G-dur – кой би искал да види нещо ценно в това да съживи този начин на модулация, който е нелогичен от гледна точка на напредналото познание? И който исторически е напълно обясним, но с времето е преодолян?“ (*Riemann, Hugo. Systematische Modulationslehre. Hamburg: J. F. Richter, 1887, S. 63.*)

¹⁹⁴ При Назайкински музикологично рационалното също напуска границите на отношението към музикалния акт и се отнася до принципни отношения, засягащи музиката въобще. Този възглед може да се разбира в смисъл, че музикално рационалното практически не се различава от музикологично рационалното, но едва когато отношението е допуснато в музикалния опит. „Изучаването на музикалната логика в цялост, както и на композиционната логика, предполага по тази причина установяването, описанието и анализа на музикално-логически фигури, на „систематизирани звукосъотношения“, фактори и принципи, получаващи историческа фиксация не толкова в самите произведения, а най-вече в общи и заедно с това

периодизация, в музиката на виенския класицизъм. Неслучайно Риман е обвиняван за това, че разглежда този класически период догматично.¹⁹⁵ Но от негова гледна точка не може да става дума нито за догматизиране, нито за обособяване на една историческа епоха: музикалната логика е такава, каквато трябва (универсално) да бъде; всеки друг коментар от тази позиция е излишен. В това Римановата теория е въплъщение на рационалистическото търсене на идеален метод, който е универсален и всестранно приложим.

Риман не само смята, че е установил музикално-рационалните закономерности „изобщо“, но и че е способен да ги разгърне (да ги „раздаде“, да ги разпредели) в една окончателна музикологична система. Когато, вече в късната си теория, подчертава, че е разкрил „истинските корени на хармоничния дуализъм“, той съвсем изрично има предвид постигането на последна(та) музикологична теория. Риман все пак признава, че има музикални „логики“, които са чужди на неговия слух (а и на този на съвременниците му):

Ако една композиция от тринайсти или шестнайсти век ни звучи странно, това е, защото много характеристики в нея противоречат на това, на което сме свикнали [...] Като се опитваме да разберем идиотизмите [Idiotismen]¹⁹⁶

музикално-специфични представи и понятия.“ (*Назайкинский*, Евгений. Цит. съч., с. 93.)

¹⁹⁵ Вж. напр. *Dahlhaus*, Carl. *Abraham. Melodielehre*. Cologne: Heinz Gerig, 1972, S. 10-20.

¹⁹⁶ Тук вероятно Риман има предвид „идиоматиката“, т.е. „особеностите“, „собствените характеристики“ на съответната музика. А иначе такава

на унгарската, нордическата, руската [или българската] музика и пр., ние имаме същия опит: особеното, чуждото се отгърпва, когато човек разбере иманентната му логика и се установи в кръга от представи, който господства над тази нация или епоха.¹⁹⁷

Такива наблюдения обаче не променят принципната му позиция, че усъвършенстването на локалните, изостанали „идиотизми“ (особености) може да се състои единствено чрез тяхното тонално-функционално разгръщане. Затова самият той публикува хармонизации на шест китайски и японски песни, които сами по себе си са монодийни и изградени върху пентатоничен звукорег.¹⁹⁸

В методологически план подобна постановка рискува да изпусне някои съществени аспекти от проблема за (гостъна го) музикално рационалното. Доколкото е част от непосредствеността на музикалния акт, музикалната рационалност не може с такава лекота да бъде поставена в историко-хронологичното време на систематичното теоретико-музикално развитие. Така например при определянето на методологическите граници на композиционната логика Назайкински

интерпретация може да се изведе етимологически от думата „идиот“ (със значението „особен, затворен в себе си човек“).

¹⁹⁷ *Riemann, Hugo. Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen. — Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1916 (1917), 23, 2-3.*

¹⁹⁸ *Riemann, Hugo, ed. Sechs originale chinesische und japanische Melodien. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1902.*

коментира възможността за анализирането на „некомпозиционни“ музики:

Няма съмнение, че решението на тази задача може да даде не само ново знание за композицията и за нейните прояви в конкретните варианти, но и ново осмисляне на некомпозиционните типове музика, което е много важно например при изучаването на извъневропейските музикални култури, а също така – на цяла редица явления в съвременната музика.¹⁹⁹

Назайкински голавя необходимостта музиката да бъде мислена в социо-културния ѝ контекст, включително в собствените си музикално-рационални форми на реализация. Както в много традиционни култури, така например и в някои музикални практики от XX в. „некомпозиционният“ тип музика не се съизмерва с един „обобщен модел на произведението, разгърнат в идеалното композиционно време“²⁰⁰, защото самата идея за произведение отсъства:

Така в народните танци има дейност, но не и произведение в този смисъл, в който тази дума може да означава например хореографската миниатюра. В старинната индийска музика е имало канони, имало е изпълнители, но не е имало произведения. В средновековните гилдии на музикантите е имало фиксирани правила за създаване на музика, изпълнителски техники, звукореди, но не са били фиксирани произведения. В алеаториката има

¹⁹⁹ Назайкинский, Евгений. Цит. съч., с. 5.

²⁰⁰ Пак там, с. 6.

някаква музикално-звучова дейност, но няма стабилна пиеса.²⁰¹

По тази причина е необходимо въвеждане на допълнителни (музикологично-рационални) понятия за разгръщане на музикално рационалното в различни, некомпозиционни музикални практики:

Ограничаването на сферата, която се обхваща чрез понятието „композиция“, не трябва да означава, че се отрича времевата организираност на импровизацията, на приспивната песен и на други жанрови разновидности на музиката. Това ограничение означава само, че самото съдържание на понятието „композиция“ в крайна сметка се уточнява и обогатява и че редом с него е необходимо да се поставят други, равноценни, но различни по съдържание понятия, с помощта на които би било възможно, без неправомерни допускания, да се изследват по-адекватно некомпозиционните типове музика.²⁰²

По този начин Назайкински всъщност определя необходимостта от разгръщането на един различен музикологично-рационален език за работа с жанрове и музикално-практически форми, които не съответстват на модела на музикално произведение с идеална композиционна структура, който е обект на традиционния музикален анализ.

За разлика от Назайкински, Риман не голавя необходимостта от извеждане на различни форми на музикологична рационалност,

²⁰¹ Пак там, с. 19.

²⁰² Пак там, с. 17.

съответстващи на групи музикално-рационални практики, защото подвежда всеки възможен случай на музикална дейност под общия знаменател на телеологическото развитие към тонално-функционалната хармонична система и нейния универсален характер за музикалната практика. Проблемът на Риман, разбира се, се отнася до антропологически схващания за музиката и рационалността. Но на нивото на музикално и музикологично рационалното е ясно, че самата теоретична генеалогия на Риман е едва едно музикологично допускане. Въпрос на допълнително разглеждане е доколко това допускане е вкоренено в музикално рационалното, т.е. в реално чуваните музикални закономерности. Разглеждането на историята на западноевропейската музика в сравнителен план често е отвеждало до идеята, че тази история е телеологична и в смисъла на реално универсално усъвършенстване на музикалния език.²⁰³ Но не е ясно, дали подобна теория не прегражда пътя към групи форми на музикално рационалното и възможното им осъществяване, както и музикологичното им третиране.

Шьонберг и изричната експликация на рационалността (на музикалната логика)

Разпагът на романтичния и късноромантичния стремеж към уеднаквена музикална система

²⁰³ Вж. напр. Вебер, Макс. Рационални и социологически основания на музиката.

и прокарването на новите музикални „пътища на атоналността“ изискват наново да бъде поставен въпросът за отношението между музикално рационалното и музикологично рационалното. Какво в музиката е рационално? Каква част от него може да се изследва от музикологията и каква част от него идва от музикологията? Със сериализма, а по-късно и с авангардизма границата между музикална практика и музикална теория окончателно бива снета, доколкото практиката става неосъществима без конкретна, много специфична музикално-теоретична подготовка. В алеаториката на XX в. изпълнението е немислимо без запознаването с нотационния стил на композитора. Музикологията вече се занимава не само с обяснение на съществуващи музикални феномени, а също така и с предписване на музикални норми, но и с едно основополагащо „акуширане“ на композиторската идея, която може да изисква уникални музикално-теоретични решения, несъвместими с която и да било съществуваща система за музикално означаване и музикално-теоретично тълкуване.

Безспорно основна роля за тези тенденции в музикалната практика и теорията на музиката е изиграна от Арнолд Шьонберг, макар неговото наследство да е силно оспорвано от следващи поколения композитори.²⁰⁴ Промяната в мисленето

²⁰⁴ Например от Пиер Булез и авангардистите. Те не подценяват неговата работа, но призовават единствено към търсене на нови композиционни методи спрямо тези, предложени от Шьонберг. – Вж. *Boulez, Pierre. Schoenberg is Dead* (1952). — In: *Boulez, P., Thévenin, P. (eds.) Stocktakings from an apprenticeship*. Oxford: Clarendon, 1991, pp. 209-214.

за музиката, която Шьонберг подема, обхваща както музикалната, така и музикологичната практика. Начинът, по който музиката се осмисля, трябва да се промени. Но това означава да се поставят под въпрос всички (догматични) предпоставки на музикалната теория и наузустени „слухови представи“ на музикалната практика. Понятия като тоналност и функция, консонанс и дисонанс, музикална тема и пр. биват преосмислени в музикологичната теория на Шьонберг и отново музикологично рационалното е призовано да легитимира конкретни музикално-практически решения. Но за разлика от Рамо и Риман, при Шьонберг вече не е ясно дали музикално рационалното предхожда музикологичното си (раз)тълкуване и систематизация и доколко апелът към живия музикален опит като такъв изобщо може да бъде адекватен критерий на (музико)логически интерпретации.

