



Mūzikas akadēmijas raksti

V



Mūzikas akadēmijas raksti

Jāzeps Vītols Latvijas Mūzikas akadēmija, 2008

V

Mūzikas akadēmijas raksti, 5
Rīga: Musica Baltica, 2008, 194 lpp.

ISBN 978-9984-588-50-6

Redakcijas kolēģija:

Boriss Avramecs (Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības augstskola)
Anda Beitāne (J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Tamāra Bogdanova (Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības augstskola)
Mārtiņš Boiko (J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Joahims Brauns (*Joachim Braun*; Bar-Ilanas Universitāte, Ramatgana)
Jons Brūveris (*Jonas Bruveris*; Lietuvas Mūzikas un Teātra akadēmija)
Ēvalds Daugulis (Daugavpils Universitāte)
Lolita Fūrmane (J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Ilma Grauzdiņa (J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Ingrīda Gūtberga (Bostonas Universitāte)
Baiba Jaunslaviete (J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Jefims Jofe (*Efim Yoffe*; Levinska Izglītības koledža, Telaviva)
Kevins K. Kārmss (*Kevin C. Karnes*; Emorija Universitāte, Atlanta)
Arnolds Klotiņš (Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts)
Jānis Kudiņš (J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Tatjana Kuriševa (*Tatjana Kurysheva*; P. Čaikovska Maskavas Valsts konservatorija)
Ilze Šarkovska-Liepiņa (Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts)
Jeļena Ļebedeva (J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Georgs Pelēcis (J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Jānis Torgāns (J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Audrone Žuraitīte (*Audronė Žiūraitytė*; Lietuvas Mūzikas un Teātra akadēmija)

Redaktore Baiba Jaunslaviete
Kopsavilkumu tekstu tulkotāja / redaktore Īrisa Vīka
Makets: Kristīna Bondare, Anita Mežale
Dizains: Dita Pence
Nošu datorsalikums: Līga Muceniece

© Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
K. Barona iela 1, Rīga LV-1050

© Jānis Torgāns, Jeļena Ļebedeva, Ilze Šarkovska-Liepiņa,
Ineta Kivle, Tatjana Kuriševa, Baiba Beināroviča, Inese Žune

© Musica Baltica, 2008
Reģ. Nr. 40103114067
K. Barona iela 39, Rīga LV-1011, Latvija
Tel.: +371 7275575, fakss: +371 7272755, e-pasts: musbalt@latnet.lv
www.musicabaltica.com

Saturs

Priekšvārds	5
KOMPONISTS UN SKANĀNDARBS	
Jānis Torgāns	
Jāņa Ivanova vokālīzes – savrupa parādība latviešu mūzikā	6
Jeļena Ļebedeva	
Laikmetīgās formveides iezīmes Georga Pelēča <i>Trīspadsmitajā Londonas simfonijā</i> . Par stilu paralēlēm un ne tikai par tām	25
Ilze Šarkovska-Liepiņa	
Latviešu jaunākās kormūzikas tendences: stilistika, vēsturiskās attīstības konteksti, personības	59
MŪZIKA UN FILOSOFIJA	
Ineta Kivle	
Mūzikasdarba ontoloģija: jautājums par būtību un interpretāciju	87
BALETS: NO KOMPONISTA IECERES LĪDZ IESTUDĒJUMAM	
Татьяна Курьшева	
Новаторство поздних балетов Сергея Прокофьева	109
Tatjana Kuriševa	
Sergeja Prokofjeva vēlīno baletu novatorisms	121
Baiba Beinaroviča	
Sergeja Prokofjeva baleti Latvijā	133
MŪZIKA DZĪVESSTĀSTS KĀ LAIKMETA LIECĪBA	
Inese Žune	
Nilsa Grīnfelda personības atspoguļojums viņa arhīva materiālos	149
Īsas ziņas par publikāciju autoriem	191
Informācija rakstu iesniedzējiem	194



MŪZIKA UN FILOSOFIJA

MŪZIKASDARBA ONTOLOĢIJA: JAUTĀJUMS PAR BŪTĪBU UN INTERPRETĀCIJU

Ineta Kivle

*Mākslas pieredzē runa ir par to, ka mākslasdarba priekšā mēs iemācāmies
specifisku uzkavēšanās veidu.*

*Tā ir uzkavēšanās, kas izceļas ar to,
ka nekļūst garlaicīga.*

Hanss Georgs Gadamers [5: 88]

Filosofijā mūzikasdarbs¹ kā patstāvīgs izpētes objekts ienāk 20. gadsimtā; iepriekš filosofija aplūkoja galvenokārt mūziku kopumā, taču mūzikasdarba nodalīšana no mūzikas nekad nevar būt pilnīga.

Filosofija nesniedz vienotu atbildi, kas ir mūzika un mūzikasdarbs – līdz ar cilvēka pašsapratni, tām vai citām filosofiskajām nostādnēm dažādojas arī mūzikas un mūzikasdarba filosofiskās interpretācijas. Stīvens Deiviss (*Stephen Davies*) savu pētījumu *Mūzikas filosofijas tēmas (Themes in the Philosophy of Music, 2003)* iesāk ar vārdiem: *Es studēju filosofiju ar mērķi rakstīt par mūziku* [3: 1]. Jautājumi, kurus uzdod filosofija, atšķiras no citu zinātņu jautājumiem, tādēļ arī mūzikas interpretācija filosofijā būtiski atšķiras no muzikoloģiskas analīzes, un filosofijā pieļaujams abu jēdzienu lietojums – gan *skaņdarbs*, gan *mūzikasdarbs*. Jēdzienam *mūzikasdarbs* ir plašāks konteksts nekā jēdzienam *skaņdarbs*.

Mūzikas un mūzikasdarba filosofisks skatījums 20. gadsimtā skar jautājumus par appasauli, intersubjektivitāti, jēgas konstitūēšanas, iekļautību horizontos, apziņu un ķermeni, eksistenci, fenomenu, pārdzīvojumu un pieredzi, telpu un laiku, intencionalitāti, būtību, izpratni, tradīciju, redzamo un dzirdamo, simbolu un formu. Īpaši pētījumi vēltīti arī mūzikasdarba autentiskumam, nozīmēm u.c. Taču neatkarīgi no tā, kādās filosofiskās nostādnēs mūzikasdarbs tiek skatīts, tas eksistē, saglabājot pats savu identitāti.

Jautājums par to, kas ir mākslasdarbs un kas – mūzikasdarbs, nodarbina gan mākslas pētniekus, gan filosofus.

Modernajā mūzikā sastopami skaņdarbi, kuru nošu teksti ir nepabeigti un tādējādi sniedz interpretiem radošu iespēju pašiem turpināt komponista atstātās intences. Skaņdarba izpildījumā tiek izmantoti ne tikai mūzikas instrumenti un cilvēku balsis, bet arī trokšņi, skaņu izraisīti priekšmeti, bezpersoniskas tehnoloģiskas skaņas. Skaņdarba iekšējā kārtība ir *nekārtība*. Izmantotās vielas un formas mainās, taču mūzikasdarba būtība saglabājas. Ne jau komponists, sacerot mūzikasdarbu, rada skaņas kā *vielu* – viņš skaņas izmanto jau kā dotas, lai paustu tajās radošu ideju.

¹ Latviešu valoda ir viena no retajām, kurā ir īpašs jēdziens, kas apzīmē mūzikas kompozīciju – *skaņdarbs*. Angļu, vācu, krievu u.c. valodās mūzikas kompozīciju mēdz definēt kā darbu, kas izsaka mūziku, nevis skaņu – *musical work, work of music, composition* (angļu val.), *Musikstück* (vācu val.), *музыкальное произведение* (*muzykal'noe proizvedenie*, krievu val.) utt. Filosofija neanalizē konkrētus skaņdarbus, bet aplūko mūzikasdarbu kopumā, izgaismo pamatus, meklē atbildi uz jautājumu *kas ir mūzikasdarbs kā mākslasdarbs?*, ietverot savā redzeslokā gan skaņdarbu kā pabeigtu kompozīciju, gan mūzikasdarba intersubjektīvo iedabu, gan būtības un jēgas veidošanos, gan mākslas patiesības pieredzi, t.i., to slāni, kas nav skaņdarba nošu tekstā un atskaņojumā, bet izgaismojas filosofiskas domāšanas ceļā. Mūzikasdarbu nevar reducēt tikai uz nošu tekstu un tā izpildījumu. Tādēļ galvenokārt lietošu jēdzienu *mūzikasdarbs*. Savukārt jēdzienu *skaņdarbs* izmantošu, apzīmējot noteiktu mūzikas kompozīciju kā pabeigtu vienību.

² Mākslasdarba piederību mākslai nosaka ne vien krāsas, vielas un formas, bet arī mīmēzes princips, normativisms, stīli u.c.

³ Priekšmetiskums un parādība veido ikviena fenomena ontoloģisko struktūru. Šī struktūra arī raksturo fenomena būtību. Fenomens nezaudē savu priekšmetisko dotību, bet, izejot no tās, atklāj (t.i., *parāda*) sevi ārpusaulē.

