

LATVIJAS UNIVERSITĀTES  
RAKSTI

713. SĒJUMS

# Filosofija

# Saturs

## **Andrejs Balodis**

Klasiskā atmiņas izpratne: *mneme* un *anamnesis*

*The Classical Conception of Memory: mneme and anamnesis*. . . . . 7

## **Ivars Neiders**

Praktiskais prāts un ētika (Piezīmes par Sokratu un Kantu)

*Practical Reason and Ethics (Notes on Socrates' and Kant's theories)* . . . . . 19

## **Claudia Böger, Jurgis Škilters**

Zeit und Bewusstsein bei Augustinus: philosophie-historische Betrachtungen

*The Augustinian Interpretation of Time and Consciousness*. . . . . 31

## **Andris Rubenis**

Tikumu mācība renesansē. Marsīlio Fičīno par lieliskumu un laimi

*Virtue Ethics in Renaissance* . . . . . 40

## **Iveta Nātriņa**

Apgaismības kultūras utopiskie profili

*Utopian Profiles of the Culture of the Enlightenment* . . . . . 47

## **Velga Vēvere**

Eksistenciālā majeitika. Platona dialoga „Dzīres” inscenējums

Sērena Kirkegora darbā „Dzīves ceļa stadijas”

*Existential Maeutics. The Staging of Plato's Dialogue "Symposium"*

*in Søren Kierkegaard's "Stages on Life's Way"* . . . . . 56

## **Lāsma Pirktiņa**

Dzīvespasaules fenomenoloģija kā dzīve nomodā

*The Phenomenology of Lifeworld as a Life Being Awake*. . . . . 66

## **Raivis Bičevskis**

“Dzīves apslēptais pamatvaibsts”: faktiskās dzīves pieredzes izklāsts

Martina Heidegera agrīnajos filosofiskajos meklējumos

“*The Hidden Feature of Life*”: *The Interpretation of the Factic Life*

*Experience in Martin Heidegger's Early Philosophical Quest*. . . . . 77

## **Linda Gediņa**

Saprašanas divi konteksti Heidegera eksistenciālajā analītikā:

saprātīgums un vēsturiskā piederība

*Two Contexts of Understanding in Heidegger's Existencial Analysis:*

*Common Sense and Togetherness of Historical Adherence* . . . . . 92

### **Žanete Narkēviča**

Iztēle un valoda: no Kanta un Heidegera uz Rikēra iztēles hermeneitiku  
*Imagination and Language: from Kant and Heidegger to Ricoeur's  
Hermeneutics of Imagination* . . . . . 107

### **Māra Rubene**

Telpa: savatnība, dalīšana, pieskāriens un jēga jeb dekonstrukcija à la Nansī  
*Space: Singularity, Sharing, Touch and Sense or Deconstruction à la Nancy* . . . 121

### **Ineta Kivle**

Mūzikas būtības fenomenoloģiskais skatījums  
*The Phenomenological Approach to the Essence of Music*. . . . . 133

### **Ivars Ijabs**

Morāle un atklātība: pieejas demokrātijas normatīvā pamatojuma problēmai  
*Morality and Public Sphere: Approaches to the Problem  
of Normative Foundation of Democracy*. . . . . 143

### **Vsevolods Kačans**

Zinātnes atziņu sistēmu attīstības metodoloģiskie modeļi  
*Methodological Models of the Development of Scientific Knowledge* . . . . . 159

### **Guntars Daģis**

Ģeometrija un pasaules vizuālā uztvere  
*Geometry and a Visual Perception of the World*. . . . . 171

## Mūzikas būtības fenomenoloģiskais skatījums

### *The Phenomenological Approach to the Essence of Music*

**Ineta Kivle**

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija  
K. Barona 1, Rīga, LV-1050  
e-pasts: ineta@music.lv

Skatīt mūzikas būtību fenomenoloģiski un pretendēt, ka fenomenoloģija ir filosofija, kas skaidri raksturo mūzikas būtību, var izraisīt iebildumus: mūzika taču nemainās, ja to raksturojam fenomenoloģiski vai metafiziski, vai skatām to muzikoloģijā vai mūzikas vēsturē. Ar to nemainās ne Emīla Dārziņa kordziesmas, ne Jāņa Ivanova simfonijas. Tās ir tādas, kādas tās ir, saglabājot savu būtību. Tas apliecina, ka mūzikas būtība ir pašā mūzikā.

Fenomenoloģija, pirmām kārtām, ir filosofija, kas aplūko būtības. Būtības kā absolūtas dotības ir pamatā tam, ka varam nešaubīgi apgalvot, ka mūzika ir, tā notiek, un mēs to klausāmies.

**Atslēgvārdi:** mūzika, fenomenoloģija, būtība, skaņa, fenomēns.

“Skaņa kā tāda ir tā pati, bet skaņa tādā veidā, kādā tā parādās uztvērumā, arvien ir citāda.”<sup>1</sup>

*Edmunds Huserls*

Ja vajadzētu pateikt, kas ir mūzika, lai atbilde apmierinātu gan filosofus, gan mūziķus, šķiet, vienprātība būtu neiespējama. To, ka mūzika nav definējama, apliecina, piemēram, enciklopēdijas un skaidrojošās vārdnīcas, kuras pārsvarā iepazīstina ar mūzikas raksturojumiem, nepretendējot uz viennozīmīgu definīciju. “Dažas mūzikas enciklopēdijas pilnībā izvairās skaidrot mūziku, pamatojoties uz to, ka šāda definīcija nav vajadzīga, vai arī tāpēc, ka nav iespējama pilnīga apmierinātība ar definīciju.”<sup>2</sup> Minēšu divus atšķirīgus skaidrojumus. Pirmo no mūzikas vārdnīcas, bet otro – no fenomenoloģijas enciklopēdijas.

- 1) Mūzika ir māksla, kas māksliniecisko tēlu izteikšanā izmanto īpaši organizētas muzikālas skaņas, kuras sakārtojas noteiktos likumos melodijā un harmonijā, organizējas ar ritma, metrikas, muzikālas formas, tempa, skaļuma, dinamikas, tembra palīdzību (...) Mūzika tiek fiksēta nošu rakstā, tā realizējas un tiek uztverta izpildījuma procesā.<sup>3</sup>
- 2) Mūzikas fenomenoloģijas tēmas ietver jautājumus par muzikālas skaņas tvērumu apziņā, to neizmainot, mūzikas iekšējā laika struktūru, mūzikas idealitāti, mūzikas filosofisku interpretāciju, intersubjektivitātes nozīmi mūzikas veidošanā, mūziku kā pasaules konstituēšanos apziņā, muzikālu darbu kā sakārtotu un pārdzīvotu pasauli. Mūzikas fenomenoloģija sākas ar mūzikas pieredzējumu un tiešu tvērumu apziņā, kas nodrošina evidenci mūzikas pētījumiem.<sup>4</sup>

Mūzikas teorija atšķirībā no filosofijas no cita redzespunkta analizē mūziku. Piemēram, muzikoloģiska skaņdarbu analīze pamato muzikāla darba iekšējos likumus, formu un kārtību.