Шьонберг развива по-нашироко идеята за музикалната логика, която Риман си представя като един предимно хармоничен феномен. Според Шьонберг музикалната логика се изразява в последователното разгръщане на дадена музикална мисъл, което не се свежда до едно или друго музикално-изразно средство: „фигури, теми, мотиви, трансформации“ са „добре известни симптоми на музикална логика“²⁰⁵. Дали на макронивото си едно музикално произведение е логично, зависи от музикалната му форма.

²⁰⁵ Schoenberg, Arnold. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950, p. 107. Цит. по: Нейчева, Светлана. Постмодерната музикална композиция. София: Марс 09, 2013, с. 24.

Целта на формата е несъзнателното „натама-
няване“ [Anpassung] към „логиката, т.е. нашата
способност да схващаме“²⁰⁶. „Статичните“ фор-
ми отразяват „възможности“ за представяне
на определени музикални взаимовръзки.²⁰⁷ Идея-
та за „възможност“ тук е от голямо значение.
Има най-различни възможности за провежда-
не на един музикален материал (тук схванат в
най-общ смисъл): „Формообразуващите принци-
пи всъщност съответстват на всичко, което
иначе се явява като красиво и логично, но из-
вън тук познатите има и още много непознати
възможности (неуизпробвани и изпробвани) да
се произведе това отношение [...] Пример: така
наречената мотивна работа съответства на на-
шата логика [...] но има и други възможности.“²⁰⁸
Това, което музикалният анализ (пог формата
на *Kompositionslehre*) разпознава като формообра-
зуващи принципи, е единствено един набор от
възможности, който подлежи на допълване и
разширяване. Музикалната логика не се ограни-
чава до един определен кръг от музикологично
разгърнати музикални закономерности. Музи-
кологията винаги може да продължи да опознава
„неуизпробвани и изпробвани“ музикално-логични
възможности. От тази позиция музикалната ло-
гика е определена много по-свободно, отколкото
например при Риман. Възможностите за бора-
ване с нея никога не могат да бъдат изчерпани

²⁰⁶ Stephan, Rudolf. Schönbergs Entwurf über „Das Komponieren mit selbstständigen Stimmen.“ — Archiv für Musikwissenschaft, 1972, 29, no. 4, S. 246.

²⁰⁷ Nowak, Adolf. Musikalische Logik..., S. 15.

²⁰⁸ Stephan, Rudolf. Op. cit., p. 247.

от една или друга музикологична теория. Но при Шьонберг се открива и един тип мислене, характерен за философията на науката. От една страна, идеята за „логическа възможност“ на музикалната форма напълно съвпада с идеята на Витгенщайн, че всяко изказване (в случая обаче музикално) отразява единствено логическата възможност едно положение от света да е „по такъв и такъв начин“. Това е само една възможност от много групи – и най-вече, това е тъкмо „възможност“, а не непременно единната тотална непоклатима „действителност“ или „необходимост“. При Витгенщайн езиковото изказване не може да отрази действителността в нейното съдържание, а още по-малко да свидетелства за нейната необходимост. То може единствено да изкаже логическата възможност едно положение да е такова, каквото е описано от него. Докато теоретици като Рамо и Риман не само смятат, че говорят за самата музикално-логична действителност, но и за нейната фундаментална (логическа) необходимост, Шьонберг се оттегля във „възможността“ – позиция, която предполага отворената и неокончателна интерпретация на музикалните феномени.

От друга страна, самата идея, че музикологичното разгръщане на музикално-логичните закономерности – както впрочем и самите тези закономерности – никога не може да бъде окончателно, отразява идеята на Попър, че науката е нестабилна и се намира в перманентно състояние на развитие. По същия начин, музиката и музикалната теория при Шьонберг не разполагат

с универсален критерий за „правилност“ (както при Риман), а винаги могат да разкрият нови и нови възможности за работа с музикалната логика или с нейната музикологична трактовка.

Този начин на мислене става особено явен в отношението на Шьонберг към тоналността. За Шьонберг тоналността отразява не някакъв природен (акустически, психологически или феноменологически) закон, а просто една възможност за логично провеждане на музикален материал. Той изрично се разграничава от класическия възглед за фундаменталните основания на тонално-функционалната хармония:

Тоналността е една формална възможност, произлизаща от същността на тоновия материал, чиято цел е чрез известно единство да постигне известна завършеност [...] аз не я смятам за това, за което всички теоретици преди мен, както изглежда, са я смятали: за един вечен закон, един природен закон на музиката, макар че този закон отговаря на най-простите условия на природно дадения прег образ, на тона и на фундаменталния акорд [des Grundakkords].²⁰⁹

С други думи, в тоналността има нещо „природно дадено“, но то в никакъв случай не може да бъде обявено за (универсално) всеобщо, защото е едва една възможност за организация на музикалния звук. „Възможност, а не закон“: в това се изразява позицията на Шьонберг (в разрез с позициите на Рамо и Риман). Тази позиция третира музикално

²⁰⁹ Schoenberg, Arnold. Harmonielehre. Wien: Universal Edition, 1922, S. 28-29.

рационалното като логическа форма. Въз основа на едно методологическо решение, сходно с „принципа на толерантността“ на Карнап, Шьонберг започва да разглежда музикално рационалното като поле на осъществени възможности, а музикологично рационалното – като инстанцията, способна последователно да ги опише и систематизира, а дори и да ги конституира, т.е. да отсее и да обяви кое е закономерното и кое – случайното в явлението.

За Рамо и Риман тоналността, отвъд чисто научните спекулации или доказателства за нейното естество, е реално чуваем, музикално-рационален феномен, който със самото си присъствие в музикалния опит узаконява музикологично-рационалното си разгръщане. За Шьонберг тя е частен случай (макар и важен) от една мрежа от музикално-логични възможности, чието осъществяване – „изпробвано или неизпробвано“ – вече подлежи на друг „закон“, а именно на чисто логическия. Музиката, оказва се, може да е логична и преди музикалния опит – положение, немислимо за Риман и за Рамо.

Оттук въведеният цитат от Шьонберг в началото на тази глава придобива едно по-конкретно и съдържателно значение. Въпросът: „На какво се основава възможността след един начален тон да следва друг? Как е възможно това логически?“²¹⁰ призовава към определянето на методологическо условие за музикално-логичната възможност. Понятието „музикална

²¹⁰ Schoenberg, Arnold. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik..., S. 220.

логика“ вече не се отнася до непосредствения музикален опит, за който музикално-рационалната закономерност е тъкмо законо-мерност, т.е. закон, който оразмерява музикалния опит из-от самия този опит, а се отнася до поле от възможности, чиято основна и обща характеристика е единствено логическата им последователност. „Как е възможно това логически“ опира до начина, по който една определена музикално-логична възможност оразмерява музиката. Така например тоналността е „изкуството, което свързва заедно тонове в такива поредици и такива съзвучия, както и поредици от съзвучия, че по този начин отношението на всички явления към един основен тон става възможно [ermöglicht wird].“²¹¹ Според тази логика тоналността е овъзможностяване на една взаимовръзка, а не музикално-рационална необходимост, т.е. правило на музикалния слух.

Музикалната логика е разгледана по-скоро като логика на музиката, т.е. като построение към музикалния „материал“, за да му придат логическа форма. Оказва се, че ролята на музикологично рационалното е да открива и дава възможности и да ги прилага към музиката.²¹² Музикологията се превръща (в една или друга степен) в подател на логически решения относно

²¹¹ Ibid., S. 225.

²¹² Самият Шьонберг се занимава подробно с мотивната логика, с помощта на която прави анализи на класически произведения. – Вж. напр. пак там (с. 63-70) анализа на Струнен квартет а-Moll, op. 51, №2 от Брамс. Брамс е „напредничав“, тъкмо защото разгръща нехарактерни за времето си форми на музикална логика (например мотивната).

музикални „проблеми“ и тя вече действително може да бъде сравнявана с природните науки.

От една страна, Шьонберг прави разлика между музикалното и научно рационалното:

Това е, което различава изкуството от науката: че в него не трябва да има такива принципи, които принципно трябва да бъдат употребявани: че там се очертава „тясно“ това, което трябва да остава „широко отворено“; че музикалната логика не отговаря на едно „ако-то“, а обича да използва възможностите, изключени от „ако-то“.²¹³

Но от друга страна, това изказване (написано в писмо до Ернст Крженек през 1939 г.) е коректно единствено спрямо едно тясно, позитивно разбиране за науката. За постпозитивизма принципите, които „принципно трябва да бъдат употребявани“, обикновено са тъкмо преграда пред развитието на науката, свързана с инерцията на „обикновената наука“, която се стреми към запазване на парадигмалното статукво. От постпозитивистка гледна точка музикалната логика, описана от Шьонберг, е просто форма на научна логика. Същевременно подобна дефиниция на музикално рационалното поставя въпрос пред музикологията като цяло. Не е ли сред целите на музикалния анализ, хармонията или полифонията като научни дисциплини и (музикално) практически (т.е. приложни) теории, тъкмо да извеждат закономерности от типа „ако – то“. Например правилата за изграждане на сложна тригелна форма, за добро гласовогене, за писане

²¹³ Schoenberg, Arnold. Briefe. Mainz: Schott, 1958, S. 226.