⁴ Martina Heidegera filosofija paver jaunas iespējas mūzikasdarba aprakstos. To pamats var būt:

- 1) fenomena un logosa jēdzieni;
- 2) cilvēka esamība pasaulē (*In-der-Welt-Sein*);
- 3) *lietas* izpratne, *laušana* lietai būt;
- 4) hermeneitiska pieeja un vēsturiskums;
- 5) klausīšanās.

⁵ Gadamera hermeneitika, valodas un mākslas ontoloģija sniedz iespēju mūziku un mūzikasdarbu skatīt kā iekļautos izpratnes horizontos un vēsturiskā pieredzē, mākslas būtību uztvert kā ontoloģiski skaidrotu spēli. Šeit redzama fenomenoloģiskai pieejai raksturīgā tieksme izgaismot būtības; spēle ir mākslas būtība. Kā mākslas ontoloģiska struktūra tā ir klātesoša ikvienā tradīcijā. Gadamers apraksta spēli, lai parādītu tradīciju kā norisi, nevis kā subjektivitātes iekšējo pieredzi. Gadamera filosofiju izmanto mūzikas fenomenologi Eliss Brūss Bensons, Tomass Kliftons u.c.

⁶ Mūzikas filosofija 20. gadsimtā sazarojas vairākos virzienos:

- mūzikas semantiskā un simboliskā analīze – tās principi izklāstīti Sjuzenas Langeres (*Susane Langer*), Nelsona Gudmena (*Nelson Goodman*), Ēro Tarasti (*Eero Tarasti*) u.c. teorijās;
- mūzikas fenomenoloģisks skatījums, kurā raisās jautājumi par mūzikas būtību, mūzikasdarba ontoloģiju, tās intersubjektīvo iedabu u.c. Mūzika pirmām kārtām ir jēgpilns, dzirdams, iekšēji komplicēts fenomens, kurš atšķiras no skaņas, runas un balss, taču visām šīm parādībām konstituētas radniecīgas būtības;
- mūzikas sociālās iedabas pētījumi, piemēram, Teodora Adorno (*Theodor Adorno*) u.c. autoru darbos.

Tāpat ir ar tēlotājmākslas darbu – krāsas, vielas, formas², kuras gadsimtiem ilgi raksturoja darinājuma piederību mākslai, mūsdienās tiek papildinātas ar līdz šim mākslas sfērai netipiskiem priekšmetiem, vielām un izpausmēm. Robežas ir tik izplūdušas, ka par skaņdarbu var uzskatīt gandrīz visu, kas satur skanējuma iespējamību, ja vien ir kāds, kas šo darbu uztver kā muzikālu. Par mākslasdarbu var saukt ikvienu priekšmetu un notikumu, ja tas tiek izrādīts kā mākslas sfērai piederošs. Šāds darbs īpašā veidā koncentrē redzamā un dzirdamā, domātā un iztēlotā pieredzi un mākslu pašu. Vienlaikus iespējams darbs, kurā tiek īstenotas gadsimtu gaitā pārbaudītas un nostabilizējušās formas un vielas, taču tas var nebūt mākslasdarbs. Raisās jautājums: kas tādā gadījumā ir mūzikasdarbs? Meklējot atbildi, vērts iepazīt vairāku 20. gadsimta filosofu atziņas. Teorētisks pamats mūzikasdarba ontoloģiskam skatījumam ir Edmunda Huserla (*Edmund Husserl*, 1859–1938) aplūkotās fenomena priekšmetiskuma un parādības dotības³; Martina Heidegera (*Martin Heidegger*, 1889–1976) filosofijā izgaismotā esamība un esošais, patiesība, lietas un mākslas būtība, būtības būtiskošanās⁴; Hansa Georga Gadamera (*Hans-Georg Gadamer*, 1900–2002) mākslas skatījums tradīcijas kontekstā⁵.

Atšķirībā no semantiskas un konvencionālas pieejas sociāla pieeja⁶ mūzikai fenomenoloģijā uzdod jautājumu: kas ir mūzikasdarba būtība? Tādēļ arī pievērsīšos galvenokārt fenomenoloģiskam un hermeneitiskam mūzikasdarba skatījumam.

Fenomenoloģija parāda, ka mūzikasdarba būtību raksturo iekšēja ontoloģiskā struktūra, kura tam piemīt neatkarīgi no laikmeta un stila, kad tas radīts. Taču fenomenoloģiskajā tradīcijā mūzikasdarbs tiek aplūkots arī kā ietverts hermeneitiskos un vēsturiskos horizontos. Šis divas pieejas sniedz iespēju pēdējo gadu desmitu mūzikas fenomenologu uzskatus saistīt ar vienu vai otru fenomenoloģiskās perspektīvas vērstību, balstoties uz Huserla klasisko fenomenoloģiju vai Heidegera un Gadamera filosofiju.

Fenomenoloģija atzīst šādas nostādnes:

- 1) mūzikasdarbs ir fenomens;
- 2) mūzikasdarbam ir sava iekšējā ontoloģiskā struktūra, kas to atšķir no citas iedabas fenomeniem;
- 3) mūzikasdarbs tiek izgaismots ar tādiem jēdzieniem kā dotība, intencionalitāte, iekšējs laiks u.c.;
- 4) mūzikasdarba būtība ir nemitīgā mainībā un ietekmēs, tā raksturo komplicētu, kustībā esošu fenomenu;
- 5) mūzikasdarbs ir iekļauts vēsturiskā un hermeneitiskā tradīcijā;
- 6) mūzikasdarbā izgaismojas patiesība;
- 7) mūzikasdarbs ir intersubjektīvs notikums.

Mūzikasdarbu aplūko poļu fenomenologs **Romans Ingardens** (*Roman Ingarden*, 1893–1970) *Pētījumos par mākslas ontoloģiju* (*Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, 1962). Viņa filosofiskās atziņas [9] sniedz precīzu mūzikasdarba ontoloģiju, izceļot tā struktūrelementus (ideāls, reāls un tīra intencionalitāte). Šis autors raksturo mūzikasdarba iekšējo struktūru, balstoties uz Huserla izstrādāto klasisko fenomenoloģiju⁷. Atšķirībā no

Huserla Ingardens atzīst, ka ontoloģija ir daudz mazāk atkarīga no subjektivitātes. Viņa pētījuma mērķis ir izgaismot mūzikasdarbam imanenti piemītošās ontoloģiskās struktūras. Huserls skaņu un melodiju aplūko kā piemērus, lai izgaismotu izziņas iespējamības būtības, iekšējās laikapziņas un intencionālās struktūras, turpretī Ingardena mūzikasdarba skatījums nekonzentrējas uz apziņas ontoloģiskajām struktūrām, bet gan apziņā tvertā fenomena ontoloģiju.

Ingardens klasiskās fenomenoloģijas nostādnes piemēro atsevišķu fenomenu analīzei – to vidū ir literārs darbs, mākslasdarbs, mūzikasdarbs, arhitektūra, filma. Mūzikasdarbu šis autors skata no vairākiem aspektiem, raksturojot kā performanci, mentālu pieredzi, nošu tekstu, akustisku un neakustisku objektu. Ingardens secina, ka mūzikasdarba būtība un tā ontoloģiskās struktūras nav mentālās pieredzes izpausmes, un mūzikasdarba vienādošana ar mentālo pieredzi ir kļūdaina. Katram komponistam un klausītājam ir sava subjektīvā pieredze, tās ir dažādas un atšķirīgas. Tās izpaužas, gan radot mūziku, gan to klausoties, taču mūzikasdarba būtība ir *aiz, zem* vai *virš* mentālās pieredzes un atklāj struktūras, kuras piemīt ikvienam mūzikasdarbam, neatkarīgi no tā, kas skaņdarbu sacerējis, kas to izpildījis un klausījies, kāda mūzikas forma izmantota.

Mūzikasdarba būtību, t.i., tā ontoloģisko struktūru, raksturo īpašs esamības mods – tīrā intencionalitāte. Tā aizsniedzama fenomenoloģiskās domāšanas ceļā, atbrīvojot mūzikasdarbu no psiholoģisma un mentālās pieredzes. Tomēr mūzikasdarba tīrā intencionalitāte bez skaņdarba nav iespējama, tā tiek konstituēta atkarībā no tā, kā skaņdarbs dots apziņā. Skaņdarbs ir reāli esošs, to tveram ar šim skaņdarbam piemītošām jēgām, savukārt tīrā intencionalitāte attiecināma uz ideālo dotību sfēru. Tā tiek konstituēta kā mūzikasdarba būtība un eksistences mods. Mūzikasdarba intencionalitāte dzirdama skaņdarba skanējumā, redzama nošu tekstā, taču tīrā intencionalitāte kā mākslasdarba ontoloģiskā struktūra ir tverama evidencē, fenomenoloģiskā izgaismojumā. Tīrā intencionalitāte parāda, ka mūzikasdarba būtība ir neatkarīga no tā radītāja un uztvērēja, tā izpaužas ikvienā skaņdarbā kā kustīga, procesuāla būtība.