Mūzikas skatījums filosofijā ir atkarīgs no katras noteiktas filosofijas. Līdz ar filosofijas un cilvēka sapratni veidojas arī mākslas, mūzikas, lietu, vēstures sapratne. Neatkarīgi no tā, vai cilvēks tiek nosaukts par Es, izzinošo subjektu, Ego, klātesamību, kā arī neatkarīgi no tā, vai cilvēks tiek skatīts no eksistences, esamības, izziņas spējām vai apriori dotām struktūrām, attiecības, kas veidojas starp cilvēku un mūziku, parāda, ka mūzikas izpratne filosofijā nav nodalāma no filosofa uzskatiem kopumā.

Mūzikas fenomenoloģisks skatījums apvieno gan klasiskās pamatnostādnes, kuras izstrādāja Edmunds Huserls (Edmund Husserl, 1859–1938), gan viņa ideju pārmantotāju un attīstītāju: Martina Heidegera (Martin Heidegger, 1889–1976), Žana Pola Sartra (Jean-Paul Sartre, 1905–1980), Romana Ingardena (Roman Ingarden, 1893–1970), Alfrēda Šica (Alfred Schütz, 1899–1959) u. c. uzskatus. Ne visi minētie domātāji ir veļtījuši darbus tieši mūzikai, bet viņu uzskati par mākslu, lietām, fenomenu padziļina mūzikas fenomenoloģisku izpratni. Mūzikas fenomenoloģisks skatījums iekļaujas noteiktā domāšanas tradīcijā un iezīmē aprises mūzikas izpratnei. E. Huserla ideju sekotāju, kā arī kritizētāju, ir krietni daudz. Viņu uzskati par mūziku atšķiras, bet tie ir izauguši no fenomenoloģijas pamatiem, kas aplūko: apziņas intencionālo struktūru, iekšējo laikapziņu, dzīvespasauli, fenomenu kā parādību apziņā, pasaules un lietu konstitūēšanos, intersubjektivitāti, jēgveidošanos. Šie fenomenoloģijas pamatjēdzieni ir neapšaubāmības, uz kurām pamatojoties varam fenomenoloģiski analizēt mūziku. Fenomenoloģiju mūzika interesē kā pārdzīvojums, kurā mūziku tveram kā vienotu, nedalītu fenomenu.

Fenomenoloģija izvirzīja uzdevumu: pamatot neapšaubāmas absolūtas būtības, kas nosaka izziņas spējas un lietu tvērumu apziņā. Neapšaubāmajā nav nekādas nošķirtības, jo izziņas objekts atrodas izziņas pārdzīvojumā. “Fenomenoloģija ir vispārēja būtības mācība, kura iekļaujas zinātnē par izziņas iespējamību,”<sup>5</sup> tā 20. gadsimta sākumā Edmunds Huserls raksturoja fenomenoloģiju līdzās tādām pamatnostādnēm kā fenomenoloģija ir stingra zinātne, fenomenoloģija ir atgriešanās pie lietām, tās neizmainot, fenomenoloģija ir īpaša filosofijas metode.

Saskaņā ar E. Huserla filosofiju pārdzīvojumu un lietu fenomenoloģisks skaidrojums pamatojas nevis lietās un pārdzīvojumos, bet gan cilvēkam dotās apriorās spējās tvert šīs lietas un tikai tad tās interpretēt, izteikt simbolos un zīmēs. Spēja tvert lietas nav ne iemācāma, ne iegūstama, tā ir sākotnēji dota un tālāk nav ne uz ko attiecināma. “Taču noliegt pašdotību vispār nozīmētu noliegt visas pēdējās normas, jebkuru pamatmēru, kas izziņai piešķir jēgu.”<sup>6</sup> Būtība ir absolūta pozitivitāte, tās dotību mēs nevaram noliegt.

Šīs neapšaubāmās būtības ir dotas apriori, un mēs tajās domājam un pārdzīvojam. Tās ir īsti imanentais, jo “.. neko citu neattēlo, neko ārpus sevis “neizdomā”<sup>7</sup>. Fenomenoloģija analizē to, kas ir pamatā tam, ka varam apgalvot, ka vispār kaut kas ir. Detalizētāku pieeju par E. Huserla analizēm grūti priekšstatīt, jo viņa smalki apzīmētais apziņas struktūras un ceļš līdz tām<sup>8</sup> pamato ikviena fenomena tvērumu apziņā. Mēs nevaram šaubīties par to, ka mūzika pastāv, jo mēs to dzirdam, pārdzīvojam un, pamatojoties uz šo tiešo tvērumu, runājam un rakstām par mūziku, analizējam mūziku.

Apšaubāmības sfēra ienāk tad, kad tiešo tvērumu objektivizējam, izsakām valodā, kad, piemēram, rakstām vai lasām lekciju par mūziku. Apšaubāmība parādās izziņas rezultātā, atziņās, ko piedāvā gara zinātnes, mūzikas zinātnes. Zinātņu atziņas ir veidojušās vēlāk, pēc mūzikas pārdzīvojuma. Zinātniskās atziņas nav mūzikas pārdzīvojums, nav vienādojamas ar mūzikas būtību un iesniedzas apšaubāmības sfērā. Apšaubāmības sfēra vienmēr paver ceļu diskusijām, dažādībai.