на fuga? Разбира се, Шьонберг не изключва тези аспекти от музикалната теория, но гледа на тях от друга позиция – от тази на музикално-логичните възможности. Всяко теоретично решение се оказва, подобно на дадено композиторско решение, просто една възможност, а структурата „ако – то“ може да се избягва, защото е просто една логическа възможност сред много други.

Ако се върнем за момент към Риман, много лесно можем да видим разликата между него и Шьонберг, що се отнася до статуса на възможността:

Слава Богу, [хармоничните] комбинации са неизчерпаеми на брой и човек не може да обходи областта на хармониката стъпка по стъпка, а може само да лети над нея, да я огледа от птичи поглед. Достатъчно е обаче да се познаят основните пътеки през тази великолепно Егемска градина, оставена ни от небето след падението; всеки може тогава сам да си намери други странични пътеки за нови погледи към необходимите области. Всичко зависи от това [ученикът] да се стимулира с разбиране и да се насочи към природата на хармониката и логическите закони на музикалното чуване и музикалното мислене; след като практиката е счупила скрижалите на старите школки правила, ученикът по композиция трябва да осъзнае нови, по-висши закони, по които ще може да твори и да оценява творенията на майстора: само така е възможно да се изправим срещу стремежа на нашите модерни теоретици и практики към безформеност и произвол.²¹⁴

²¹⁴ Riemann, Hugo. *Musikalische Syntax*..., S. 120.

За Риман хармонията е Егемска градина: едно чудно, съвършено пространство, което никога не може да бъде обходено. Музикологията, доколкото спомага за педагогическия процес, може да спомогне за придобиването на „птичи поглед“ над градината – тъкмо музикологично рационалното „лети над нея“. Същевременно на ученика – и на всеки музикант и музикален теоретик – се дава възможност да открие собствени пътеки през градината на хармонията, а не просто да ходи по отпънканите пътища, които се виждат отвисоко. Именно от тази лична позиция ученикът може да осъществи себе си музикално, да напусне „школските правила“ и да изгради собствена позиция (за музикалната логика, за една или друга музикална практика, за предназначението на музиката, за музикалния смисъл, за музикалното произведение, събитие, преживяване, въздействие и т.н).

Тъкмо тук паралелът с Шьонберг е възможен, но и двусмислен. Шьонберг сякаш признава „падението“, но не и „оставената от небето“ Егемска градина. Той също приема, че всеки ученик има възможност да си проправи собствена пътека през хармонията, – но тази възможност остава в самореференцията си като път, който не идва отникъде и не води наникъде. При Шьонберг няма пространство, подобно на Егемската градина, което да обединява „птеките“ на музикално-логичните възможности.

В центъра на Римановата алегория стои „музикалното чуване“. Всъщност представата за Егемска градина на хармонията се основава на

допускането, че всеки ученик може да се отнесе към музиката и да чуе музикално рационалното, „логическите закони на музикалното чуване и музикалното мислене“. Това, което събира утърпаните пътища и малките пътеки, не е метафизически или методически положена идея за универсална хармония (макар че тази идея не е чужда на Риман), а непосредственият музикално-рационален опит на самото чуване. При Шьонберг, обратно, чуването винаги е „възможностяващо“, т.е. то осъществява просто една възможност, чиято логика в методологически план предхожда и обуславя слушателския акт. Слушателят среща музикално рационалното едва като следствие на своята собствена рационалност и в този смисъл не е ясно дали изобщо го среща.

Педагогическите принципи на Шьонберг също дават ориентир за начина, по който той търси да изведе осмислянето на музикално рационалното:

1. Шьонберг не насочва вниманието към изолирани акордови феномени, ученикът се задържа много повече върху това да открива акордови последования и да изследва относителната целесъобразност на техните елементи. 2. Описанието на хармонични феномени става почти изцяло с помощта на примерни фразички. Примери от литературата почти не се въвеждат. 3. Пътят като цел: Шьонберг сравнява и обсъжда много – по възможност дори всички – варианти. Той подчертава отново и отново, че целта лежи в хода на търсенето.²¹⁵

²¹⁵ *Luchterhandt, Gerhard. Vom Einfall zum Gedanken.*

Този педагогически подход очертава ясно основните възгледи на Шьонберг. Разглеждането на всички възможности помества цялата педагогическа дейност в сферата на музикално-логичната възможност. Няма правилно решение на даден хармонически проблем, а само „по-добро“ или „по-лошо“. Но по отношение на какво? В последна сметка критерият за музикално рационалното при Шьонберг е изместен от действителността на слуха към възможностите на разсъдка. Не е случайно, че той не привежда примери от музикалната литература – Шьонберг не смята, че в музикално-историческите образци, независимо колко гениални или ювелирни са те, лежи някаква особена педагогическа стойност. Музиката е система от възможности, осъществени или не, всяка от които може много по-лесно да се покаже в „лабораторните условия“ на примерите, специално създадени за целта. Така музикалната педагогика се превръща в експериментация, подобна на научната. От тази позиция музикологията, като основен репер на музикално-педагогическата дейност, има за цел да постави методическите граници на музикалните експерименти, т.е. методиката за изследване на музикалната логика. С това музикологично рационалното бива приравнено на класическите представи за научно рационалното (разгледана в първа част), а проблемът за отношението между метода и обекта, както се

Arnold Schönbergs Tonalitätsdenken und dessen Entwicklung seit der Harmonielehre. — Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 2012, 9, no. 2, S. 201.

разглежда от философията на науката, се оказва решаващ и за музикологията.

Назайкински предупреждава за опасности-те от педагогическа практика, която поставя акцент върху техническите и технологичните аспекти на музиката, като подчертава как подобно отношение рискува да изгуби (гълбинните пластове на) музикалната мисъл.²¹⁶

²¹⁶ „В процеса на общуване с млади музиканти, студенти на автора [Назайкински] неведнъж му се е случвало да наблюдава как плетките на контрапункта, изобретателността на орнаменталната фактура и яркостта на хармоническите цвятове изведнъж скриват от онези, които се увличат от анализа, разбирането за гълбинните, съкровени, потайни ходове, по които се движи музикалната мисъл; как твърде голямото приближаване към материалната и техническата страна на произведението на изкуството неочаквано се обръща в отделяне от него и то така, че музикантите не мислят за самата същност, не чуват музиката, макар и в това време пряко и непосредствено да усещат със слуха, пръстите, зрението [си] повърхността на звуковото тяло.“ (*Назайкинский*, Евгений. Цит. съч., с. 8.) Обратно, Назайкински описва и случаят, в който музикално-аналитичните инерции на студентите са възпрени, но непосредственото отношение към същността на музиката е удържано (гържано в погледа): „Същевременно в други моменти тяхното непосредствено, непревзето възприемане, при което нито един от звуците, акордите, раздробяванията, сумиранията, ръкоходните и огледални тематически произведения вече не се долавят от съзнанието, не само не изпуска цялото това богатство от фантастични сложни картини на музикалната организация, но чрез нея и благодарение на нея, леко и свободно се движи в потока на самата музикална мисъл, живее в самия художествен свят на произведението, сливайки се с неговия логос“ (пак там).

Отношението към музиката като към „възможност“ е тъкмо форма на „техническо“ отношение. Назайкински забелязва, че това отношение, доколкото се отстоява самоцелно, т.е. независимо от живия музикален опит, отклонява студентите от „същността“ на музиката. Студентите могат да слушат, свирят и четат музиката, без обаче да я „чуват“. По този начин Назайкински неявно описва загубата на непосредственото отношение към музикално нерационалното в живия музикален опит, а с това и загубата на музикално рационалното, което извират от него. Шьонберг, обратно, наблюдава тъкмо на техническата страна на музикалния език, като предполага, че той може да бъде обхванат експериментално. Студентът на Шьонберг започва тъкмо от техническото отношение към музиката и едва оттам се надява да постигне, макар и частично, музикално рационалното. Ориентирът на музикално нерационалното бива подменен от ирационалните основания на едно рационализиране, което проектира върху музиката собствените си закономерности. По този начин музиката се превръща просто в едно техническо средство, отворена възможност за изразяване на спонтанното „хрумване“. Музикално рационалното се определя изцяло от изходната позиция на композитора, а музикологично рационалното се превръща в методически дефиниран научен метод, подобен на природонаучния.

* * *

Предложеното в настоящето изследване решение за отношението между музикалното и музикологичното рационално като логически тъждествени модуси на рационалното в музиката се оказва неприложимо към музикологията във възгледа на Шьонберг. Това, което „липсва“ у Шьонберг, е долавянето на музикално (не)рационалното в непосредствения музикален опит, което може да даде ориентир за дефинирането и предефинирането на музикологичната рационалност и музикологичния метод. Оттук нататък Шьонберговата система подлежи на (добронамерена) критика от позицията на философията на науката за рационалността на основанията и метода ѝ. Но независимо как евентуално изследване от такова естество бъде проведено, отношението на Шьонберговата теория към музиката остава двусмислено. Ако позиции като тази на Рамо или на Риман постановяват осъществяването на музикално рационалното в музикалния акт и непосредствения музикален опит, то какво общо има Шьонберговото отношение със същото това музикално рационално? Проблемът не е просто езиков – т.е. разлика в това какво бива назовавано като „музика“, – а епистемологичен: какво действително се има предвид под отношението, което се описва. Дали е нещо рационално, долавяно в самия музикален акт или музикален опит, или е рационално, изхождащо от предварително зададен метод, който разглежда музикален, или по-точно, звуков обект.