Ja skatām mūzikasdarbu kā tīri intencionālu objektu, tad tas ir ideāls objekts, savukārt kā reāls objekts tas ir konkrēts skaņdarbs, kas ietiecas ontiskajā, t.i., esošajā sfērā un ir apveltīts ar noteiktām satura iezīmēm. Mūzikasdarbā kā reālā objektā iekļaujas gan autora radošā aktivitāte, gan klausītāja uztveres darbība.

Intencionalitāte kopumā atspoguļo gan darba saturiskās īpatnības, gan ontoloģiski autonomu intencionālo struktūru, t.i., jau pieminēto tīro intencionalitāti. Spēja intencionālajā struktūrā ietvert saturisko, ideālajā reālo ir būtiska mākslasdarba pazīme. Intencionāla objekta saturs ir pretrunīgs un vienmēr nepabeigts – intencionalitātes pārklājas, raisa jaunas intences. Intencionalitāte nav domājama kā matemātiska formula, kurā mainīgo vietā ievietojam dažādus skaitļus. Intencionalitāte nav arī sastingusi, absolūta struktūra, kurā īstenojas komponista, izpildītāja un

⁷ Huserla fenomenoloģija ietver divējādu mūzikas skatījumu:

1) apraksta mūzikas fenomenu, kā tas dots tiešā tverumā;

2) apraksta mūzikas pārdzīvojuma iespējamību. Šis divas pieejas – aprakstīt fenomenu un aprakstīt pārdzīvojuma iespējamību – attiecas uz ikviena fenomena izpēti.

Fenomenologi neaplūko mūziku kā fizisku parādību, nedz arī kā vienu no daļajām mākslām vai psiholoģiski pārdzīvotu faktu, bet gan kā jēgpilnu fenomenu un laikobjektu, kuram piemīt noteiktas dotības un būtības. Sākotnējais Huserla fenomenoloģijas mērķis ir izgaismot izziņas iespējamības būtības, apziņai imanenti piemītošās intencionālās struktūras. Fenomenoloģijai attīstoties, iezīmējas virzība no apziņas ontoloģijas uz konkrētu fenomenu ontoloģisko struktūru izpēti – to vērojam, piemēram, Romana Ingardena darbos, kuros izgaismotas mākslasdarbu ontoloģiskās struktūras.

klausītāja saturiskās intences, bet gan nemitīgi procesā esoša būtība, kura konstituējas līdz ar skaņdarbu.

Ja nebūtu skaņdarbu, nebūtu arī iespējams konstituēt tūru intencionalitāti. Mūzikasdarbā tai ir vairākas izpausmes: komponista intences īstenošanas nošu tekstā, nošu teksts intencionāli turpinās izpildījumā, skaņdarba izpildījums intencionāli nosaka skanējuma telpu un laiku, taču nošu teksts intencionāli nenosaka vietu, kur tas tiks izpildīts, skaņdarbu intencionāli tver klausītājs.

Ingardens atzīst, ka mūzikasdarbs ir fenomens, kas eksistē gan pats par sevi, gan izpildījumā. Katram klausītājam tas ir citāds. Nav iespējams pašidentisks mūzikasdarbs, jo to nevar atdalīt ne no interpretācijas, ne pārdzīvojuma. Ingardena mūzikas ontoloģija uzdod jautājumu – kā viena un tā pati lieta atklājas atšķirīgās kvalitātēs? Kā iespējams noteikt identitāti, ja mūzikasdarbs ir performancē, izpildījumā, pats sevī un individuālā pieredzē? Kā iespējams izgaismot mūzikasdarba ontoloģisko struktūru, ja tas ir gan nošu tekstā, gan skanējumā, ja tas ir notikums komponista, atskaņotāja un klausītāja apziņā, ja mūzikasdarbs ir intersubjektīvs?

Šie jautājumi nodarbina filosofus, un dažādu autoru sniegtajos mūzikasdarba filosofiskajos raksturojumos iezīmējas vairāki kopīgi skatpunkti: Tie ir šādi:

- 1) mūzikasdarba parādības dotība kā performance;
- 2) mūzikasdarbs kā enerģētiska tapšana;
- 3) mūzikasdarbam imanenti piemītošais laiks;
- 4) reālā un ideālā vienotība mūzikasdarbā;
- 5) mūzikasdarba intencionalitāte;
- 6) mūzikasdarbs kā iekļauts kultūrā un mentālajā pieredzē;
- 7) mūzikasdarbs kā patiesība;
- 8) mūzikasdarba identitāte;
- 9) mūzikasdarbs kā intersubjektīvs pārdzīvojums.

Mūzikas parādības dotība jeb performance aplūkota gandrīz ikvienā fenomenoloģiskajā skaidrojumā, sākot jau ar Romana Ingardena mūzikasdarba ontoloģiju līdz pat mūsdienu filosofu pētījumiem. Jebkurš skaņdarbs potenciāli ietver spēju atskanēt, un tas uzskatāmi apliecina, ka skaņdarbam sākotnēji piemīt divas dotības – priekšmetiskums un parādība. Lai arī Ingardena analizēs nav tiešas atsauces uz Huserla filosofijā skatītajām divām fenomena dotībām – priekšmetisko un parādības, tomēr viņa analīzes apstiprina, ka performance ir skaņdarba parādības dotība, savukārt skaņdarba priekšmetiskums ir kompozīcijas nošu teksts un tekstā atstātās komponista intences. Mūzikasdarba fenomenam sākotnēji piemīt tieksme izskanēt performancē. Atgādināšu, ka fenomens ir tas, kas pats atklāj savu būtību (*pats sevi no sevis paša rāda*), un viens no veidiem, kā mūzikasdarbs *sevi rāda*, ir performance. Šo jēdzienu plašākā nozīmē attiecina ne tikai uz skaņdarba izpildījumu, bet uz ikvienu veidu, kurā mūzikasdarbs no jauna izgaismojas. Arī filozofisks mūzikasdarba apraksts zināmā mērā ir *performance*.

Mūzikasdarbs izgaismojas filosofa domās un filosofiskā tekstā kā interpretācija. Skaņdarbam potenciāli piemīt spēja izskanēt arvien no jauna, atšķirīgi, salīdzinot ar tā iepriekšējo izpildījumu. Reizēm skaņējums ir skaidrāks, noteiktāks un precīzāks, reizēm atkal tas attālinās no nošu teksta. Ikviens skaņdarba fragments apliecina skaņdarba izpausmju daudzveidību. Jebkuru atsevišķu fragmentu mēs klausoties uztveram arī kā konkrēta skaņdarba pārstāvi. Katrā jaunā izpildījumā skaņdarbs skan citādi, katrs tā fragments atšķiras no iepriekšējā izpildījuma, taču katrā skaņdarba uztvēruma mirklī mēs iepazīstam kādu vienību – skaņdarbu kopumā un reizē tieši konkrēto skaņējumu, kas ir katra skaņējuma ikmirklīgais pašattēlojums.

Skaņdarba jēga ir saturiski mainīga un atkarīga vienlīdz gan no intences, kas vērsta uz skaņējumu, gan skaņdarba ikreizējās atklāsmes izpildījumā. Jēgas veidošanās ietver gan izpildījuma jēgu, gan šī skaņdarba jēgu, gan mūzikasdarba jēgu vispār utt. – arī iepriekšējo pieredzi, kas nāk līdz ar intenci, uztvēruma dziļumu, dzīvespasauli.

Skaņdarbu varam iepazīt gan nošu tekstā, gan performancē. Taču nošu teksts nav vienīgi zīmes uz papīra lapas, tas ietver komponista intences, ieceres un laikmetu, kurā skaņdarbs tika radīts. Savukārt performance ir skaņdarba parādīšanās citā dotībā – skaņejumā.

Mūzikas performance ir populāra tēma, kas nodarbina daudzus filosofus – gan fenomenologus, gan citu virzienu pārstāvjus. Šai sakarā rodas jautājums: vai performance ļauj saglabāt mūzikasdarba autentiskumu?