Apšaubāmību un neapšaubāmību raksturo redzespunkts, no kura skatāmies uz lietām, piemēram:

1) ja muzikoloģiska analīze sākas ar objektivācijām un strādā ar skaņām un skaņu kārtību, kas ieslēgtas noteiktā totalitātē – muzikālā darbā kā nošu rakstā, tad tā pamatojumu meklē objektivizētā pasaulē. Patiesība šajā gadījumā ir atbilstībā starp nošu rakstu un muzikologa vārdisku interpretāciju par to. Šeit netiek pamatots tiešs mūzikas pārdzīvojums. Šeit netiek uzstādīts jautājums – kas ir mūzika kā jēgpilns fenomens, un kā tas konstituējas apziņā;

2) bet fenomenoloģija uzdod tieši šādus jautājumus un analizē būtības, kas ir pamatā jebkura fenomena tvērumam apziņā neatkarīgi no tā, vai tā ir mūzika un skaņa, vai krāsa un glezna, vai jebkurš cits fenomens. E. Huserls raksta: “Atsevišķais izziņas fenomens, ienākdams un izzudams apziņas plūsmā, nav fenomenoloģiskās konstatācijas objekts. Tas ir vērsts uz “izziņas avotiem”, universāli aplūkojamām sākotnēm, universālām absolūtām dotībām, kas attēlo vispārējos pamatmērus, pēc kuriem jāmēra jebkura juceklīgās domāšanas nozīme un tad arī tiesības, un jārisina visas mīklas, kuras tas (atsevišķs izziņas fenomens) uzdod savā priekšmetiskumā.”<sup>9</sup> Ja mūsu apziņā netiktu tverta skaņa un mūzika, būtu liegta iespēja saredzēt būtības, kas ir pamatā jebkuras skaņas un mūzikas tvērumam.

Klasiskās fenomenoloģijas centrālais jautājums: “Kā es tveru lietas apziņā tās neizmainot?” – jau paredz iespēju fenomenoloģiski skaidrot apziņā tverto lietu un izzīmēt tās struktūras. Ja mēs tveram lietas neizmainot, tad lietai pašai jāpiemīt būtība, kas to atšķir no citām lietām. Tas paver iespēju tālākai fenomenoloģijas attīstībai, kas analizē, piemēram, muzikāla darba ontoloģiskas struktūras, mākslas darba būtību. Šie tālākie meklējumi izpludina fenomenoloģijas kā stingras zinātnes robežas un nekonzentrējas uz izziņas būtības pamatojumiem, bet paņem lietu un skata lietas (mākslas, mūzikas) būtību.

Piemēram, lietas būtību analizē M. Heidegera filosofija. Būtība ir lietas kodols, „būtība ir būtiskošanās”. M. Heidegers saka: katrai lietai piemīt tās lietiskums, kas to atšķir no citām lietām. “Par būtību parasti uzskata to kopējo, kur vienojas viss patiesais. Būtība atklājas jēdzienā par sugu un vispārējo, kas ietver sevī kaut ko vienojošu, kas kopīgs daudz kam. (...) Kādas lietas patieso būtību nosaka no tās patiesās esamības, no ikreizējā esošā patiesības.”<sup>10</sup> Lietas būtību mēs varam noteikt pēc tā, kā tā sevi atklāj.

Ja to attiecinām uz mūziku, tad mūzikas būtība atklājas skanējumā, kas katru reizi izgaismojas, izpaužas citādi, bet vienmēr saglabā mūzikas būtību vispār.

M. Heidegera mākslas filosofija nav fenomenoloģija klasiskā izpratnē, tā uzsvāru liek uz pašu lietu, atļaujot lietai būt par to, kas tā ir, un no šīs lietas lietiskuma, skaņas skaniskuma apjēdz būtību. M. Heidegera filosofija saka, ka būtībai, kas reizē ir patiesība, ir jāļauj atklāties.

Savukārt, E. Huserlam būtības atklāšanā noteicošās ir izziņas spējas, kas pamato to, kā lietas, krāsas, skaņas ir tvertas tiešā vērojumā. Piemēram, rakstot par sarkanās krāsas būtību, E. Huserls saka, ka, „tīri vērojot, es realizēju sarkanā domas jēgu vispār, sarkano in specie (veidolā, izskatā), kā no tā vai cita izskatītu identisku vispārīgo: detaļa kā tāda tagad vairs nav domāta – ne tas vai cits, bet sarkanais vispār”.<sup>11</sup> Sarkanā būtība ir tā sarkaniskumā, un skaņas būtība ir tās skaniskumā, apziņas būtība ir tās pašdotībā.

Fenomenoloģijā būtības ir neapšaubāmas, absolūtas dotības, kas tveramas tīrā vērojumā un evidencē, nav ne uz ko tālāk attiecināmas un no kaut kā atvasināmas.

Mūzikas būtības fenomenoloģisks skatījums uzdod jautājumu: **kas ir mūzikas fenomena būtība?**

Mūzikas fenomena būtību raksturo:

- 1) fenomenam piemītošā priekšmetiskā un parādības dotība, kur “vārdu “fenomens” divnozīmīgu padara būtiskā korelācija starp parādīšanos un to, kas parādās”;<sup>12</sup>
- 2) mūzikas fenomens kā noteikts laikobjekts un iekšējās laikapziņas struktūras;
- 3) mūzika kā jēgpilns fenomens, kā notikums apziņā, kas saglabā mūzikas būtību un struktūru.

Saskaņā ar E. Huserla filosofiju fenomenam piemīt parādības dotība un priekšmetiskā dotība.

Kā mūzikas priekšmetisko dotību mēs varam priekšstatīt mūzikas iekšējos likumus un normas, nošu rakstu, skaņu noteiktu kārtību, to, kas mūziku atšķir no citām skaņām un trokšņiem. Negaidītam troksnim, piemēram, durvju klauzdzēšanai, ir cita priekšmetiskā dotība, tur nav nekāda sakara ar nošu rakstu vai skaņu kārtības likumiem mūzikā. Bet durvju klauzdzēšanu, tāpat kā jebkuru citu lietu, mēs tveram apziņā, to atpazīstam, atceramies, spējam objektivizēt un identificējam ar materiālu priekšmetu klauzdzēšanu vispār. Būtība, kas šķir organizētu skaņu mūzikā no klauzdzēšanas trokšņa, nav tajā, ka klauzdz durvis vai kāds cits priekšmets, bet, “.. lai sadzirdētu tīru troksni, mums ieklausoties ir jānorobežojas no lietām, jānovērš sava auss no tām, t. i., jāklausās abstrakti”.<sup>13</sup> Šis neorganizētais troksnis nevar būt mūzika, jo tam nav ne skaņdarbam piemītoša iekšējā kārtība, arī ne tas veido muzikālu jēgu.