Херман Пфрогнер прави опит да опише разликата между тези начини на отнасяне към звучащото по повод годекафонията.²¹⁷ Пфрогнер не гледа на тази разлика нито от позицията на психологията, която разглежда един „вътрешен“, субективен или интерсубективен феномен, нито от тази на физиката, която се занимава с „външни“, обективни феномени. Разликата се състои в „начините на схващане“ (*Auffassungsweisen*) на звучащото.²¹⁸ Възгледът на Пфрогнер е описан от Кристиан Грюни така:

За Пфрогнер тонът стои на прага между тези равнища: Ако се схване като функционално единство в една тонова система – например на едно първо ниво като Es, а не като Dis, а на едно второ ниво като терцов тон от c-moll, а не като квинтов тон от As и не като основен тон от Es – той има музикална функция, а именно като тонова стойност; ако човек го вземе като този тон с тази определена височина, неутрално по отношение на онези системни определения, човек го схваща емпирично, а именно като тоново място, мястото, в което в темперирания строй всички споменати по-горе тонови стойности съвпадат.²¹⁹

²¹⁷ Вж. *Pfroger, Hermann. Die Zwölfordnung der Töne. Zürich: Amalthea, 1953.*

²¹⁸ Идеята за начина на схващане като определящ музикално-субективното отношение се въвежда още от Харбургер. – Вж. *Harburger, Walter. Die Metalogik. Die Logik in der Musik als exakte Phänomenologie begründet. München und Berlin: 1919, S. 59.*

²¹⁹ *Grüny, Christian. Figuren von Differenz Philosophie zur Musik. — Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 2009, 56, no. 6, S. 919.*

Отношението към тоновите стойности Пфрознер нарича „музикално“, а отношението към тоновите места „емпирично“. Но проправената тук разлика не се отнася изрично до гогокафонията. Ако тоналността се разбира единствено като логическа форма на организация на звучащото – както я разбира например Шьонберг, – тогава гогокафоничната редица е просто друга форма на такава организация. Ако на тоналността принадлежат тонови стойности, на редицата също могат да принадлежат съответните стойности, съобразени с нейната логика. Когато обаче се въведе факторът на музикалния опит и на непосредственото долавяне на музикално-рационалните закономерности в него, тогава става ясно, че една тонова стойност, доколкото се чува като такава, има оправдание в самия този опит преди експлицитното дефиниране на тоналната система като такава (например от една хармоническа теория). За разлика от нея, гогокафоничната редица по необходимост започва от аморфна звукова маса, която Пфрознер нарича обект на емпиричен начин на схващане. Именно въз основа на безкрайните възможности за третиране на една „няма“, сетивно и разсъдъчно недокосната „обективност“ гогокафоничната редица може да започне да организира звуков(ия) материал. От позицията на тоналната музикална логика тонови „места“ няма – всеки тон винаги вече има функция, т.е. стойност, и неговото място без тази стойност е немислимо. А когато в методологически план се предпостави музикалният опит,

– което е същинската музикологична позиция, както я разглеждаме в настоящето изследване – тоновата стойност е винаги закономерността, актуално чувана в музикалния акт. За Шьонберг както процесът на композиране, така и всеки музикологичен опит започва с подсъзнателни, субективни фактори:

тук трябва да има закон. Този закон се нарича: хрумване [Einfall] [...] В композирането аз решавам единствено чрез чувството, чрез чувството за форма [...] Всеки акорд, който поставям, отговаря [...] на една принуда на моята необходимост от изразяване, може би също и принудата на една неумолима, но несъзнателна логика в хармоничната конструкция [...] аз мога да приведа като доказателство за това, че коректурите на хрумването от външно формално размишление [...] най-често покваряват хрумването.²²⁰

Музикалната логика е резултат от несъзнателна вътрешна необходимост на композитора. Но тя винаги изхожда от „закона на хрумването“, т.е. една инвенция на композитора, която по същността си е ирационална по отношение на музикалната логика. Музикалните мисли „трябва да съответстват на човешката логика; те са част от това, което човекът може да възприеме, промисли и изрази духовно.“²²¹ С други думи, музикалната логика всъщност е логиката на човека, изразена музикално. Тя е частен случай на една абстрактна способност, която не се ограничава

²²⁰ Schoenberg, Arnold. Harmonielehre..., S. 199-200.

²²¹ Schoenberg, Arnold. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik..., S. 76.

само до музиката.²²² Музикално рационалното се мисли като подчинено на (идеята за) „понятиено рационалното“, откъдето всеки конкретен опит, в което няма нищо специфично музикално. От тази позиция не само музикално рационалното се оказва частен случай на „тоталната рационалност“, но и музикалният опит също се явява частен случай на една „обща способност за опит“, която следва да се определи методически от една или друга епистемологична гледна точка.²²³

²²² Този възглед се споделя от Сохор: „В такова разбиране музикалната логика се оказва разновидност на логиката въобще [...]“ (*Сохор*, Арнолд. Цит. съч., с. 72.)

²²³ Ето защо твърдението на Ценка Йорганова, че смисълът на музикалната мисъл при Шьонберг е „именно интелектуално обозрим [...] като инструмент в хоризонта на интерпретативното мислене, на херменевтичната кръговост между смисловите преграждения на *musica nova* и постигането на новаторски радикални решения за пътя на новото“ (*Йорганова*, Ценка. Понятието музикална идея (*musikalischer Gedanke*) у Шьонберг: Опит за интерпретативен прочит. — *Българско музикознание*, 2009, 3-4, с. 134-135.), поставя един ясен въпрос: какви са всъщност „смисловите преграждения“ на „новата музика“ на Шьонберг? В методологически план е ясно, че те опират до една „спонтанна“ рационалност на композитора, която генерира сама закона на своята творческа дейност. В действителност тук можем да говорим за „херменевтична кръговост“, доколкото музикалната мисъл мисли себе си без отношение към един предрефлективен (съответен и предпредукативен) феномен като музикално нерационалното. „Новаторските решения“ тук са неизбежни: новото у Шьонберг е продукт на изходната му позиция, според която непосредственият музикален опит е суспендиран или изцяло загърбен в полза на една предварително (от)

Именно от тази позиция могат да бъдат сравнявани тоналното и додекафоничното изграждане на едно произведение: „В мажоро-минорната тоналност отношенията на тоновете, които правят възможна индивидуалната композиция, са дадени и остават същите. Редицата обратно, е индивидуална даденост за едно композирано спрямо нея произведение, тя е вече мисъл в първата си (абстрактна) формулировка.“²²⁴ „Хрумването“ на композитора в додекафонично изграденото произведение може да се осъществи напълно, едва когато всички параметри на музикалната логика му станат подвластни. Редицата е не само „първата творческа мисъл“²²⁵ в додекафонията, тя е съществено условие за осъществяването на композиторското намерение. Така музикално рационалното ясно се определя от рационална позиция, която в строг смисъл не е музикологична, а само „логична“ (а-ла Карнап и принципа на толерантността), т.е. вътрешно последователна и непротиворечива, и то, от позицията на композитора.

Хармут Кинцлер изразява различно виждане, а именно, че додекафоничният композиционен „метод“ всъщност не е рационален:

Независимо от терминологията и нейното развитие, остава проблемът за това какво всъщност е рационалното в тази техника, тъй като „самоизмислянето“

рефлектирана, законодателна позиция към аморфния и безкрайно потентен музикален материал.

²²⁴ Nowak, Adolf. Musikalische Logik..., S. 15.

²²⁵ Schoenberg, Arnold. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik..., S. 76.

[das Sich-Ausdenken] на една система от правила и съответно на [определен] рег за тоновете височини въз основа на числото „дванайсет“ на тоновете [Zwölfzahl der Töne; т.е. въз основа на техния брой] и тяхното стриктно следване заслужава по-скоро названието „числова мистика“, отколкото „рационалност“.²²⁶

Според Кинцлер опитите 12-тоновата система да бъде обоснована чрез една „чувствителност за повторението на тоновете“²²⁷ са спекулативни и нереалистични по отношение на слуховия опит и всяко по-нататъшно разширяване на този аргумент не може да издържи. По подобен начин стои въпросът с „всяко рационално обосноваване на тази техника“²²⁸. От позицията на настоящето изследване коментарът на Кинцлер е оправдан, доколкото се съотнася с музикално рационалното, т.е. с музикалните закономерности, доловими в непосредствения музикален опит. С други думи, когато Кинцлер говори за „рационално обосноваване“, той най-вероятно има предвид това, което тук определяме като музикално-рационалното обосноваване на самия опит. А иначе, независимо от музикалния опит, гого-кафоничният композиционен метод е напълно рационален, доколкото има конкретно посочени и открояващи се закономерности, макар те да не са музикално-рационални.

²²⁶ Kinzler, Hartmuth. Anmerkungen zur Verwendung des Begriffs „Rationalität“ im musikalisch-musikwissenschaftlichen Kontext. — In: *Entgrenzungen in der Musik*. Wien/Graz: 1987, S. 93.

²²⁷ Ibid., S. 95.

²²⁸ Ibid.