Deiviss uzskata, ka autentiskuma pamatā ir komponista nošu teksts un tā izpildījums. Visbūtiskākais jautājums – vai skaņdarba izpildījumā tiek īstenotas autora intences? Deiviss it kā *izņem* skaņdarbu no tā rašanās laikmeta un skata to divpusējās attiecībās – komponista sacerētais darbs un tā izpildījums. Viņš autentiskumu nošķir no sociālā un vēsturiskā konteksta. Kā piemēru Deiviss min 18. gadsimta mūziku, kuras atskaņošanai nepieciešama telpa ar koka paneļiem, savukārt mūsdienās skaņdarbus izpilda ar laikmetīgiem instrumentiem, koncertzālēs, kuru skaņējumu ietekmē akustiskās iekārtas un liela klausītāju auditorija. Autors secina, ka vienīgi nošu teksta un skaņdarba izpildījuma savstarpējā atbilstība nosaka mūzikasdarba autentiskumu. Ne vizuālie, ne akustiskie, ne sociālie efekti nevar ietekmēt performances autentiskumu. Nošu teksta zīmes apzīmē vienu un to pašu toni neatkarīgi no laikmeta, kad šis darbs ir rakstīts, taču katrs izpildījums ir individuāla performance. Piemēram, viens diriģents var akcentēt emocionālo šķautni, cits arhitektoniskās īpatnības, taču autentiskums saglabājas – tas nepārkāpj skaņdarba priekšmetisko dotību. Katrā izpildījumā diriģentu intences mainās, tomēr autentiska attieksme pret kompozīciju nezūd. Deivisa skatījumā performances autentiskums ir atbilstībā starp nošu tekstu un tā skaņējumu, kura gaitā tiek ņemtas vērā komponista atstātās intences [2].

Autors min kā piemēru arī elektronisko mūziku: šeit performances autentiskuma problēma – attiecības starp nošu tekstu un tā dzīvu, vienreizēju izpildījumu – nepastāv, jo kompozīcijas skaņējums ir dots

nemainīgs. Toties raisās cits jautājums. Elektroniskajā mūzikā, izmantojot tikai tehnoloģiskās ierīces, iespējams radīt gan jaunus skaņdarbus, gan atskaņot, piemēram, Ludviga van Bēthovena simfoniju. Šādā gadījumā, no vienas puses, varētu secināt, ka Bēthovena simfonijas atskaņojums ir absolūti autentisks. Taču, no otras puses, varētu arī teikt, ka tā nav mūzika, jo no mūzikas tiek izņemta tās dzīvā enerģija. Bez darba paliktu diriģenti, mūziķi, nebūtu iespējams koncerts kā dzīvs notikums, un mūzikai tiktu atņemta fundamentāla funkcija – atskanēt arvien no jauna un ikreiz citādi.

Citviet Deiviss atzīmē, ka mūzikasdarbs jāaplūko noteiktas kultūras kontekstā. Viņš raksta: *Mūzikasdarbi ir cilvēces radīti, un to eksistenci un izplatību lielā mērā nosaka kultūras ietvari. Mēs varētu teikt, ka tie ir sociāli konstruēti. (Šajā ziņā tie ir līdzīgi lielai daļai citu lietu, kuras sastopam – inflācijai, grāmatām, universitātēm, nezālēm, tirgum)* [3].

Deivisa performances skaidrojums neskar kādu būtisku aspektu mūzikas autentiskuma problēmā. Piemēram, tautasdziesmas tiek nodotas nākošajām paaudzēm arī bez nošu teksta, tās turpina tradīciju. Taču jāatzīmē, ka tautasdziesmu var arī uztvert nevis kā skaņdarbu, bet gan kā dziedājumu, kurā, pēc 19. gadsimta filosofa Frīdriha Nīčes (*Friedrich Nietzsche*, 1844–1900) uzskatiem, izpaužas dionīssisks spēks. Nīčes filosofijas kontekstā mūzikas sākotne ir pirmatnējā dziedājumā, antīkās traģēdijas korī. Arhaiskais tautas dziedājums netika fiksēts nošu tekstā, bet raisījās balss skaņās un intonācijās. Tomēr Nīče Dionīsa klātbūtni saklausīja arī Riharda Vāgnera mūzikā, kas fiksēta nošu tekstā. Pēc Nīčes atziņas, mūziku raksturo tas, vai tajā ir saglabājies pirmatnējais mūzikas gars, vai ne. Šis autors skaņumākslu aplūko citā paradigmā nekā 20. gadsimta filosofi, tādēļ arī raisās jautājums nevis par performances autentiskumu, bet gan par divu dievību, Apollona un Dionīsa, klātbūtni. 20. gadsimta filosofija mūziku neskata Nīčes filosofiskajā tradīcijā, kā izņēmumu var minēt Žila Delēza (*Gilles Deleuze*, 1925–1995) darbus. Viņš Nīčes ietekmē mūziku raksturo saistībā ar dabu, parādot, kā putna dziesmas skanējums iezīmē tam piederošo teritoriju. Teritorijas veidošanos darbības rezultātā varam salīdzināt ar Gadamera aplūkoto procesu, kur spēle, transformējoties skaņdarba skanējumā, atklāj mūzikas spēles lauku.

Gadamera skatījumā spēle nav subjektivitātes izpausme. Tā jau sākotnēji piemīt mākslasdarbam, citādi izsakoties – mākslasdarbs notiek spēlē, kurā atklājas un izgaismojas pieredze. Arī tā, pēc Gadamera atziņas, nav subjektīva, taču pats mākslasdarbs ir patiesības pieredze kā mākslas esamības veids. Hermeneitikā aplūkotā pieredze izsaka vēsturiskās tradīcijas pieredzi. Šādā mākslas pieredzes raksturojumā būtiski mazinās *Es* pozīcijas, kuras atspoguļo tādi apgalvojumi kā *Es radu mūziku, Es gleznoju, Es runāju*. Nevis *Es* ir spēles noteicējs, bet mākslinieks jau sākotnēji ir iekļauts spēlē. Gadamers redz spēli kā vienu no mākslasdarba, mūzikasdarba ontoloģiskajiem pamatojumiem, kas nosaka ikviena mākslas veida un mākslasdarba esamību, neatkarīgi no tā, kādu vēsturisko tradīciju un laikmetu tie pārstāv.

Brūss Eliss Bensons (*Bruce Ellis Benson*) pētījumā *Mūzikas dialoga improvizācija: mūzikas fenomenoloģija* (*The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*, 2003) aplūko attiecības starp kompozīciju un performanci. Viņš sāk ar jautājumu: *Vai ar uzrakstītu skaņdarbu mūzikasdarbs ir pabeigts, vai arī tas turpinās improvizācijās un atskaņojumos?* Bensons uzskata, ka mūzikasdarba eksistence turpinās performancē un klausīšanās procesā, un tādēļ tikai nošu tekstā fiksēto variantu nevar uzskatīt par pabeigtu. Viņš aplūko divus jēdzienus – *Ergon* un *Energeia*. *Ergon* apzīmē produktu, bet *Energeia* – aktivitāti. Bensons raksta: *No muzikālās „energeia” izaug „ergon”, bet „ergon” vēl joprojām turpinās muzikālās „energeia” spēlē, no kuras to nevar atdalīt. Mēs varam neapšaubāmi teikt, ka „ergon” eksistē kā „energeia”* [1: 125]. Tādēļ mūzikasdarbs un tā identitāte ir pārejoša, mainīga, vēsturiska, ģenētiska. Bensons izvirza vairākas būtiskas tēzes:

- 1) mūzikas telos (gr. *beigas, mērķis, uzdevums*) ir iezīme, ko nevar definēt vienīgi kā radīšanu, jo darbs iegūst jēgu mūzikas veidošanas procesā, un šī jēga nekad nav iekšēji pabeigta;
- 2) mūzikasdarbs eksistē *energeia* spēlē, tādēļ to nevar skatīt kā autonomu un nošķirtu. Līdzīgi kā dzīvs organisms, tas vienmēr ir kustībā, atrodas norūpētībā un ietver dzīvotspēju,
- 3) atskaņotāji ir arī improvizētāji, un tādēļ mūzikasdarba autorība ir komplicēta, tajā iekļauts gan komponists, gan atskaņotāji, gan klausītāji, un viņu visu radošā darbība veido mūzikas *energeia*.

Bensona sniegtajā *energeia* raksturojumā ir intesubjektīvi aspekti. *Ergon* un *energeia* nav tikai attiecības starp konkrētu skaņdarbu un tā izpildījumu; *energeia* uztverama kā intersubjektīvs notikums un izpaužas komponista, atskaņotāju un klausītāju kopdarbībā.

Atgādināšu, ka *ergon* un *energeia* attiecības aplūko arī Gadamera mākslas hermeneitika. Mākslasdarbam piemīt zināma ideāla noturība – *ergon*, kas fiksēts, piemēram, nošu tekstā, gleznā, celtnē. Pateicoties tam, ka spēle fiksēta darbā, t.i., tā ir *skaņdarbā iebūvēta*, šo skaņdarbu iespējams nemitīgi atkārtot. Taču katrs skaņdarba izpildījums ir jauna *energeia* izpaušme, kas apliecina iespēju arvien atkārtot arī spēli. Skaņdarba izpildījums ir skaņdarbā esošās spēles interpretācija. Gadamers raksta: *Interpretācija gan zināmā nozīmē ir pēcradīšana, taču šī pēcradīšana neseko iepriekšējam radīšanas aktam, tai pašapjēgti jāattēlo radītā darba figūra. Tāpēc historizējoši attēlojumi, piemēram, mūzikas [atskaņošana] uz seniem instrumentiem, nepavisam nav tik precīzi, kā tiek domāts. Drīzāk jau tiem kā atdarinājuma atdarināšanai draud briesmas "trīskārt atkāpties no patiesības" (Platons). Ideja par vienīgo pareizo attēlojumu, ja ņem vērā mūsu vēsturiskās eksistences galīgumu, vispār šķiet kaut kas absurds* [4: 122].