Līdz ar priekšmetisko dotību mūzikas fenomenam piemīt parādības dotība. Fenomens ir parādība, ideāla dotība apziņā. Mūzikas fenomena tvērums ir notikums apziņā, kas apvieno abas dotības. Mūzika kā notikums apziņā, nezaudējot sev piemītošo priekšmetisko dotību, atklāj sevi, un mēs to tveram kā jēgpilnu fenomenu. Parādības dotība kopā ar priekšmetisko dotību veido mūzikas fenomena iekšējo struktūru. “Tātad mums ir divas absolūtas dotības: parādīšanās dotība un priekšmeta dotība.”<sup>14</sup>

Priekšmetiskā un parādības dotība piemīt ikvienai lietai, pārdzīvojumam, notikumam, mākslas darbam. Šīs abas dotības piemīt jebkam, ko mēs tveram un pārdzīvojam apziņā, neatkarīgi no tā, vai tā ir reāla lieta, vai ideja, vai mūzika.

Šīs dotības raksturo struktūru vispār. Šī struktūra nav sastingusi kārtība, tā ir pašdotība, kas notiek tāpēc, ka notiek mūzika. Šajā gadījumā mūzika kā jēgpilns fenomens var notikt tāpēc, ka tā notiek šajā struktūrā, bet struktūra ir iespējama tāpēc, ka notiek mūzika. Nepiepildīta apziņas intencionālā struktūra neeksistē.

Katra konkrēta skaņdarba tvērums apziņā ir neatkarojams un vienreizīgs notikums, kas katru reizi ir citāds. Piemēram, mēs klausāmies Riharda Vāgnera operu “Klīstošais holandietis”, un katrs tās atskaņojums ir vienreizīgs. Neatkarojams tādā nozīmē, ka otrreiz tieši tāpat nodziedāt neizdosies, otrreiz šī opera skanēs citādāk, un mēs to uztversim citādāk. Vienreizīgums pamatojas parādības dotībā, priekšmetiskā dotība saglabājas, no šīs priekšmetiskās dotības opera sevi “rāda”. Mūsu pārdzīvojums un muzikāls notikums kopā veido jēgu. E. Huserls apziņas plūdumu, kurā ienāk un no kuras iziet fenomenā, dēvē par “Hērakleitisko upi”, jo tajā visu laiku mainās gan fenomenā, gan mūsu intence, t. i., vērstība pret šo fenomenu. Līdz ar fenomenu un intencu mainību nemitīgā iekšējā mainībā atrodas arī apziņas plūsma, kurā konstituējas mūzika.

Fenomenoloģija neanalizē ne mūzikas saturu, ne muzikālā iestudējuma kvalitāti, ne šī iestudējuma atšķirību no visām iepriekšējām izrādēm. Fenomenoloģija pamato to, ka mūzika kā parādība apziņā atsakās no dalījuma būtības, un par mūziku mēs varam spriest tikai kā par parādību. Ž. P. Sartrs, kura sākotnējos uzskatus lielā mērā ietekmēja E. Huserla filosofija, raksta: “.. ja mēs vairs neticam būtībai ārpus parādības, tad pa-

rādība kļūst par pilnīgu pozitīvitāti, tās būtība ir 'parādīšanās', kura netiek pretstatīta esamībai, bet, gluži pretēji, ir tās mērs. Esošā būtība ir tieši tas, kas parādās. Tā mēs esam sasnieguši fenomena ideju, ko, piemēram, varam atrast Huserla un Heidegera fenomenoloģijās. (...) tas [fenomens] ir absolūts, jo tas paliek tas, kas tas ir. Fenomenu var analizēt un aprakstīt kā tādu, kas absolūti apliecina pats sevi."<sup>15</sup>

Skaņdarba skanējums kā vienota, nedalīta fenomena uztvēruma ir pamats šī skaņdarba turpmākajiem skaidrojumiem: viedokļu apmaiņām, diskusijām utt. Fenomenoloģiju neinteresē, kādi ir šie viedokļi un par ko tie ir. Fenomenoloģija pierāda, ka pamatā šiem viedokļiem ir muzikālā skanējuma pārdzīvojums laikā kā secīga skaņu plūsma, ar tai piemītošu pašai savu laiku.

Mūzikas fenomens apliecina sevi kā laikobjektu. Ne visi fenomeni, ko tveram apziņā, ir laikobjekti. Pamatojoties uz smalki izstrādātajām E. Huserla iekšējās laikapziņas analīzēm, varam teikt, ka laikobjekts ir fenomens, kas notiek laikā, kuru uztveram laikā un kuram pašam piemīt savs iekšējs laiks ar noteiktu intensitāti un ritmu, bet šo laikobjektu mēs vienmēr tveram tikai Šeit un Tagad.

Tas nenozīmē to, ka iekšējā laikapziņā mēs netveram objektus, kuriem nav pašiem sava iekšējā laika, kā, piemēram, pabeigtiem un izveidotiem priekšmetiem: vāzei uz galda, galdam vai krēslam. Šie objekti, kuriem nav savs iekšējs laiks, arī ir fenomeni, kas ienāk un izzūd nerimtīgā apziņas plūsmā. Tie paši nesatur laiku, bet tiek tvērti apriori dotā laikapziņā. Tie, tāpat kā laikobjekti, ir notikumi gan iekšējā laikapziņā, gan telpas apziņā.

Līdzās iekšējai laikapziņai pastāv arī "telpas apziņa, t. i., pārdzīvojums, kurā kā uztvēruma un fantāzija īstenojas "telpas uzskate". Kad mēs atveram acis, tad tūdaļ ielūkojamies objektīvajā telpā; tas (...) nozīmē, ka mums pieder vizuāli sajūtstari, kas fundē telpas parādīšanos, t. i., (...) novietotu lietu parādīšanos".<sup>16</sup> Šo novietoto lietu, piemēram, galda, krēsla, vāzes, parādīšanās un izzušana no apziņas plūsmas liecina gan par iekšēju laikapziņu, gan iekšējo telpas apziņu kā apriori dotām spējām uztvert esošas lietas laikā un telpā.

Atšķirībā no mūzikas galdam, vāzei, krēslam nav pašiem sev piemītošs laiks. Piemēram, klausoties mūziku, mēs dzirdam mūzikas skaņas, kas piepilda laiku un telpu. Mēs nevaram arī teikt, ka mūzikai kā laikobjektam nav nekāda sakara ar telpu. Telpas apziņa, tāpat kā iekšējā laikapziņa, ir vienlīdz nozīmīga apziņas pārdzīvojumā. Piemēram, bez šādas "telpas uzskates" mūzikas skanējums nebūtu mūzikas skanējums koncertzālē, bet droši vien kāds neizskaidrojams pārdzīvojums, kas sašķobītu visas E. Huserla smalkās analīzes par absolūtām dotībām, jo mēs sāktu šaubīties, vai tas, ko mēs tveram, tiešām ir, piemēram, simfonijas atskaņojums koncertzālē simfoniskā orķestra izpildījumā. Šis atskaņojums pieprasa noteiktu telpu kā notikuma vietu ar skaidru kārtību, piemēram, diriģents nevar stāvēt aiz orķestra un diriģēt koncertzāles sienai, un klausītāji nevar sēdēt pamīšus ar orķestrantiem. Šāds sajukums atņem koncertam kārtību un neapšaubāmību. Šādā sajukumā ir neiespējams melodijas tvērums kā pēctecīgs notikums: "Tas ir evidenti, ka skaņas plūduma vai šajā acumirkli klausītas melodijas apziņa uzrāda pēctecīgu uztvērumu, un te jebkāda tā apšaubīšana vai noliegums izrādītos bezjēdzīgs."<sup>17</sup> Lai gan mūzikas skanējums notiek arī telpā, tomēr pamatā skaņa un mūzika ir uztverta laikā.