От друга страна, не е ясно защо хармоничните отношения между 12-те тона и тяхното мотивно разработване трябва да бъде единственият ориентир за такъв тип композиционен метод. Всеки фактор и дори компонент от произведението – традиционно музикално или не, – би могъл да стане част от една логическа редица. Не само отношенията вътре във всички музикално-изразни средства и отношенията помежду им, но и всички обстоятелства и моменти на музикалното изпълнение могат да станат част от едно логически изградено цяло – така както например в музиката на Джон Кейдж. Ако логиката в музиката е просто частен случай на „човешка“ логика, тогава едно музикално произведение може да включва употребата на кухненски уреди и други вещи от дома, на музикални инструменти не според традиционното им приложение, както и случайни фактори – единственото условие е цялото действие да бъде логически закономерно, доколкото предварително са дефинирани неговите условия и параметри.²²⁹ Образцов пример, разбира се, е произведението 4'33“ от Кейдж, което, макар да се изпълнява в (т.е. да е) пълна тишина, все пак зависи от една точно определена закономерност – хронологично измереното време. Макар че Шьонберг като композитор е далеч от такъв тип творчески решения, неговата методологическа позиция към музикално рационалното не ги изключва. Когато музикалната

²²⁹ Вж. напр. <https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWY> (Кейдж изпълнява Кейдж; посетен на 17. 07. 2020 г.). В това произведение, освен най-различни домашни приспособления, има и пиано.

логика предхожда музикалния опит, когато тя се определя извън него, „толерантността“ (Карнан) към нея позволява да се предефинират изцяло границите, които традиционно се определят като граници на музикалното изкуство.

В този случай позицията на музикологично рационалното се променя, поне що се отнася до отношението му към музикално рационалното. Ако „музикално рационалното“ е случай на произволен подбор и не изхожда от непосредствения музикален опит, тогава музикологично рационалното е форма на антропологична рационалност. То предполага определена концепция за устройството на човека и за неговата „рационална способност“. Ако музикалната логика е просто средство за изразяване на човешкото „хрумване“, тогава музикологията трябва да е, в последна сметка, антропология на креативността (на творческата способност). А ако музикалната логика се определи по-тясно и откъм продукта си – във връзка с организацията на кохерентното единство на произведението – музикологично рационалното се превръща в научно рационално, пред което с цялата им тежест застават всички въпроси и проблеми, свързани с определянето на музикалния обект от научния метод. Едва „факторът“ на музикалния опит може да върне музикологията обратно в музиката.

При Шьонберг се осъществява своеобразна рационална реконструкция, при която музикологично рационалното трябва ясно да изведе музикалната логика като основа на съвременната образцова музикална дейност, освободена от

ограниченията на мажоро-минорната тонална система. Тук логическата едновременност на музикално рационалното и музикологично рационалното бива не толкова положена, колкото изисквана чрез откритото, методично проведено снемане на границата между музикална практика и музикална теория. Оказва се, че без една твърде специфична музикално-теоретична подготовка, музикално рационалното е неосъществимо, а от позицията на непосредствения музикален опит – неразбираемо.²³⁰ Тук музикалният опит е санкциониран от една рационализация, която „застава на позицията“ на логическата едновременност. По същество музикално нерационалното се оказва методологически отстранено – логическата едновременност е не толкова головена като аспект, иманентен на музицирането, колкото е търсена като общуване на теоретичната мисъл с музикалното чуване. С други думи, логическата едновременност е търсена като пресечна точка на музикологично рационалното и музикално рационалното, а не като общ корен, принадлежащ на музикално нерационалното.

В резултат на тази трансформация на музикологично-музикалните интуиции бива прокаран пътът на две положения. Първото е връзката между музикологично рационалното и музикално рационалното – тя е гарантирана само при пълното контрапунктично развиване

²³⁰ По отношение на гоголкафоничната музика това положение е изтъкнато например от Вилхелм Фуртвенглер. – Вж. *Furtwängler, Wilhelm. Der Musiker und sein Publikum. Zürich: Atlantis Verlag, 1955.*

на теория и практика. Това състояние на нещата, което Рамо пожелава на своите съвременници-музиканти и което Риман докрай се стреми да узакони, за Шьонберг има статус на фактическо обстоятелство, което, ако липсва в персоналния опит, радикално възпрепятства разбирането на музиката. Второто положение е, че методологическото отстраняване на музикално нерационалното осуетява възможността за позоваване на логическата тоталност на музиката. То засяга пряко както музикологично рационалното, така и начина, по който се третира музикално рационалното: музикологично рационалното вече не може да претендира за образцова логико- или математико-научна обективност и за универсална валидност на резултатите, а само за ясно положена методична строгост и за вътрешна непротиворечивост;²³¹

²³¹ Например Шьонбергвия „метод на композиране с 12 тона, съотнесени само (единствено) един спрямо друг“ (*Schoenberg, Arnold. Style and Idea...*, p. 107. Вж. също Янова, Наташа. Втората виенска школа: Шьонберг, Вебер, Берг. София: Марс 09, 2019, с. 5-53). Това виждане за логиката на свързването и обвързването на музикалните елементи, от което се ражда додекафонията, може да е отнесено към принципа на толерантност на Карнап, съгласно който всеки е свободен да построи своя собствена логика, т.е. своя собствена форма на език, но непременно трябва да заяви своите методи ясно и да даде синтактични правила, вместо философски аргументи. Оттук съответният метод или техника на композиране може да се схване също така като форма на научност, която онагледява, представя или въплъщава музикалните закономерности, без да претендира за изчерпателност на музикалната действителност, а само за една възможна нейна интерпретация.

музикално рационалното бива третирано като неизразимо или недоловимо чрез наличните музикални елементи, тъй като те са твърде фиксирани и същевременно – твърде отворени за (все)възможни тълкувания. По-конкретно, в партитурата музикалните елементи вече изгряят ролята не на природно дадено или интерсубективно установено средство за достъп до музикално нерационалното, а на средство за връзка между музикологично рационалното и музикално рационалното. В резултат на тази демистификация и десимволизация на наличните музикални елементи се налага създаването и въвеждането на нови музикални елементи и техники, които да оповърхностяват музикално рационалното, т.е. да го извеждат на открито с цел то да е колкото е възможно по-ясно за изпълнителска реализация и за музикално-слухов „анализ“ – чрез или в музикалния опит. Но и при такава методологическа стагнация, а може би тъкмо поради нея, за музикално нерационалното може да се намери излаз, например чрез въвеждането на нови похвати за нотиране на музикалната логика в композиторската и изпълнителската практика, които да позволяват третирането на отделните тонове не като фиксирани величини, а като интонационни сфери (диапазони, семпли, тембри...). Въпрос на интерпретативен поглед е, доколко подобно положение се третира като музикално или немусикално обоснован феномен.

4. Музикална логика и наука за музиката – обобщение

Проследените дотук аналитични отношения към проблема за музикалното и музикологично рационалното откъм идеята за музикална логика не са нито изчерпателно проследяване на музикално-аналитичните специфики на описаните теоретични системи, нито изчерпателен обзор на съществуващите позиции по темата. При евентуални допълнителни уговорки всяка музикологична теория може да бъде методологически разглеждана през същата изследователска призма. Само в историческия период между Риман и Шьонберг има още няколко аналитици, които заемат ясна позиция към идеята за музикална логика. Според Хайнрих Шенкер музиката няма общо с логиката, защото нейното въздействие не може да има всеобща валидност и не може „да представя едно цяло така, че то да е обвързано с чувството на всекиго и да принуждава невярващото чуване“ да признае неговата истинност.²³² Аугуст Халм разглежда музикалната логика в две нейни форми – като логика на каденцата (по Риман) – отнасяща се до „заклучението“ на една музикална мисъл, и като логика на секвенцията – отнасяща се до аналогичното развитие, което не стига до заключение. Според Халм музикалната

²³² Цит. по: Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker: Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891-1901. Bd. 5. Hildesheim: von H. Federhofer Olms, 1990, p. 136.

логика, свеждаща се до тоналността, има нерационални основания.²³³

Но отвъд идеята за музикална логика, като методологически постулат на една или друга музикална теория, всяко понятие, отнасящо се до музикалните феномени като рационални феномени, може да бъде разгледано в общата рамка на настоящето изследване. Отношението между музикологично рационалното и музикално рационалното предполага предварителни методологически решения, от които пряко зависи в какъв смисъл се използват определени понятия или идеи, както и в какъв смисъл се извършва изобщо музикологичната дейност. Тъкмо задаването на въпроса за това отношение може да разкрие начина, по който музикологията се определя като науката, занимаваща се с музиката. В настоящето изследване са разгледани три образцови музикално-теоретични позиции, които дават възможност за адекватен отговор на този въпрос – тези на Рамо, Риман и Шьонберг.

У Рамо на практика не се прокарва разлика между музикалната и музикологичната рационалност, макар че в методологически план такава очевидно съществува. В хода на изследванията си Рамо, без никакво колебание, сменя методически позиции в зависимост от това, доколко една или друга научна парадигма съответства на неговите музикални интуиции. С други думи, при Рамо музикално рационалното винаги ръководи музикологичната си разработка,

²³³ Вж. *Halm*, August. *Rationale Musik!*. — *Der Kunstwart*, 1927, 41, no. 1, S. 151-155.

а всяка форма на музикологично рационалното е обвързана с музикално рационалното до степен на логическа неразличимост между музико-логическо мислене за музиката и музикално мислене.

Докато Рамо е само прегвестник на съвременната идея за музикална логика, Риман вече определя музикологичния си проект експлицитно по отношение на нея. Подобно на Рамо, Риман също ползва най-различни научни теории, за да систематизира музикално-рационалните закономерности, долавяни от него в живата музика. За Риман връзката между музикално рационалното и музикологично рационалното никога не може да се скъса, доколкото музикално рационалното е вкоренено в музикалния опит, а музикологично рационалното, (егва) изхождайки от него, става адекватен начин за научно и педагогическо тематизиране на закономерното в музиката. При разглеждането на музикални системи, чужди на тонално-функционалната, Риман вече съзнателно допуска разликата между музикално и музикологично рационалното и в научен план издига в правило собствената си музикологична рамка, обявявайки я за универсална.