Hermeneitiska pieeja aicina nepārveidot mākslasdarbā ietverto patiesību, bet to saprast, interpretēt un *pašapjēgti attēlot* visu, ko mākslasdarbs sākotnēji sevī glabā. Katrs jauns izpildījums zināmā mērā ir šī skaņdarba atkārtota pēcradīšana. Jo dziļāk un skaidrāk saprotam skaņdarbu, jo labāk tā *dzīve skanējumā* un interpretācijas atbilst robežām, kuras nosaka sākotnēji radītais skaņdarbs.

Centrālais jautājums, kuru uzdod Bensons – *Kā lai raksturo tik nenotveramu lietu kā mūzikas „energeia“?* No vienas puses, autora viedoklis sasauca ar Ingardena mūzikasdarba ontoloģiju, bet, no otras – ne. Kā atzīst Bensons, galvenā atšķirība ir šāda: Ingardena filosofijā *ergon* kā nošu teksts ir atdalīts no *energeia* kā performances, un nošu teksts ir tas, kas saglabā mūzikasdarbu vēsturiskā laikā. Taču dažas Ingardena paustās idejas atbilst nostādnei, ka mūzika ir *energeia*. Viņa doma, ka *senie darbi* dzīvo, arvien tiek spēlēti un sadzirdēti jaunos laikmetos, apliecina, ka mūzikasdarba identitāte nav statiska, bet dzīva un augoša būtība – *energeia* [9]. Bensons raksta: *Ja darbs ir vēsturisks (iekļauts vēsturē) drīzāk nekā pārvēsturisks (ārpus vēstures), tad Ingardenam ir neiespējami “ergon” nodalīt no mūzikas “energeia”. Lai arī tieši to neteikdams, Ingardens īstenībā atzīst “ergon” atkarību no mūzikas “energeia”* [1: 132].

To apliecina arī filosofijas virzieni, kas izveidojušies pirms 20. gadsimta fenomenoloģijas un hermeneitikas. Kā piemēru minēšu Johana Gotfrīda fon Herdera (*Johann Gottfried von Herder, 1744–1803*) pausto nostādni. Viņš mūziku definē kā laikamākslu, proti, tajā izpaužas temporāla secība. Herdera mākslas teorija izmanto divus Aristoteļa jēdzienus – veidošana (*poiesis*) un darīšana (*praxis*). *Poiesis* ir darbība pati par sevi, bet *praxis* attiecas uz performancēm. Kad Herders nosauc mūziku par enerģētisku mākslu, tās būtiskākā pazīme ir *energeia*, nevis produkts, un arī ne mākslas darbs – *ergon* [1].

Bensons parāda trīs ceļus, kā notiek nemitīgā mūzikas *tapšana*.

- 1) Pirmā ceļa pamatā ir Ingardena uzskats par mūzikasdarba identitāti: ne tikai komponists apzinājās visas iespējas, kuras viņa radītais darbs ietver, bet arī vēsturiskā laika ritumā mūzikasdarbs izgaismojas no jauna.
- 2) Mūzikasdarbs gūst iespaidus arī no ārienes. Nošu tekstā ir konstituēts tikai tā jēgas minimums. Mūzikasdarbs ietver iekšēju attīstību vēsturiskā laikā un līdz ar to jaunu jēgu konstituēšanos.
- 3) No abiem iepriekšējiem peņēmumiem izriet, ka mūzikasdarbs ir to iespējamību kopums, kuras konstituējam visā mūzikasdarba dzīves laikā.

Bensons ar mūzikasdarba dzīvi saprot iespēju nemitīgi, atkal un atkal, atskatot to ārpus laikmeta, kad tas radīts, tādēļ mūzikasdarbs jau sākotnēji ietver spēju izgaismoties, *iziet uz āru*, notikt, un katrs šāds notikums ir jauna jēgas konstituēšanās. Mūzikasdarbs raisās no aktivitātes, tā identitāte vienmēr atrodas kustībā.

Mainīgums, pēctecīga skaņu kustība ir mūzikasdarbam imanenti piemītoša īpašība. Kustīgums un mainība ir arī klausītāja apziņas pārdzīvojumos. Kustībā un mainībā tiek uztverta kustība un mainība. Tas izpaužas akustiskās uztveres, resp., mūzikas klausīšanās procesa laikā.

Skaņdarbs un tā performance ietver attiecības *reāls – ideāls*. **Ingardens** uzskata, ka mūzikasdarbs ir reāls skanējumā, izrādēs. Reāls objekts vienmēr ir telplaiciski determinēts, bet tajā pat laikā, kā šis autors

atzīst, mūzikasdarba būtība neaprobežojas tikai ar skanošu skaņdarbu vai tā nošu tekstu.

Mūzikasdarba pamatā ir tonāla struktūra. Notīm ir simbolu funkcija, tās vienmēr kaut ko apzīmē. Ne visa mūzika pierakstīta nošu rakstā, improvizācijas var veidoties skanējuma laikā. Notis ir konvencionāla zīmju sistēma, un tās atšķiras no skaņdarba tāpat kā zīmes no reāliem objektiem, kurus tās apzīmē. Taču nošu zīmēm nav reālu objektu, ko tās apzīmētu, tās norāda uz vienīgo realitāti – mūzikas skaņām. Notis ir medijs, ar kuru autors mūzikai iedod formu, bet mēs esam spējīgi klausīties mūziku, neredzot nošu tekstu. Ingardens uzskata, ka nošu teksta pamatā ir komponista intencionālā darbība.

Bensons uzsver, ka nošu teksts zināmā mērā apliecina mūzikasdarba nemainību un autonomu eksistenci, tas it īpaši svarīgi klasiskajā mūzikā, jo nošu teksts glabā komponista vēlmes un ir intencionālas darbības rezultāts. Nošu teksts parāda skaņas un to, kā šīs skaņas jāspēlē, bet notis neatklāj aktuālo skanējumu. Tādēļ var teikt, ka nošu tekstā skaņdarbs ir pabeigts, bet izpildījumā vienmēr mainīgs un nepabeigts.

Minēšu piemēru par reālā un ideālā attiecībām arī no **Huserla** fenomenoloģijas. Šis autors neaplūko mūzikas fenomenu, taču viņa darbos mūzika pieminēta vairākkārt. Huserls uzskata, ka atšķirībā no reāliem objektiem mūzikasdarbs ir ideāls. Tā eksistence nenorit objektīvā laikā un telpā, jo mūzikasdarbs ir visur un nav nekur, tas parādās daudzās telplaiciskās pozīcijās. Mūzikasdarbam piemīt īpašība neskaitāmas reizes atkārtoties un reizē saglabāt savu identitāti. Šo īpašību Huserls atzīst par unikālu ideāla objekta iezīmi, kas raksturīga, piemēram, izrādēm, romāniem, konceptiem, ģeometriskām teorēmām un mūzikasdarbiem. Tas nenozīmē, ka mūzikas skaņas un notis, pēc Huserla domām, nebūtu reālas. Kā piemēru viņš aplūko Gētes *Faustu*. Šis darbs publicēts neskaitāmi daudzās reālās grāmatās, bet tie ir tikai *Fausta* izdevumu eksemplāri, nevis Fausts. Reālais Fausts nav materiāla lieta. Fausts ir brīva idealitāte, kurai nav nekā kopīga ar grāmatas eksemplāru skaitu. Tas ir līdzīgi kā ar ģeometriskām teorēmām, kurām ir ļoti maza saistība ar vēstures vai kultūras kontekstu. Lai zinātu Pitagora teorēmu un to pielietotu ģeometrijas uzdevumu risināšanā, nav nepieciešams pārzināt antīkās Grieķijas filosofiju un kultūru, bet gan ir jāsaprot ģeometrijas pamati [8: 260–261]. Ideāli objekti ir noturīgi un nemainīgi. Taču Pitagora teorēma ir cita idealitāte nekā mūzika. Skaņumāksla kā idealitāte ietver dažādas intencionalitātes izpausmes, un tai ir savs iekšējs laiks.

Ingardens nodala nošu tekstā iekļauto laiku no skanējuma laika, šie abi laiki imanenti piemīt skaņdarbam. Ikvienam izpildījumam, lai arī cik precīzs tas būtu, atbilst tikai tam vien raksturīgs laika ilgums. Katrs izpildījums kvalitatīvi atšķiras – tas ikreiz ir individuāls process, kas paredz arī individuālu izpildījuma laiku. Nošu teksts glabā potenciālu laika notikumu, kas izpildījuma brīdī kļūst aktuāls. Skanējuma laiks vienam un tam pašam skaņdarbam var būt atšķirīgs, apliecinot gan skaņdarba laiku, gan pārdzīvojuma laiku, kurā tverts šīs kompozīcijas skanējums.