Laikobjekti, piemēram, melodija, lekcija, literārs darbs, satur laiku. To uztvēruma un jēga veidojas vienlaikus, līdzās esot apriori dotai iekšējai laikapziņai, kas ir pamatā jebkura laika uztverei vispār, un uztvertā fenomena iekšējam laikam, ko satur pats fenomens. Šo laiku, ko satur laikobjekts, mēs nevaram izmainīt. Piemēram, ja kāda simfonija atskanētu kā akords, vienā mirklī visas simfonijas skaņas reizē, tas nebūtu simfonijas muzikāls skanējums, bet skaļš troksnis, kas pilnībā izjauc muzikāla darba kārtību.



Ž. P. Sartrs, analizējot Bēthovena Septīto simfoniju, uzsver simfonijai pašai piemītošo iekšējo laiku. Viņš raksta, ka simfonija neeksistē tur, kur mēs to uztveram, ne starp šīm sienām, ne stīgu galos... Tā eksistē pilnībā ārpus reālā. Tai pašai piemīt savs laiks, un tā valda pār savu iekšējo laiku, kurš notiek no pirmās notis līdz pēdējai... Acīmredzami tā ir lieta, kas ir kaut kas tāds, kas ir pirms mums, kas pretojas, kas ilgst. Klausoties Septīto simfoniju, tā neeksistē tādā laikā, ko varam datēt kā vēsturisku notikumu, bet tā notiek savā laikā. Simfoniju mēs vienmēr dzirdam tagad un šeit, bet mēs nevaram izmainīt to, iedarboties uz to, paātrināt vai paildzināt tās laiku.<sup>18</sup> Šajā gadījumā, klausoties simfoniju, mēs nevaldām pār tās laiku un kārtību. Simfonija Ž. P. Sartram ir ideāla, kaut kas pilnībā ārpus reālā, kur mūzikas būtība ir saprotama laika ilgstamībā. Muzikāla darba skanējums ir saturēts laiks, kas sākas noteiktā laikā un beidzas noteiktā laikā.

Piemēram, Franča Šūberta Astotās simfonijas atskaņošanas laiks ir 46:21<sup>19</sup>. Tas ir šīs simfonijas skanējuma saturētais laiks. Kamēr mūzika skan, tikmēr simfonijai piemīt laiks. Nošu raksts vai skaņu ieraksts, kas ievietots plauktā, nesatur laiku aktuāli, nav notikums ne apziņai imanenti piemītošā laikā, ne simfonijas skanējumam imanenti piemītošā laikā. Skaņdarbs kā nošu raksts ir objektīva liecība, kas, piemēram, apliecina kādu noteiktu kultūrvēsturisku laiku un ir hronoloģiska laika zīme.

Saskaņā ar Ž. P. Sartra filosofiju mūzika ir iztēles pasaulei piederoša, un tās būtība nav saistāma ne ar telpu, kurā mūzika tiek atskaņota, ne mūzikas instrumentiem, ne izpildītājiem.

Atšķirībā no Ž. P. Sartra Romans Ingardens mūziku galvenokārt skata attiecībās ideālais–reālais, kur mūzika ir “tīrs intencionāls objekts”, bet tā pamatojas reālā objektā. Reāla objekta būtība tam ir imanenti piemītoša, tā dod iespēju mums šo objektu identificēt. Reāls objekts vienmēr ir telplaiciski determinēts. R. Ingardens saka, ka muzikālai kompozīcijai ir kvzilaiciska (šķietami, daļēji laiciska) struktūra. Šī struktūra vienmēr ir atkarīga no tās funkcionēšanas un notikšanas laikā. Raksturojot mūziku, R. Ingardens lieto jēdzienu “laika perspektīva”, kas apzīmē notiekošā laika noslēgtu virkni. Laika perspektīva ir triju-vienība: retence–tagad punkts–protence, kas izsaka pagātni–tagad laiku–nākotni.<sup>20</sup>

“Laika perspektīvu” R. Ingardens raksturo tāpat kā E. Huserls “iekšējo laikapziņas plūdumu”. Mūzikas un skaņas identificēšana notiek laika ilgstamībā, kur ne mūzika pati ir punktveida notikums, ne arī tās uztvērumš ir punktveida, bet tās tvērumš arvien ir nepārtraukts šeit un tagad pārdzīvojums. Saskaņā ar E. Huserla fenomenoloģiju šeit un tagad izsaka melodijas tiešo tvērumu, kas notiek nemitīgā retenču–protenču ķēdē: “Uztverot tagad parādošos un tagad klausīto skaņu, pagaist primārais atcerējums par tikko dzirdēto (retence) un gaidas uz vēl neiestājušos (protence). Apziņas Tagad–punkts iemantojis atkal kādu laikapvidu (Zeithof), kas sevi izvērš kontinuitīvos atcerējumu uztvērumos, un visas melodijas atcerējums ir ietverts šādā laikapvidu kontinuumā .”<sup>21</sup>

Skaņas un melodijas fenomenu E. Huserls izmanto kā noteiktu laikobjektu, lai parādītu laika konstituēšanos apziņā šeit un tagad kā nerimtīgu retenču–protenču ķēdi. Viņš raksta: “Katrā taustiņu piesitienā es klausos tagad, un turpinājumā tam piemīt katreiz jauns tagad, un attiecīgi katrs tikko aizslīdējošais Tagad pārvēršas par pagājušo. Lūk, tā es ikreiz klausos tikai toņa aktuālo fāzi, un visa ilgstošā toņa objektivitāte tiek konstituēta kādā aktu kontinuumā, kura vienu daļu veido atcerējums, otru – visniecīgāko, punktuālo – uztvērumš, trešo – gaidas.”<sup>22</sup>