При Шьонберг изходната точка престава да бъде музикалният опит, поради което отношението между музикално и музикологично рационалното се разпада и в методологически план възниква въпросът за една група, метанаяучна позиция, от която тепърва да се определят границите на музикално рационалното и на неговото музикологично третиране. Затова при Шьонберг става дума за форми на рационално

отношение, които предхождат музикалния опит и го определят откъм собствената си референтна рамка, чиито методични основания са, повече или по-малко, заявени. Но този начин на определяне на музикално рационалното губи ориентира, който има при теоретици като Рамо и Риман, и пред него тепърва трябва да бъде поставен въпросът за основанията на музикологията като наука и за нейната връзка с музикалния обект.

Разгърнатият в настоящето изследване възглед за отношението между музикално рационалното и музикологично рационалното допуска като адекватно решение на изложените проблеми единствено това – живият музикален опит да бъде приет като изходна позиция за всеки научен подход към музиката, който иска да разкрие нейните рационални закономерности. Отпадането на музикалния опит (и музикалния акт) като основен ориентир за музиконаучната дейност създава непреодолими методологически проблеми, идентични с тези, които занимават философията на науката.

От представените музикални теоретици Рамо не отчита ясно разликата между музикално и музикологично рационалното, но на практика борава с нея, като тръгва от музикално рационалното, за да дефинира музикологичния си метод. Риман пък ясно разграничава музикално и музикологично рационалното и макар че винаги основава на музикално рационалното изграждането на музикологичната си теория, все пак не допуска възможността за различен – от неговия иначе авторитетен, а може би гениален

– музикален опит (разкриващ други музикални закономерности) и хипотезира собствената си система до универсалния. Шьонберг от своя страна наново определя музикално рационалното по отношение на едно абстрактно (включително предмузикално) третиране на човешката логика. С това той упълномощава музикологично рационалното да търси, обработва и разработва теоретични положения, отделно от музикалния опит. На методологическо ниво тези три позиции могат да се смятат за парадигмални за музикологията изобщо. Във всеки случай, от позицията на настоящето изследване, те могат обобщено да се определят като пресъзнателното (Рамо), съзнателното (Риман) и разпнателното (Шьонберг) отношение между музикално и музикологично рационалното.

Заклучение

Настоящият текст бе замислен като опит да се проследят някои водещи начини за методологично разкриване на рационалното в музикологията. В този опит се откриха няколко различни момента: музикологично рационалното не бива да бъде третирано въз основа на философско-научните възгледи за научния метод; музикологично рационалното отразява музикално-рационалните закономерности, които се голавят в непосредствения музикален акт; музикално рационалното и музикологично рационалното изхождат от музикално нерационалното в логическа едновременност; музикологията има собствен, напълно адекватен научен подход, който, макар и да не отговаря на критериите за „строг“ научен метод, подsigурява характера ѝ на музико-наука.

Музикологично рационалното е подход и метод на теоретизиране на музиката, при който музикалните закономерности биват третирани и представяни като съвкупност от музикални елементи. Подобно на стандартния научен метод, на музикологично рационалното са присъщи процедури като абстрахиране, редукция, разчastване, оповърхностяване, обобщение

и т.н. Но същевременно, понеже основанията му са в музиката, то може да бъде схванато като превод, конгенуален на музикалната интерпретация. Музикологично рационалното е музикално-интерпретативна дейност – интерпретативно извлича и привежда музикалното в научна форма.

Музикологично рационалното изгражда специфичен подстъп към музиката, който може да претендира да е научно адекватен. Музикологията изследва музиката и търси закономерностите ѝ, а рационалното е традиционно свързвано с идеологията на научната дейност и на философското мислене²³⁴ като едни от фундаменталните компоненти и проявления на разума (разсъдъка). Музикологично рационалното е средство за дисциплиниране и методологично-методично ограничаване на отношението към музиката, при чиято употреба (на това средство) изчерпателно се разкриват рационалните страни на музиката. В степенята, в която рационалното е определяно като качество или като начин на работа на човешкия ум, музикологично рационалното е структуриран и систематизиран опит за прокарване на път между научното изследване на музиката и музикалното разбиране. В израза „музикологично рационалното“ има своеобразна тавтология по смисъла на научната методология. Музикологията е наука, а рационалното, е, от една страна, съдържателното методико-техническо въплъщение на

²³⁴ Вж. напр. *Гайденко*, Пиама. Научная рациональность и философский разум. Москва: Прогресс-Традиция, 2003.

научните принципи и цели, а от друга – формализираната структура на научните дейности. Но макар че рационалното би могло да бъде методологично ограничено до разсъдъчни конструкти, например до научен метод, фундаменталните аксиоматични нива на музикологията не могат да бъдат методологично обхванати, защото не могат да изключат музиколога като интерпретатор.²³⁵ В музикологичното отношение е въплътено прозрението за собствените (ми) граници – научното изследване на музиката се схваща като рефлексивна редукция на личното музикално разбиране на музиколога. С оглед на човека като фактор в музиката, отношението на музикологично рационалното към музикално нерационалното свидетелства за едно по същността си хуманитарно намерение, което се проявява двустранно: а) музикологичното изследване да се съобрази с критериите за научност, но б) да не губи връзка с необективируемите нива на пребиваването в музиката. Настоящото интерпретативно „изследване на музиката“ е разположено в границите между „теоретичния редукционизъм“, който е същностен момент в „музикалнитеоретичната методика“ и който тук определяме като музикологично рационалното, и интуицията за „фундаменталните музикални категории“, към които тук причисляваме музикално рационалното²³⁶; между „функционалността“ и „същността“ или „субстанцията“ на гравивните музикални

²³⁵ Вж. и срв. Йончев, Иля. Цит. съч., с. 148-150.

²³⁶ Вж. и срв. Янова, Кристина. Музика и Логос: „Моисей и Арон“ на Шьонберг. София: Рива, 2019, с. 18.

елементи²³⁷; между правото на музикологията да бъде фундаментална наука и музикалния номос²³⁸.

От една страна, проблемът за рационалното е проблем за това дали, как и доколко, една представа за правилно и логично, т.е. разумно мислене, може да послужи като подстъп към разглеждане на (не)дадени феномени. В този план музикологично рационалното може да бъде определено като концепция за правилно научно мислене, което подпомага изследването на музиката и извеждането на нейните закономерности. От друга страна, проблемът за рационалното се отнася до самите начини, по които се осъществява музикалният опит, разбран не толкова като проста (всекидневна) житейска емпирия, колкото като преживяване, при което разграниченията между мислене и действие, между ситуация, идеация, формализация и рефлексия, между причина и следствие и, очевидно, между рационално и нерационално изчезват в амалгамата на непосредственото музикално събитие. В този смисъл музикологично рационалното може да бъде разбрано като концепция за правилно музикално мислене или за музикална логика, изведена от музикалния опит, а музикално нерационалното – като музицирането, което, при все че е отвъд всяка форма, структура или процес на рационализация, включва такива като неминуема съставка

²³⁷ Вж. и срв. *Диамандиев*, Андрей. Теоретични аспекти на музикалната хармония. София: Марс 09, 2013, с. 178-179.

²³⁸ Вж. и срв. *Йончев*, Иля. Музикалният смисъл. София: Рива, 2007, с. 49-90.

или проява (интерпретация) на музикалните закономерности.

По този начин музикално рационалното се разкрива като пресечна точка между музикологично рационалното и музикално нерационалното. В музиката то принадлежи на музикално нерационалното и служи за концентриране и затвърждаване на музикалните закономерности в открити и последователно разгърнати музикални елементи. Музикално рационалното е музикалните закономерности, изявиени чрез елементите на музиката вътре в акта на музикално изпълнение. Същевременно вече установената музикологична интерпретация на музикално рационалното се гомогва (съставлява опит за гомогване) до непосредствения музикален акт, какъвто е изначално даден на музикално рационалното. Когато музикологично рационалното е редоположено с музикалните закономерности в непосредственото музикално разбиране, музикологично рационалното и музикално рационалното се разкриват, интерпретират и отчитат като едновременни реализации на музикалната логика. Логическата неразличимост на музикологично рационалното и музикално рационалното се голявя във факта, че музикологично назованите феномени на музиката се третират като непосредствено (и предмузикологично) голявяните музикално-рационални закономерности в акта. По този начин музикологично рационалното може да се схваща като равнозначно на музикално рационалното, но само с уговорката, че в акта на музициране

музикално рационалното се „разтваря“ обратно в музикално нерационалното. „Музикално нерационалното“ е название за пълнотата на непосредствения музикален опит, който, при все че не е нито безсмислен, нито нелогичен, остава скрит за концептуалното рационализиране.

Тезата, че като сърцевина на музикалната дейност музикално нерационалното е херметично, но че музикологично рационалното все пак има достъп до него, бива отстоявана чрез по-нататъшно тематизиране на музикално рационалното. Музикално рационалното е онова в музиката, което не просто се поддава на научно изследване, а е разработено и като рационално начинание вътре в музиката. То е едновременно начин и процес на стереотипизирането ѝ, фокусиран върху елементното ѝ разчистване и осмислянето ѝ като съвкупност от дискретни единици. Музикологично рационалното търси достъп до музиката по пътя, утвърден от музикално рационалното – то се фокусира върху отделните елементи и компоненти на музиката с уверението, че те представят адекватно музиката и нейните закономерности. В методически план музикологично рационалното гори няма работа с музикално нерационалното, а само с музикално рационалното. В крайните ниша на методологическа редукция научната претенция за обхват и изчерпателност редуцира музикално нерационалното до музикално рационалното и схваща резултатите от прилагането на музикологично рационалното като анамнеза на самата музика. Колкото по-систематизиран и

изчерпателен е опитът за изследване на музикално рационалното, толкова повече музиката ни се разкрива като рационална дейност. Но намерението за пълноценно рационално картографиране на музиката е неосъществимо, тъй като познаването на музикалните закономерности опира не до абстрактното им извличане от музиката, а до срещата ни с тях в музикалната дейност и до степенята на нашата отгаденост на музиката.