Lai pamatotu nošu tekstam imanenti piemītošo laiku, Ingardens lieto jēdzienu *kvazitemporālas struktūras*. *Kvazitemporāls* apzīmē nošu teksta nemainībā iekļauto iekšējā laika struktūru, savukārt kvazitemporalitāte ietver skanējuma laiku potenciāli. Tā ir atdalīta no skanējuma un neatkarīga no pieredzē esošā laika.

Skaņdarba laika fāzes un ritms iekļaujas skaņdarba struktūrā. Šī struktūra ir pabeigta, tai ir noteikts sākums un noslēgums, kas nav saistīti nedz ar reālajiem notikumiem pasaulē, nedz arī ar pārdzīvojuma laiku, precīzāk izsakoties, ne ar ko tādu, kas atrodas ārpus skaņdarba kā pabeigtas laika vienības. Ingardens raksta: *Ikviena skaņdarbs ietver daļu daudzveidību ("fāzes"), kas seko viena pēc otras, un vispārējā formā valda kontinuuums. Šo daļu secība ir vienskanīgi veidota. Ņemot vērā šo secību, skaņdarbs veidojas "gareniskā griezumā", resp., tas ir uztverams no "sākuma" līdz "beigām" kā īpaši temporāls vai, precīzāk izsakoties, tas ir kvazitemporāls objekts. Bet to nevar uzskatīt par temporālu objektu striktā nozīmē tādēļ, ka pabeigts darbs pārņem visas tā daļas (piemēram, individuālas "kustības" muzikālā nozīmē) katrā savas eksistences momentā, kas ir neiespējami reālā patiesā procesā un nenotverami tikai laika gaitā. Tomēr skaņdarbs jāuzskata par kvazitemporālu objektu tādēļ, ka izsaka tā daļu „secību”, kas ir konvertējama patiesi temporālā darba fāžu secībā tikai tad, kad mēs, balstoties uz individuālu performanci, estētiskā attieksmē tveram darba saturu. No tā izriet, ka secība nosaka skaņdarbam piemītošo kvazitemporālās struktūras konstituēšanos. Tas apliecina, ka darbs ir brīvs no tām laika fāžu kolerācijām, kurās individuālā performance ieņem vietu, darba individuālās daļas (tā "fāzes") eksponē specifisku "temporālu korelāciju", kura ir imanenta darbam pašam sevī un kurai ir vienīgi darba paša sevī fāžu ārējās reprezentācijas funkcija [9: 39–40].* Ingardena skatījumā skaņdarbs kā laikobjekts reizē ir gan nemainīgs, gan mainīgs – nošu rakstā nemainīgs, bet skanējumā mainīgs. Viena un tā paša skaņdarba interpretācijas laika mainīgā ilgstamība ir atkarīga no kvazilaiciskuma kā vēl neatskaņējuša laika.

Lai apzīmētu skanējuma laiku, Ingardens lieto jēdzienu *laika perspektīva*. Tā ir savdabīga trīsvienība, laika plūdums, kurā iespējams nodalīt trīs savstarpēji saistītus elementus: retence (pagātne, aizture) – tagadnes punkts (tagadnes laiks) – protence (nākotne, gaidas) [10: 237]. *Laika perspektīvu* Ingardens raksturo, izmantojot Huserla iekšējo laikapziņas struktūru, kuru Huserls izgaismo, skatot skaņu kā laikobjektu: *Uztverot [...] 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 sevī izvērš kontinuitīvos atmiņu uztvērumus, un visas melodijas atcerējums ir ietverts šādā laikapvidu kontinuenšu kontinuumā [7: 180].* Mūzikas un skaņas identificēšana notiek laika ilgstamībā, tās tvērums arvien ir plūstošs šeit un Tagad pārdzīvojums.

Ingardens detalizēti skata dažādas laika škautnes, kas atspoguļojas mūzikasdarbā kā laikobjektā. Mūzikasdarbs ir:

- 1) kvazitemporāls objekts;
- 2) skaņdarbs, kas atskan intersubjektīvā telpā un laikā, kurā iekļauti atskaņotāji un klausītāji;

3) performance ar tai imanenti piemītošo laiku, kas apvieno objektīvo ar fenomenālo. Objektīvais laiks ir koncerta skanējuma laiks, savukārt objektīvā telpa – koncertzāle kā vieta, kas piepildīta ar skanējumu. Fenomenālais laiks un telpa ir pārdzīvojumā esošais, uztvertais laiks un telpa.

Mūzikasdarba identitāte veidojas no daudziem faktoriem un faktoru savstarpējības. Ingardens pauž šādus secinājumus:

- 1) skaņdarbu nevar vienādot ar tā performanci, jo vienas un tās pašas kompozīcijas izpildījumi ir atšķirīgi;
- 2) skaņdarbs nav vienādojams ar mentālu pieredzi un subjektīvu uztveri, jo katram noteiktam skaņdarbam ir īpaša (kvalitatīva) individualitāte;
- 3) skaņdarbs nav vienādojams ar nošu tekstu kaut vai tādēļ, ka ne visi mūzikasdarbi ir pierakstīti nošu rakstā;
- 4) skaņdarbam piemīt kvazitemporāla struktūra un tīra intencionalitāte;
- 5) skaņdarbs ir noteikta skaņu kārtība, un šī skaņu kārtība determinē skaņdarba neskanāšo šķautni – kustību, formu, telpu, emocijas.

Žans Pols Sartrs (*Jean-Paul Sartre*, 1905–1980) darbā *Imaginārais* (*L'imaginaire*, 1940) kā piemēru aplūko Ludviga van Bēthovena Septīto simfoniju. Viņš uzsver simfonijai pašai piemītošo iekšējo laiku. Sartrs raksta, ka simfonija neeksistē tur, kur mēs to uztveram, ne starp šīm sienām, ne stīgu galos. Tā eksistē pilnīgi ārpus reālās vides. Tai pašai piemīt savs laiks, un tā valda pār savu iekšējo laiku no pirmās skaņas līdz pēdējai. Simfonija ir kaut kas tāds, kas jau pastāv, pirms to dzirdam. 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 nevaram izmainīt to, iedarboties uz to, paātrināt vai paildzināt tās laiku [11: 192–193]. Šajā gadījumā, klausoties simfoniju, mēs nevaldām pār tās laiku un kārtību. Simfonijas skanējums ir ierobežots laiks, kas sākas noteiktā brīdī un beidzas noteiktā brīdī.

Šis Sartra priekšstats par simfonijas iekšējo laiku radniecīgs laikobjekta raksturojumam Huserla fenomenoloģijā un kvazilaiciskajām struktūrām Ingardena mūzikas ontoloģijā. Mūzikasdarbam kā laikobjektam piemīt iekšējs laiks. Tad, kad notis atrodas bibliotēkas plauktā, tajās laiks ir potenciāli, tas vēl nav aktualizējies skanējumā. Kad skaņdarbs tiek spēlēts koncertā, skaņdarbam imanenti piemītošais laiks aktualizējas, un ir dzirdams laiks ar noteiktu jēgu. Huserla fenomenoloģija, skatot laikobjektu kā piemēru, izvirza mērķi caur laikobjekta tvērumu izgaismot iekšējās laikapziņas struktūras⁸, turpretī Ingardens laikam piešķir augstāku ontoloģisko statusu, parādot mūzikasdarba kvazitemporalitāti.

Īpašs mākslasdarba skatījums raksturīgs **Heidegera** filosofijai. Arī skaņdarbs un mūzikasdarbs ir mākslasdarbs, tādēļ Heidegera filosofijas nostādnes piemērojamas mūzikasdarba raksturojumos. Saskaņā ar Heidegera filosofiju mākslasdarbs ir pasaules atvēršanās un patiesības

⁸ Skaņas un melodijas fenomenu Huserls izmanto kā laikobjektu piemērus, lai parādītu laika konstitūēšanos apziņā. Pārdzīvots laikobjekts ir kāda jēgpilna fenomena norise apziņā, un caur šādu piepildītu apziņu reizē konstitūējas gan pats laikobjekts, gan iekšējās laikapziņas struktūras, gan objektīvais laiks.

⁹ Heidegera filosofija, it īpaši *Sein und Zeit* (1927), ir fundamentālo ontoloģisks darbs; t.i., ikvienu jautājumu Heidegers aplūko esamības kontekstā. Jautājums par esamību ir galvenais viņa filosofijā. Arī cilvēku (klātesamību) un mākslu šis autors pēta esamības kontekstā.

¹⁰ Heidegera piedāvātā klātesamības analīze ir oriģināls cilvēka skatījums. Klātesamība nav subjektivitāte, bet gan, pati būdama esamība, iekļauta esamībā ar tai piemītošām ontoloģiskām struktūrām. Klātesamība kā esamība pasaulē runā, un runājot tā atklājas. Klātesamības struktūru veido modi:

- *noskaņotība* (*stāvokliskojuums – Befindlichkeit*);
- *izpratne* jeb, burtiski, *saprašana* (*Verstehen*);
- *runa* (*Rede*).