Fenomenoloģijā analizētā iekšējā laikapziņa satur gan pagātni, gan tagadni, gan nākotni kā nemitīgi plūsmu, kā nemitīgi pārdzīvotu laiku: “.. tas tomēr ir nevis pieredzes pasaules laiks, bet gan apziņas notikuma imanentais laiks.”<sup>23</sup>

Tajā pašā laikā iekšējā laikapziņa nenoliedz objektīvā laika pastāvēšanu, bet fenomenoloģiju interesē pārdzīvojuma laiks, pārdzīvojuma ilgstamība kā tāda. Tā ir pamatā tam, ka varam apliecināt: pastāv arī objektīvs laiks. No šī iekšējā laika pārdzīvojuma varam objektivizēt un transcendentēt laiku vispār. Pārdzīvojuma laiks vienmēr ir aktuāls, notiekošs priekš mums. Apziņā esošais pārdzīvojuma laiks ir absolūta dotība. Tas pamato laikobjekta, skaņas un melodijas, tvēruma iespējamību. Melodija satur laiku, tā ir ienākoša un aizejoša, muzikālā darbā intencionāli nosacīta ar iepriekšējo skaņu un vērsta uz nākamo skaņu, tā veidodama retenču–protenču ķēdi, kas ir analoga iekšējās laikapziņas norisei apziņā.

Apriori dotais apziņas plūdums pamato spēju tvert melodiju kā vienotu fenomenu, jo atcerējumā vēl ir iepriekšējais melodijas fragments, un tagad uztvertais paredz nākamo fragmentu. Dzirdētu melodiju mēs atpazīstam gan pēc tās fragmentiem, gan skaņu ilgstamībā. E. Huserls raksta, ka gan vijoles skaņai, gan skaņas uztvērumparādībai piemīt tās ilgstamība un šīs ilgstamības ietvarā nemainīgums vai izmaiņas.<sup>24</sup>

Fenomenoloģijā mūzika ir notikums cilvēkā kā intencionālu skaņu plūsma pieriedzētā laikā. Mūzikā skaņas kustas attiecībā viena pret otru. Piemēram, vijoles skaņas notiek tām piemītošā laika ritmā, klavieres skaņas – savā utt. Katra instrumenta laika skanējumi pārklājas, iezīmē ritmu un veido muzikāla darba kopējo laiku.

Mūzikas tvērumā, tāpat kā jebkura cita fenomena tvērumā, veidojas jēga. Uztverts muzikāls darbs ir jēgpilns fenomens.

Jēgas veidošanās notiek apziņas intencionalitātē. Apziņa vienmēr ir par kaut ko, tā nekad nav tukša. E. Huserls saka: “.. jebkuri izteikumi par intencionalitāti satur divkāršu nozīmi: atkarībā no tā, kādas parādības attiecībā pret tās parādīšanos ir mūsu rīcībā, vai arī no tā, kāda apziņai ir attieksme gan pret šo uztvērumā parādošos ikreizējību, gan arī pret pašu parādību.”<sup>25</sup>

Piemēram, rakstot rakstu par mūzikas fenomenoloģisku skatījumu, vienlaikus darbojas gan apziņas intence, šajā gadījumā ieinteresētība, no vienas puses, un fenomenoloģiska teksta tvērums apziņā, no otras puses. Šis fenomenoloģiskais teksts, par ko es tagad domāju, nav objekts, kas atrodas ārpus manis kā papīra lapas, bet gan ideāla parādība apziņā, kas nemitīgi mainās, un līdz ar šī fenomena mainīgumu mainās arī intence: uzmanība, ieinteresētība, pārsteigums, nepacietība utt. Šajā gadījumā fenomens manā apziņā nav tiešs muzikāls pārdzīvojums, kaut arī manas domas ir vērstas uz mūziku, bet gan filosofisks pārdzīvojums. Es nevaru vienlaikus tiešā tvērumā pārdzīvot mūzikas skanējumu un filosofiju. Pārdzīvojot mūziku filosofiski, es redzu tai fenomenoloģisku jēgu. Kad klausos mūziku, mana intence ir vērsta tieši uz šī skaņdarba skanējumu, un es klausoties atpūšos: “.. pasaulē rodamas vienas un tās pašas lietas, kuras tikai mēdz dažādi parādīties.”<sup>26</sup>

Neatkarīgi no tā, kāda ir intence attiecībā pret mūziku, apziņas intencionālā struktūra jebkura fenomena tvērumam ir viena un tā pati.

Apziņas intencionālo struktūru veido divi pamatkomponenti: a) intence (noēze), kas vērsta uz fenomenu un b) fenomens, ko tveram apziņā (noēma), “priekšmets pastāv, ja mana apziņa ir pieredze par to”.<sup>27</sup> Noēma ir intencionalitātes objekts, kas vienmēr attiecas uz kādu noteiktu Noēzi. Noteikta intence, piemēram, ir ieinteresētība, mīlestība, uzmanība, noraidījums utt. Apziņas norises, ar kurām mēs vēršamies pie uztvertā fenomena, veido jēgu. Intencē tverts objekts vienmēr ir jēgpilns. Apziņas intencionālais noēzes–noēmas plūdums nav skatāms kā pabeigts process. Apziņas intencionālā darbība nav sevī noslēgta sistēma, kurā ievietoti kustīgi elementi, kas ienāk un iziet. Tas nav tā, ka intencionālā struktūra paliek, ja arī tajā šie fenomeni nemainās. Apziņas intencionālā

struktūra ir nemitīga notikšana, kas nevar pastāvēt pati par sevi, bet tikai saistībā ar pasauli. Apziņas struktūras ir apjēdzamas tikai tāpēc, ka esam pasaulē un esam spējīgi šo pasauli konstituēt savā apziņā.

Piemēram, ejot uz Pētera Vaska 3. Simfonijas atskaņojumu, mūsu apziņa ir vērsta uz iespējamā skaņdarba dzirdēšanu, mēs apmēram priekšstatām, kas tā par mūziku. Šajā gadījumā vēlēšanās dzirdēt šo skaņdarbu un ieinteresētība ir apziņas intence. Laikā, kad klausāties šo Simfoniju, apziņas norises mainās, tā ir uzmanība, iejušanās simfonijas skanējumā. Kad klausāties šo simfoniju, tā konstituējas mūsu apziņā. Dzirdot to nākamoreizi, mēs šo skaņdarbu atpazīstam atcerējumā, bet to pārdzīvojam tiešā tvērumā, un jaunajā pieredzējumā nemitīgi veidojas jaunas jēgas. Šī nemitīgā jēgformu veidošanās pamatojas apziņas plūsmā, "Hērakleitiskajā upē". E. Huserls sīki analizē, kā šādā nemitīgā plūdumā ienāk un iziet fenomenī, kā lieta un pasaule konstituējas apziņā un kā mēs tai iedodam jēgas.