Срещата на музикологично рационалното с музикално нерационалното се осъществява в музикалния опит. Музикално рационалното отразява начин на пребиваване в музиката, повлиян от музикологично рационалното. Степента, в която музикално рационалното се докосва до музикално нерационалното, в която се припокрива с него или препраща към него, е въпрос на музикологична интерпретация. В максималната перспектива на претенцията за разбиране на музиката музикологично рационалното тотализира музикално рационалното, като свежда до него и музикално нерационалното, което свеждане привидно осигурява на музикологично рационалното възможност за безкрайно приближаване към изчерпателно извеждане на музикалните закономерности – за безкрайно рационализиране или по-точно – за тотално рационално представяне на музиката. Но в пределната перспектива на музикалното пребиваване тази претенция се самоотрича и музикално рационалното се разтваря обратно в музикално нерационалното. Това положение определя невъзможността музикологията да се побере в стандартните рамки и критерии

за наука – гори на нивото на тоталното рационализиране музикологичният поглед е непрестанно съпътстван от възможността за радикална (авто)редукция при непосредствения контакт с музиката.

При все че в крайна сметка основанията на музикологично рационалното са положени в музицирането, при срещата ни с музиката ние трудно можем да измерим влиянието и интерпретативната сила на теоретичната мисъл. Показателен за това е фактът, че в европейската музикална култура музикалните дейности биват съпровождани от все по-прецизирано теоретично обговаряне и обглеждане на музикалните закономерности. С други думи, самата необходимост от такова обговаряне е свидетелство за проблематичност на музикалното отношение, при която рефлексията върху музиката търси нещо, което непосредственото музициране (очевидно) не предлага от само себе си. В тази насока още по-съществен е фактът, че някои музикални теоретици, които извеждат систематични концепции за музикалната логика и музикалните закономерности, правят опити за внедряване на тези концепции обратно в музиката – типичен пример за такова отношение са композиционната дейност и педагогичната мисъл на Рамо; и тези опити се оказват образцови (парадигмални) за музикалната практика и за традицията на западноевропейската музикална култура.

Музикално нерационалният хоризонт на непосредствения музикален акт е единственият възможен ориентир за трасирането на

музикологично рационалното. Музикологията извлича от музиката закономерности, за да получи научно опосредстван достъп до музикалната логика, но достъпът до нея е възможен само когато музикологично рационалното и музикално рационалното изхождат в логическа едновременност от музикално нерационалните основания на опита. Чрез музикологично рационалното музикалното разбиране бива репродуцирано в две (срещуположни) посоки: от една страна – научният опит се формира и провежда из музикалния опит, а от друга – научният опит бива вкореняван обратно в музикалния опит, като по този начин музикално рационалното става топос на музикологично рационалното и музикално нерационалното. Отвъд това, музикално нерационалното остава неразрешен въпрос за всички рационализиращи опити на науките, защото е едновременно самоочевидно, конкретно и напълно неразгадаемо.

Библиография

- Асафьев, Борис. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971.
- Банев, Йордан. Музикалното мислене на античността и патристиката (Дисертация). Автореферат. София, 2010.
- Вебер, Макс. Рационални и социологически основания на музиката. (прев. К. Коев). София: Критика и Хуманизъм, 2000.
- Вебер, Макс. Генезис на западния рационализъм – антология. (прев. К. Коев). София: Критика и Хуманизъм, 2001.
- Витгенщайн, Лудвиг. Логико-философски трактат. София: Наука и изкуство, 1988.
- Гайденко, Пиама. Научная рациональность и философский разум. Москва: Прогресс-Традиция, 2003.
- Диамандиев, Ангрей. Теоретични аспекти на музикалната хармония. София: Марс 09, 2013.
- Йончев, Иля. Музикалният смисъл. София: Рива, 2007.
- Йончев, Иля. Идеята за музикалната философия. — В: Музикалната философия. (ред. И. Йончев). София: Рива, 2016.
- Йорданова, Ценка. Понятието музикална идея (musikalischer Gedanke) у Шьонберг: Опит за

- интерпретативен прочит. — Българско музикознание, 2009, 3-4, с. 132-150.
- Кант, Имануел. Критика на чистия разум. София: Акад. изд. „Проф. Марин Дринов“, 2013.
- Лосев, Алексей. Музиката като предмет на логиката. София: ИВ. Вазов, 1996.
- Назайкински, Евгений. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982.
- Нейчева, Светлана. Постмодерната музикална композиция. София: Марс 09, 2013.
- Рамо, Жан-Филип. Трактат за хармонията. — Музикални хоризонти, 1983, 17-18,.
- Сохор, Арнолд. Музыка как вид искусства. Москва: Ланъ, 1970.
- Файерабенд, Паул. Против метода. София: Наука и изкуство, 1996.
- Хайдеггер, Мартин. Наука и осмисляне. — В: Игеу в културологията: Антология. Т. 2. (ред. И. Стефанов, Д. Финев). София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1993, с. 173-209.
- Хусерл, Едмунд. Кризата на европейските науки и трансценденталната феноменология. (прев. С. Събева). София: Критика и Хуманизъм, 2003.
- Хюм, Дейвид. Трактат за човешката природа. София: Наука и изкуство, 1986.
- Япова, Кристина. Музыка и Логос: „Моисей и Арон“ на Шьонберг. София: Рива, 2019.
- Япова, Наташа. Втората виенска школа: Шьонберг, Вебер, Берг. София: Марс 09, 2019.
- Albert, Hans. Traktat über kritische Vernunft. Tübingen: Mohr (Siebeck), 1968.
- Ayer, Alfred. Demonstration of the Impossibility of Metaphysics. — Mind, 1934, XLIII, no. 171, pp.

335-345.

Beiser, Frederick. Late German idealism: Trendelenburg and Lotze. Oxford University Press, 2013.

Boulez, Pierre. Schoenberg is Dead (1952). — In: Boulez, P., Thévenin, P. (eds.) *Stocktakings from an apprenticeship*. Oxford: Clarendon, 1991, pp. 209–14.

Carnap, Rudolf. Testability and Meaning. — *Philosophy of Science*, 1936, vol. 4, no. 3, pp. 419-471.

Carnap, Rudolf. Logical foundations of probability. Chicago, 2nd Edition: University of Chicago Press, 1962.

Carnap, Rudolf. Logical Syntax of Language. Hoboken: Taylor and Francis, 2014.

Carus, André. Carnapian rationality. — *Synthese*, 2017, vol. 194, no. 1, pp. 163-184.

Christ, William. Materials and Structure of Music. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1966.

Christensen, Thomas, Rameau, Jean-Philippe. Eighteenth-Century Science and the „Corps Sonore“: The Scientific Background to Rameau’s „Principle of Harmony.“ — *Journal of Music Theory*, 1987, vol. 31, no. 1, pp. 23-50.

Christensen, Thomas. Rameau and musical thought in the Enlightenment. 4. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1993.

Dahlhaus, Carl. Abraham. Melodielehre. Cologne: Heinz Gerig, 1972.

Daly, Cahal. Logical Positivism, Metaphysics and Ethics: II. A. J. Ayer: The Positivist Phase. — *Irish Theological Quarterly*, 1957, vol. 24, no. 1, pp. 32-75.

Doolittle, James. Would-Be Philosopher: Jean Philippe

- Rameau. — PMLA, 1959, vol. 74, no. 3, pp. 233-248.
- Elster, Jon. Reason and rationality. Translated by: Rendall, S. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- Feyerabend, Paul. Explanation, Reduction, and Empiricism. — In: Feigl, H., Maxwell, G. (eds.) *Scientific Explanation, Space & Time*: Minneapolis, 1962, pp. 28–97.
- Forkel, Johann. Allgemeine Geschichte der Musik. Bd. 1. Leipzig: Schwickert, 1788.
- Frege, Gottlob. The basic laws of Arithmetic: Exposition of the system. University of California Press, 1965.
- Frege, Gottlob. On Thought. — In: *The Frege reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1997, pp. 325–45.
- Frege, Gottlob. Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien. Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
- Friedman, Michael. Kant, Kuhn, and the Rationality of Science. — *Philosophy of Science*, 2002, vol. 69, no. 2, pp. 171-190. doi:10.1086/341048.
- Furtwängler, Wilhelm. Der Musiker und sein Publikum. Zürich: Atlantis Verlag, 1955.
- Gattei, Stefano. Thomas Kuhn's „linguistic turn“ and the legacy of logical empiricism: Incommensurability, rationality and the search for truth. Aldershot: Ashgate, 2008.
- Grüny, Christian. Figuren von Differenz Philosophie zur Musik. — *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 2009, 56, no. 6, S. 907-932.
- Haase, Matthias. The Laws of Thought and the Power of Thinking. — *Canadian Journal of Philosophy*, 2009, vol. 39, pp. 249-297.
- Halm, August. Rationale Musik!. — *Der Kunstwart*, 1927, 41, no. 1, S. 151-155.