Šie trīs modi nozīmē, ka klātesamība jūt pati sevi, ir noteiktā stāvoklī un noteiktā *noskaņotībā* pati pret sevi un pasauli; tā pati sevi atklāj šajā stāvoklī, saprot sevi un esamību un ir spējīga interpretēt. Līdzās šiem trim modiem Heidegers arī rūpes (*Sorge*) aplūko kā klātesamības pamatmodu.

¹¹ Te atslogojušas cita patiesības izpratne (patiesība kā domas atbilstība lietai), kuru Rietumu domāšanā iedibina Platona filosofija. Heidegera filosofijā aplūkotā patiesība atgriežas pie pirmssokrātiskā domātāja Parmenīda (ap 540–470 pirms mūsu ēras) patiesības izpratnes – viņš skaidro to kā esamības apslēptības neapslēptību. Patiesība nav ne transcendentāls sākums visam esošajam, ne kaut kas absolūts. Heidegera skatījumā patiesība tiek raksturota kā izgaismojuma un apslēptības pretvērstība, sākotne, vienkāršais.

izgaismošanās vieta. Mākslasdarbs atver pasauli, tas uztverams kā pasaule, kas atrodas pasaulē.

Pasaule nav kaut kas fizisku telpu raksturojošs, ķermeņu izvietojums, bet gan eksistences horizonts, *mājas*, kurās dzīvojam un pārvietojamies. Māksla ir aktivitātes pasaule. Gan komponists, gan izpildītājs atrodas mākslasdarba pasaulē. Ja Heidegera filosofiju izmantojam mūzikasdarba raksturojumā, tad komponists attiecībā pret mūzikasdarbu nav primārs nedz ontoloģiski, nedz arī vēsturiski, viņš vienmēr jau ir darbā. Heidegers raksta: *Mums mākslasdarbi jāpieņem tādi, kādus tos ierauga tie, kuri tos pārdzīvo un bauda* [6: 11]. Ar katru jaunu pārdzīvojumu veidojas jauna mūzikasdarba pasaule, tādēļ mūzikas pasaules ir daudzas, nevis viena. Mūzikas pasaules ietver gan mūzikas radītājus, gan klausītājus – viņi apdzīvo pasaules, kuras pasauliskojo mūzikasdarba izgaismošanās laikā. Heidegers mūzikasdarba radīšanu raksturo kā tā ievietošanu pasaulē. Mūzikasdarbs nodrošina telpu, kurā tas iemājo. Komponists, klausītāji, izpildītāji iemājo pašu radītājās pasaulēs. Iemājošana nav vietas ieņemšana, bet tās veidošana.

Mūzikasdarba būtības noteikšanā nozīmīgs ir Heidegera filosofijas princips *ļaut būt* – ļaujot lietai būt tai, kas tā ir, izgaismojas lietas kodols. Ļaut mūzikasdarbam *būt tam, kas tas ir*, nozīmē patiesu klausīšanos tajā, kas dots. Heidegera oriģinālā filosofija nav ievietojama nevienā filosofiskā tradīcijā, kaut arī pastāv radniecība ar fenomenoloģiju un hermeneitiku – no fenomenoloģijas un esamības domāšanas izaug viņa fundamentālo ontoloģiju.⁹ Heidegera filosofiju grūti pārstāstīt, kaut kam piemērot un izmantot, taču mūsdienu mūzikas filosofi to dara, pārņemot atsevišķas viņa nostādnēs un iekļaujot tās savās koncepcijās.

Būtiska vieta Heidegera fundamentālo ontoloģijā ir klātesamības analīzei. Cilvēku Heidegera filosofija jēdzieniski tver kā klātesamību (*Dasein*).¹⁰ Tā ir vienmēr pasaulē atrodama esamība, un arī mākslasdarbu Heidegers skaidro ar pasaules jēdzienu. Klātesamība saprotama kā cilvēks, kas vienmēr atvērts sev, pasaulei, lietām, mūzikai, attiecībām ar sevi un citiem, un atvērtībā klātesamība ir bezgalīga, dažāda, daudzveidīga. Klātesamība eksistē pasaulē kā atvērts horizonts, kurā izgaismojas arī mūzika. Taču mūzika izgaismojas tik daudz, cik esam spējīgi būt saskarē ar to. Ja neesam šādā saskarē, tad mūzikas nav, tā iegājusi savā apslēptībā, lai tad, kad spēsim būt saskarē, izgaismotos un ienāktu pasaulē.

Heidegera filosofija mākslasdarba un mūzikas hermeneitiskam skatījumam piemērojama divējādi:

- 1) izmantojot šī autora sniegto klātesamības analīzi darbā *Esamība un laiks* (*Sein und Zeit*, 1927);
- 2) pamatojoties uz viņa mākslas izpratni, kurai velīti galvenokārt vēlinā posma darbi; nozīmīgākais no tiem ir *Mākslasdarba sākotne* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1960).

Mākslasdarbs ir vieta, kurā izgaismojas patiesība, un māksla ir patiesības piepildīšanās vieta. Heidegers patiesības raksturojumā izmanto grieķu vārdu *aletheia*. Tas apzīmē aizklātu atvēršanos, apslēptu atklāšanos, klusējošu izteikšanos, iziešanu gaismā.¹¹ Patiesība

piepildās, esošajam atveroties esamībā, kurai tas pieder. Patiesība ir esamība – viss, kas eksistē. Patiesība piepildās neatkarīgi no mūsu vēlmēm un centieniem. Taču mēs varam neļaut patiesībai atklāties.

Kā šādu patiesības skaidrojumu attiecināt uz mūziku? Ja patiesība ir viss, kas eksistē, tad patiesība ir arī skaņumākslā. Mūzikas patiesību nevar izmainīt, to var sadzirdēt un saprast vai arī, gluži pretēji, nesadzirdēt un nesaprast. Mūzikā patiesības atklāsmes ceļš ir dažāds. Mūzika iemājo skaņdarbā. Katram, kurš nonāk saskarē ar mūziku, patiesība izgaismojas citādi – gan klausoties, gan domājot, gan izpildot. Mūzika, iemājojot skaņdarbā, izgaismo savu sākotni un būtību. Pēc Heidegera uzskatiem, ikviena mākslasdarba sākotne ir vienlīdz gan pašā mākslā, gan māksliniekā.

No Heidegera filosofijas nostādņēm izriet jautājums: *Kas patiesībā ir mūzika?* Autors nesniedz tiešu atbildi, bet ļauj uztvert mūziku kā esošu skaņdarbā, tāpat kā mākslu – esošu mākslasdarbā.

Mūzika, skaņdarbs, tā radītājs veido hermeneitisku apli, kurā izgaismojas mūzikas sākotne un būtība. Mākslasdarba patiesības izpratne ir pamats turpmākām šī mākslasdarba interpretācijām. Ikviena skaņdarba patiesā interpretācija glabā skaņdarba sākotnējo patiesību.

Pastāv iespēja, ka skaņdarbs mums neatklājas, tas paliek nesaprats. Izpratne un neizpratne nav saistīta tikai ar māku lasīt notis un spēlēt mūzikas instrumentus. Tādēļ neveiksmīgs skaņdarba izpildījums atbilstoši Heidegera filosofijai ir tāds, kas pārkāpj skaņdarba sākotnējo patiesību.

Saskaņā ar Heidegera darbā *Esamība und laiks* paustajām atziņām patiesības izgaismošanās ceļi satiekas klātesamības un esamības pretvērstībā. Tā nav jāuztver kā divu pretstatu sastapšanās. Klātesamība, esot pasaulē, patiesību var gan izgaismot, gan apslēpt. Heidegers analizē klātesamības spēju atklāt patiesību. Klātesamība sākotnēji iekļauta esamības pieredzē, un esamības pieredze izgaismojas caur klātesamības būšanu pasaulē.