Jēgas veidošanās apziņas norisēs ir saistīta ar intersubjektivitāti, jaunu horizontu veidošanos, dzīvespasauli. Jēgas veidojas intencionālā pārdzīvojuma horizontos. Pārdzīvojuma horizonts izsaka aktuālo pieredzi, bet vienmēr paliek atklāts, jo tas pārvietojas līdz ar pārdzīvojumu plūdumu. Jēga, kas veidojas pārdzīvojuma horizontā, nekad nav noslēgta, jo tā nemitīgi veidojas un mainās līdz ar pieredzes horizonta aprisēm. "No atkārtotajiem pieredzējumiem labi pazīstamais ar visu savu pazīstamību tomēr gribot negribot ir tikai relatīvi pazīstams, tam viscaur piemīt savpats vaļējas nepazīstamības horizonts."<sup>28</sup>

E. Huserla skatījumā konkrēts skaņdarbs norāda gan uz šī skaņdarba īpašo jēgu, gan mūzikas jēgu vispār: "... mēs apsveram mākslas darba vispārpatieso jēgu un noteikta mākslas darba īpašo jēgu. Pirmajā gadījumā mēs studējam kāda mākslas darba "būftību" tīrā vispārīgumā, otrajā gadījumā – īsteni dotā mākslas darba īsteno saturu, kas šeit līdzinās noteikta priekšmeta izziņai, teiksim, Bēthovena simfonijas izziņai."<sup>29</sup> Tālāk E. Huserls turpina, ka patiesi nozīmīga jēga ir attiecināma uz ontoloģiskiem pētījumiem. Tas paver jaunus horizontus mūzikas fenomenoloģiskiem pētījumiem.

Piemēram, E. Huserla skaņas analīzes, R. Ingardena muzikāla darba ontoloģiskās struktūras pamatojums, A. Šica mūzikas skatījums no sociālās fenomenoloģijas viedokļa mūzikas izpratnē iezīmē jaunus jēgveidojošus horizontus. Šie horizonti pārklājas, paplašinās, sašaurinās, tie visi kopā veido kopēju mūzikas fenomenoloģisko jēgu.

R. Ingardens saka, ka muzikālu darbu veido trīs pamatkomponenti: 1) ideāls, 2) reāls, 3) tīra intencionalitāte. Muzikāls darbs kā tīrs intencionāls objekts ir tikai tā radīšanas aktā, bet šim mākslas darbam arī radīšanas aktā piemīt reāla objekta apliecinājumi, piemēram, tas ir izteikts nošu rakstā. Muzikāls darbs ir reāls objekts, kas dzirdams skaņu notikumos, muzikālās izrādēs, kuras klausās un vērtē skatītājs.

Šo R. Ingardena muzikāla darba raksturojumu, kas ietver arī klausītāju, vēlāk izmanto A. Šics. Viņa mūzikas izpratne pamatojas gan uz R. Ingardena muzikāla darba raksturojumu, gan E. Huserla fenomenoloģijā izstrādāto iekšējo laikapziņu un intersubjektivitāti<sup>30</sup>, gan A. Bergsona laika ilgstamību.

A. Šics saka, ka mūzikas un melodijas notikums ir kopējs laika pieredzējums un muzikālu darbu var raksturot kā zināmu skaņu kārtību iekšējā laikā. Plūdums iekšējā laikā, bergsoniskais la durée (ilgstamība) ir mūzikas eksistences forma. Skaņas plūsma, kas atklājas iekšējā laikā, ir sakārtotība, kas vienlīdz nozīmīga gan komponistam, gan atskaņotājam, gan klausītājam.<sup>31</sup> Skatot muzikālam darbam, cilvēki apdzīvo vienu un to pašu laiku. Tā ir intersubjektivitāte, nevis subjektivitāte, jo mūzikas veidošanās ir komunikācija iekšējā laikā. A. Šics uzskata, ka intersubjektivitāte ir pamatā gan muzikāla

darba kopējai veidošanai, gan sociālās dzīves norisēm. Mūzikas notikums ir kopēja darbība, kurā veidojas kopēja jēga. Klausītāji ir līdzvērtīgi dalībnieki intersubjektīvā pieredzē, viņiem ir tas pats laika pieredzējums kā mūzikas atskaņotājiem. Izpildītājs un klausītājs vienmēr ir noskaņojumā viens pret otru, un skanējuma laiks viņus vieno. A. Šics saka, ka mūzika ir viens no veidiem, kā būt kopā ar citiem pasaulē, klausīties otrā, iejusties citā, gūt atšķirīgas pieredzes. Mūzika iekļaujas savstarpējas sapratnes, iedarbības un attiecību sfērā, kurā veidojas kopēja jēga.

Jēgas veidošanās process ir komplicēta darbība, kur liela nozīme ir attiecībām, intersubjektivitātei, sapratnei. Jēgas ir mainīgas, atšķirībā no mūzikas būtības, kas ir viena, tverama evidencē un nav apšaubāma.

Mūzikas būtība ir tikpat neapšaubāma kā jebkura cita būtība, jo būtība vienmēr ir apliecināta pozitīvitāte. Bet atšķirība starp fenomenoloģijā skatītām izziņas spēju būtībām kā absolūtām pašdotībām un mūziku ir tāda, ka mūzika nav pašdotība, tā ir cilvēku radīta māksla. Piemēram, apziņas intencionālās struktūras mēs nevaram ne radīt, ne izdomāt, mēs varam tās tikai atklāt, ieraudzīt un nešaubīgi atzīt, ka tās tiešām ir. Mūzikas būtība ir skaņu pašdotība, no kuras arī tiek radīti muzikāli darbi.

Fenomenoloģiskā skatījumā mūzikas būtība ir tverama evidencē, pārdzīvojumā, tā nepakļaujas tālākai interpretācijai, bet paliek tiešā tvērumā. E. Huserls raksta: "Skaidrs, ka patiesību, resp., priekšmetu patieso īstenību mēs varam smelt tikai no evidences un ka tikai un vienīgi evidence ir tā, ar kuras palīdzību mums gūst jēgu šīs īsteni esošais, patiesais, pilntiesīgi lietderīgais priekšmets – lai kādas formas vai veidola tas būtu – ar visiem nosacījumiem, kurus mums ietver apzīmējums "patiesīgā tagadesamība."<sup>32</sup>

Mūzikas būtība nav ieslēgta sevī, tā atklājas skanējumā katru reizi no jauna, katru reizi citādi.