- Harburger*, Walter. Die Metalogik. Die Logik in der Musik als exakte Phänomenologie begründet. München und Berlin: 1919.
- Kinzler*, Hartmuth. Anmerkungen zur Verwendung des Begriffs „Rationalität“ im musikalisch-musikwissenschaftlichen Kontext. — In: *Entgrenzungen in der Musik*. Wien/Graz: 1987, S. 83-103.
- Kircher*, Athanasius. Musurgia universalis. Rome: 1650.
- Kuhn*, Thomas. The Structure of Scientific Revolutions. 3rd ed. University of Chicago Press, 1962.
- Laloy*, Louis. La musique retrouvée. Paris: Plon, 1928.
- Leibowitz*, René. Pelléas et Mélisande ou les fantômes de la réalité. — *Les Temps Modernes*, 1971, vol. 305, pp. 891-922.
- Lenk*, Hans. Rationalitätstypen. — In: *Rationalität und Wissenschaft. Eine Ringvorlesung, hrsg. im Auftrag des Zentrum Philosophische Grundlagen der Wissenschaften von G. Pasternack*. Bremen: 1988, S. 9-22.
- Lipsius*, Marie. Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. Bd. 3. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904.
- Lotze*, Hermann. Metaphysik. Leipzig: Weidmann, 1841.
- Lotze*, Hermann. Logik. Leipzig: Weidmann, 1843.
- Luchterhandt*, Gerhard. Vom Einfall zum Gedanken. Arnold Schönbergs Tonalitätsdenken und dessen Entwicklung seit der Harmonielehre. — *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 2012, 9, no. 2, S. 197-225.
- Mach*, Ernst. Wissenschaftliche Weltauffassung. Der Wiener Kreis (1929). — In: *Stöltzner, M., Uebel, T.*

- E. (eds.) *Wiener Kreis: Texte zur wissenschaftlichen Weltauffassung von Rudolf Carnap, Otto Neurath, Moritz Schlick, Philipp Frank, Hans Hahn, Karl Menger, Edgar Zilsel und Gustav Bergmann*. Hamburg: Meiner, 2006, S. 3-29.
- Mairan, Jean-Jacques. Discours sur la propagation du son dans les différens tons qui le modifient. — In: *Histoire de l'Académie royale des sciences, avec les mémoires de mathématique et de physique*. 1737, pp. 1–60.
- Nattiez, Jean-Jacques. The Concepts of Plot and Seriation Process in Music Analysis. — *Music Analysis*, 1985, vol. 4, no. 1, pp. 107-118.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press, 1990.
- Nowak, Adolf. Probleme musikalischer Logik – Von der ratio modulandi zur Logik der Kadenz. Berlin: Habilitationsschrift, 1979.
- Nowak, Adolf. Die Idee der musikalischen Logik um 1900. — In: Nautz, J., Vahrenkamp R. (eds.) *Die Wiener Jahrhundertwende: Einflüsse, Umwelt Wirkungen*. Wien: Böhlau, 1996.
- Nowak, Adolf. Musikalische Logik – philosophische Logik. — In: Asmuth, C., Scholtz G., Stammkötter, F.-B. (eds.) *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang: Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*. Frankfurt a.M. Campus, 1999, S. 175-192.
- Nowak, Adolf. Musikalische Logik. — In: Eggebrecht, H.-H., Rietmüller, A. (eds.) *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*: Steiner, 2012.
- Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*.

- Woodstock: Overlook Press, 1955.
- Pfrogner*, Hermann. Die Zwölfordnung der Töne. Zürich: Amalthea, 1953.
- Popper*, Karl. Logik der Forschung: Zur Erkenntnistheorie der Modernen Naturwissenschaft. Vienna: Springer, 1935.
- Popper*, Karl. The poverty of historicism. New York: Harper & Row, 1964.
- Probst*, Stephanie. Musiktheorie als Kompositionslehre und Komposition(slehre) als Musiktheorie – Hugo Riemann zwischen Theorie und Praxis. Eine Studie zu tonalen Funktionen und dem dialektischen Kadenzmodell. — Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie [Journal of the German-Speaking Society of Music Theory], 2012, 9, no. 2, S. 259-278.
- Rameau*, Jean-Philippe. Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels. Paris: Ballard, 1722.
- Rameau*, Jean-Philippe. Nouveau système de musique theorique, où l'on découvre le principe de toutes les regles necessaires à la pratique, pour servir d'introduction au Traité de l'harmonie. Paris: Ballard, 1726.
- Rameau*, Jean-Philippe. Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique. Paris: Prault fils, 1737.
- Rameau*, Jean-Philippe. Démonstration du principe de l'harmonie: servant de base à tout l'art musical théorique & pratique. Paris: Durand, 1750.
- Rameau*, Jean-Philippe. Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique. Paris: Durand, 1750.
- Rameau*, Jean-Philippe. The complete theoretical

- writings of Jean-Philippe Rameau. Ed. by Jacobi, E. R.American Institute of Musicology, 1967-1972.
- Rameau*, Jean-Philippe. Treatise on Harmony. Translated by: introd., and notes by Gossett, P. New York: Dover Publications, 1971.
- Rehding*, Alexander. Hugo Riemann and the birth of modern musical thought. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2003.
- Reinecke*, Hans. Hugo Riemanns Beobachtung von "Divisionstönen" und die neueren Anschauungen zur Tonhöhenwahrnehmung. — In: *Bernnecke, W., Hasse, H. (eds.) Hans Albrecht in Memoriam: Gedenkschrift mit Beiträgen von Freunden und Schülern*. Kassel: Bärenreiter, 1962, S. 232-241.
- Riemann*, Hugo. Musikalische Syntax. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1877.
- Riemann*, Hugo. Systematische Modulationslehre. Hamburg: J. F. Richter, 1887.
- (Hrsg). Sechs originale chinesische und japanische Melodien. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1902.
- Riemann*, Hugo. Das Problem des harmonischen Dualismus. — *Neue Zeitschrift für Musik*, 1905 Jg. 1972, Bd. 101, 1-4.
- Riemann*, Hugo. Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen. — *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 1916 (1917), 23, 1-22.
- Riemann*, Hugo. Ludwig van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten 2. Berlin: Max Hesse, 1920.
- Riemann*, Hugo. Handbuch der Akustik. Berlin: Max Hesse, 1921.
- Riemann*, Hugo. Ideas for a Study „On the Imagination of Tone.“ — *Journal of Music Theory*, 1992, vol. 36, no. 1, pp. 81-117.

- Riemann*, Hugo. Präludien und Studien: Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik. Bd. 3. Literaricon, 2018.
- Ries*, Hugibert. Musical Logic. A Contribution to the Theory of Music. — *Journal of Music Theory*, 2000, vol. 44, no. 1, pp. 100-126.
- Schenker*, Heinrich. Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker: Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891-1901. Bd. 5. Hildesheim: von H. Federhofer Olms, 1990.
- Schlick*, Moritz. Meaning and Verification. — *The Philosophical Review*, 1936, vol. 45, no. 4, pp. 339-369.
- Schlick*, Moritz. The Future of Philosophy. — In: *Rorty, R. (ed.) The Linguistic turn: Essays in philosophical method: with two retrospective essays*. Chicago: University of Chicago Press, 1967 (1992), pp. 43–53.
- Schoenberg*, Arnold. Harmonielehre. Wien: Universal Edition, 1922.
- Schoenberg*, Arnold. Style and Idea. New York: Philosophical Library, 1950.
- Schoenberg*, Arnold. Briefe. Mainz: Schott, 1958.
- Schoenberg*, Arnold. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Frankfurt, Main: S. Fischer, 1976.
- Stein*, Howard. Was Carnap entirely wrong, after all? — *Synthese*, 1992, vol. 93, 1-2, pp. 275-295.
- Steinberger*, Florian. How Tolerant Can You Be? Carnap on Rationality. — *Philosophy and Phenomenological Research*, 2016, vol. 92, no. 3, pp. 645-668.
- Stephan*, Rudolf. Schönbergs Entwurf über „Das Komponieren mit selbstständigen Stimmen.“ — *Archiv für Musikwissenschaft*, 1972, 29, no. 4, S.

239-256.

Stumpf, Carl. Tonpsychologie. Bd. 1. Leipzig: S. Hirzel, 1883.

Tovey, Donald. Essays in Musical Analysis, I. Symphonies. Oxford? Oxford University Press, 1978.

Vaihinger, Hans. Philosophie des Als-Ob. Berlin: Reuther und Reichard, 1911.

Verba, Cynthia. Music and the French enlightenment: Rameau and the philosophes in dialogue. New York: Oxford University Press, 2017.

Veyne, Paul. Comment on écrit l'histoire. Paris: Seuil, 1971.

Vuillermoz, Émile. Claude Debussy. Geneva: Kister, 1957.

Warburton, Annie. Melody Writing and Analysis. London: Longman, 1970.

Werner, Eric. Mendelssohn: Leben und Werk in neuer Sicht. Zürich: Atlantis, 1980.

Wittgenstein, Ludwig. Culture and value. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Wittgenstein, Ludwig. Denkbewegungen: Tagebücher 1930-1932; 1936-1937 (MS 183). Frankfurt: Fisher, 1999.

Музикологично рационалното и музикално
рационалното
Българска. Първо издание
Емил Девежжиев, автор

Научен редактор: Йордан Банев
Технически редактор: Кристиан Василев
Коректор: Лиляна Стефанова
Предпечатна подготовка: Кристиан Василев
Художник на корицата: Александър Дегелянов
Издателство РИВА, София, България, 2021
ISBN 978-954-320-734-3