## Atsauces un piezīmes

- <sup>1</sup> Huserls, E. Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija. *Fenomenoloģija*. Rīga : Intelekts, 1998, 169. lpp.
- <sup>2</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>TM</sup> second edition. Volume seventeen. Macmillan, 2001, p. 431.
- <sup>3</sup> Смирнов, И. *Музыка*. Москва, 2001, с. 148.
- <sup>4</sup> *Encyclopedia of Phenomenology*. Kluwer, 1997, p. 467–472.
- <sup>5</sup> Huserls, E. Fenomenoloģijas ideja. *Fenomenoloģija*. Rīga : FSI, 2002, 15. lpp.
- <sup>6</sup> Turpat, 50. lpp.
- <sup>7</sup> Huserls, E. Fenomenoloģijas ideja. *Fenomenoloģija*. Rīga : FSI, 2002, 17. lpp.
- <sup>8</sup> Lai nonāktu līdz apziņas būtībām, Huserls izstrādā divpakāpju redukciju, kur līdz ar fenomenu parādīšanos apziņā mēs saprotam apziņas intencionālo struktūru un pasauli. Tā mēs izvairāmies no visiem pārsteidzīgiem pasaules skaidrojumiem, objektīvām zināšanām un nonākam pie kādas absolūtas, neapšaubāmas būtības – aprioras apziņas struktūras. Raksturīgi ir tas, ka E. Huserls pats savā fenomenoloģiskajā tekstā īsteno redukcijas metodi. Viņš ar piemēriem parāda fenomenoloģiskās redukcijas norisi, kurā skata, kā konkrētas lietas (skaņa, krāsa) ir dotas apziņā. Tas ir sava veida atgriešanās ceļš līdz eidētiskai redukcijai, kura skata nevis noteiktu fenomena pieredzējumu, bet gan pieredzējuma būtību. Viņš noskaidro, kādas norises ir pamatā tam, ka apziņā var konstituēties priekšmetiskums un pasaule neatkarīgi no tā, ko mēs domājam vai ko pārdzīvojam.
- Huserla eidētiskā redukcija rāda, kā mēs varam nonākt viņpus konkrēta fenomena pie tā būtības ar transcendenci, objektivizējot fenomenu. E. Huserls sāk ar lietām. un nonāk līdz būtībām.
- <sup>9</sup> Huserls, E. Fenomenoloģijas ideja. *Fenomenoloģija*. .. 46. lpp.
- <sup>10</sup> Heidegers, M. Mākslasdarba sākotne. *Malkasceļi*. Rīga : Intelekts, 1998, 33. lpp.
- <sup>11</sup> Huserls, E. Fenomenoloģijas ideja. *Fenomenoloģija*. Rīga : FSI, 2002, 47. lpp.
- <sup>12</sup> Turpat, 23. lpp.
- <sup>13</sup> Heidegers, M. Mākslasdarba sākotne. *Malkasceļi*. .. 16. lpp.
- <sup>14</sup> Huserls, E. Fenomenoloģijas ideja. *Fenomenoloģija*. .. 21. lpp.
- <sup>15</sup> Sartre, J. P. *Being and Nothingness*. London : Routledge, 2003, p. 2.
- <sup>16</sup> Huserls, E. Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija. *Fenomenoloģija*. .. 162. lpp.

- <sup>17</sup> Turpat.
- <sup>18</sup> Sartre, J. P. *The Imaginary. The Phenomenological Psychology of the Imagination*. London : Routledge, 2004. P. 192–193.
- <sup>19</sup> Simfonijas atskaņojuma laiks ņemts no skaņu ieraksta: Schubert, F. Schubertiade. Sinfonien. TIM, 2001. [Simfonijas atskaņojums ierakstīts 1946. gadā, diriģents Herberts fon Karajans].
- <sup>20</sup> Pytlak, A. On Ingarden`s Conception of the Musical Composition. *On the Aesthetics of Roman Ingarden*. Kluwer, 1989, p. 237.
- <sup>21</sup> Huserls, E. Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija. *Fenomenoloģija*. .. 181. lpp.
- <sup>22</sup> Turpat, 168. lpp.
- <sup>23</sup> Turpat, 162. lpp.
- <sup>24</sup> Turpat, 210. lpp.
- <sup>25</sup> Turpat, 171. lpp.
- <sup>26</sup> Huserls, E. Mūsdienu Eiropas zinātņu krīze un transcendentāla fenomenoloģija. *Fenomenoloģija*. .. 369. lpp.
- <sup>27</sup> Huserls, E. Parīzes priekšlasījumi. *Fenomenoloģija*. .. 352. lpp.
- <sup>28</sup> Huserls, E. Mūsdienu Eiropas zinātņu krīze un transcendentāla fenomenoloģija. *Fenomenoloģija*. .. 269. lpp.
- <sup>29</sup> Huserls, E. Fenomenoloģijas idejas. *Fenomenoloģija*. .. 59. lpp.
- <sup>30</sup> Intersubjektivitāte pamato otra sapratni, iejušanos, kopējas jēgas veidošanos. Intersubjektivitātes jēdzienu E. Huserls izstrādā savā transcendentālajā fenomenoloģijā, kur intersubjektivitāte ir nevis pierādījums citu subjektu eksistencei, bet parāda to, kā mūsu apziņā konstituējas kopēja jēgas pasaule un kopēja sapratne.
- <sup>31</sup> Шюц, А. Совместное сотворение музыки. Избранное: *Мир, светящийся смыслом*. Москва, 2004, с. 584.
- <sup>32</sup> Huserls, E. Kartēziskās meditācijas. *Fenomenoloģija*. .. 269. lpp.

## Summary

Looking at the essence of music from a phenomenological point of view and pretending that phenomenology is the philosophy that makes clear the essence of music can raise a protest; music does not change because of the different approaches to it: phenomenological, metaphysical, musicological, historical. The choir songs of Emīls Dārziņš, the symphonies of Jānis Ivanovs remain the same and preserve the essence of music. This fact acknowledges that essence of music is in the music itself.

However, phenomenology is first of all a philosophy which deals with essences. Essence is an absolute, given structure of consciousness, on the basis of which we can affirm without a doubt that music exists, that it occurs and that we listen to it.

**Key words:** music, phenomenology, essence, sound, phenomena.