Pieredze nav subjektīva, bet gan vēstures un esamības horizontu noteikta. Tādēļ skaņdarbs un mūzika ir interpretējami, izejot no klātesamības eksistences pasaulē. Klātesamība pasaulē atrodas vairākos modos: izpratnē, runā, noskaņotībā un rūpēs. Klātesamība var eksistēt patiesi un nepatiesi. Atrašanās starp patiesību un nepatiesību ir klātesamības eksistence, un šeit parādās brīvības aspekts – cilvēks izvēlas patiesu (autentisku) vai nepatiesu (neautentisku) eksistenci. Nepatiesa eksistence jāizprot kā aiziešana prom no sākotnes, nedzirdēšanas un neredzēšanas stāvoklis, kurā, piemēram, klātesamība pakļaujas tirgus un masu prasībām un ar savu gribu deformē skaņdarbu, pārkāpjot tā kodolu, būtību un patiesību. Nepatiesa attieksme pret mākslasdarbu dažkārt vērojama mūsdienu postmodernajos klasiskās mākslas iestudējumos. Lai piesaistītu publikas uzmanību un nopelnītu *labu* naudu, deformācijai tiek pakļauts skaņdarbs – mainīta komponista sākotnējā iecere. Heidegera filosofijā piedāvātais patiesības skatījums nevēršas pret jauniem un moderniem klasiskās mūzikas iestudējumiem. Viņa filosofija skaidro, kā mēs no

savas vietas esamības vēsturiskajā liktenī izgaismojam to patiesību, kas skaņdarbā iemājojusi simtiem gadu atpakaļ, un reizē parādām, kas esam paši. Skaņdarbi, kuri komponēti pirms vairākiem gadsimtiem, no jauna atklājas mūsdienu izpildījumos. Un ikviens skanējums ir notikums, kurā patiesība gan izgaismojas, gan saglabā apslēptības stāvokli. Skaņdarba izpildījums, kurā tiek pārveidota sākotnējā kompozīcija, var gan saglabāt tieši šī skaņdarba kodolu, gan arī to pārkāpt un pakļaut skaņdarbu riskam. Uzmanīgu attieksmi pret mākslasdarbu un mākslu kopumā atspoguļo Heidegera princips ļaut skaņdarbam būt tam, kas tas ir, un Gadamera tēze, ka ikvienā interpretācijā un atdarināšanā pastāv iespēja atkāpties no patiesības.

Heidegera izpratnē patiesība nav vienādojama ar pareizību – varam izdarīt pareizi, bet tajā pat laikā būt nepatiesi. Tādēļ patiesības reducēšana uz cilvēka gribas noteikto darbību, attiecinot savus spriedumus uz konkrētu mākslasdarbu, pēc Heidegera domām, ir nonākšana maldu ceļos, un patiesību nevar atdot tikai cilvēka varā. Patiesība ir sākotnēja attiecībā pret cilvēka darbību. Cilvēks var neļaut skaņdarbam būt tam, kas tas ir, un nonākt maldos, aizmirstot patiesību. Heidegera izpratnē patiesība ir tas, kas ir, kas no apslēptības izgaismojas esošajā.

Pētījumā *Mākslasdarba sākotne* Heidegers raksta: *Viens no būtiskākajiem veidiem, kā patiesība iekārtojas pašas pavērtajā esošajā, ir patiesības sevis-pašas-statišana-darinājumā. Cits veids, kā risinās patiesība, ir darbība, kas liek pamatus valstij. Vēl cits veids, kā sāk starot patiesība, ir tā tuvums, kas nav vienkārši esošais, bet ir esošākais no esošā. Un vēl viens veids, kā sevi pamato patiesība, ir būtisks upuris. Kāds cits veids, kā top patiesība, ir domātāja vaicāšana, domājot esamību un nosaucot to tās vaicājamībā. Turpretim zinātne nav sākotnējās patiesības notikums, bet gan ik reizi kādas jau atvērtas patiesības jomas izstrādāšana, [...] uztverot un pamatojot to, kas parādās patiesības lokā kā iespējami un nepieciešami pareizais. Ja zinātne, izejot ārpus pareizā ietvariem, nonāk pie patiesības un tādējādi pie esošā kā tāda atsegšanas, tā kļūst par filosofiju [6: 41].*

Mākslas patiesība nav sasniedzama zinātniskas analīzes ceļā, bet gan meklējot mākslas sākotni. Ar atgriešanos pie sākotnes šeit jāizprot uz kavēšanās mākslā kā patiesības piepildījuma vietā. Mākslas, mākslasdarba, mākslinieka, sākotnes un būtības savstarpējībā izgaismojas patiesība. Heidegera domāšanas ceļš veidojas hermeneitiskā aplī, kurā risinās jautājums: no kāda pirmamata māksla attīstījies, līdz tapusi par to, kas tā ir? Šis jautājums rodas, domājot par mākslas iemājošanu gleznā, tempļi, dzejā, skaņdarbā. Māksla pati sevi iestata mākslasdarbā kā darinājumā.

Bensons, raksturojot Heidegera filosofiju attieksmē pret mūziku, uzsver: atbilstoši Heidegera nostādnēm mūzikasdarbs veidojas no identitātes un diferences saspēles starp nošu tekstu, izpildījumu un mūsu turpināšanos darba koncepcijā [1: 151]. Ja skaņdarbs ietver tādas iespējas, kas nav zināmas komponistam, taču jau sākotnēji piemīt mūzikasdarbam, tad, pēc Bensona domām, komponēšana ir jau eksistējošā atklāšana. Tādēļ

performance tikai izgaismo mūzikasdarba iekšējās iespējas un paver skaņumākslai jaunus horizontus.

Fenomenoloģiskajā un hermeneitiskajā tradīcijā mūzikasdarba būtība tiek aplūkota galvenokārt divos aspektos:

- 1) mūzikasdarba būtība ir pašā darbā, un šādā skatījumā tā uztverama arī kā mūzikasdarba identitāte. Būtība nav attiecināma uz konkrētu skaņdarbu, bet uz mūzikasdarba ontoloģisko pamatu, t.i., ikviens mūzikasdarbs ir intencionāls, apveltīts ar savu iekšējo laiku, ir reizē reāls un ideāls un ietver noteiktu priekšmetiskumu un izpausmes. Šādā mūzikas būtības raksturojumā jaušama tīri fenomenoloģiska pieeja, kas atbrīvo mūzikasdarbu no vēsturiskuma;
- 2) mūzikasdarba būtību un identitāti nosaka vēsturisko norišu kopums un nākotnes gaidas, kas ietver mūzikasdarbu, autoru, izpildītājus un klausītājus. Mūzikasdarbs tiek skatīts kā nepabeigts, tas iekļauts intersubjektīvā jēgpilnā laikā un telpā, turklāt vienmēr ir atvērts gan nākotnei, gan jaunām interpretācijām.

Mūzikas intersubjektīvā iedaba ietver jautājumus par performanci, kopīgu mūzikas radīšanu, dialogu, intencionalitāti. Tā apliecina arvien jaunu mūzikas notikumu, kur katrā izpildījumā tieši vai pastarpināti iesaistīti komponisti, interpreti un klausītāji, apstiprinot, ka skaņdarbs nebeidzas ar tā sacerēšanu. Skaņdarbs tiek komponēts, lai iegūtu jaunu dzīvi skanējumā. Skaņdarba nošu teksts atklāj mūzikas, komponista un skaņdarba intencionālo saistību; ar tā performancēm ienāk citi interpreti, klausītāji, mūzikas kritiķi. Veidojas divi intencionalitātes aspekti – intencionalitāte, kura izsaka cilvēka un mūzikas attiecības, un intencionalitāte, kurā iekļaujas *Es* un *Citi*, veidojot kopību *Mēs*. Šie abi aspekti darbojas vienlaikus, un mūzikas skanējums apvieno visus mūzikas pārdzīvojumu jūtošos cilvēkus. Intencionalitāte kā mūzikasdarba ontoloģiskā struktūra parāda, kā katru skaņu kompozīcijā intencionāli nosaka iepriekšējā un nākošā skaņa, kā partitūrā katra instrumenta balss intencionāli saistīta ar pārējiem instrumentiem un kā intencionalitāte saistīta ar skaņdarbam imanenti piemītošo laiku; savukārt intencionalitāte intersubjektīvā aspektā parāda mūzikas notikumā iekļautos cilvēkus. Katrā jaunā mūzikas notikumā spēles laukā ienāk citi cilvēki – var mainīties gan klausītājs, gan izpildītājs.

Sīkāk aplūkošu divus intersubjektivitātes aspektus:

- 1) Alfrēda Šica atziņas par intersubjektivitātes izpausmi kopīgā mūzikas radīšanā,
- 2) Brūsa Elisa Bensona dialogisko mūzikas skaidrojumu.

Šīcs paplašina klasiskās fenomenoloģijas robežas, izvēršot sociālo un darbības fenomenoloģiju. Pēc viņa domām, darbībai un savstarpējām attiecībām ir galvenā loma intersubjektīvas jēgas veidošanā. Šīca mūzikas fenomenoloģija ir papildinājums viņa fenomenoloģiskajai socioloģijai. Šī autora skatījumā *mūzikas kopīgs intersubjektīvs pārdzīvojums* iekļaujas dzīvespasaulē kā intuitīvā vidē, kultūras un sabiedrības procesos.

¹² Fenomenoloģijā pasaule ir mūsu vērojums, pārdzīvojumu un domu kopums. Pasaule nemitīgi maina savus horizontus līdz ar uzmanības lokā nonākušajiem objektiem. Huserla fenomenoloģijā horizonts apzīmē ikvienu intencionālu pārdzīvojumu. Lai arī horizonts norāda uz aktuālās pieredzes robežām, tas vienmēr ir atvērts un pārvietojas līdz ar pārdzīvojumu straumi. Līdzīgi kā ķermeņa kustība telpā nosaka arvien jaunu uztveres pasaules horizontu veidošanos, tāpat arī apziņā konstituētās jēgas izgaismojas nemitīgā horizontu maiņā. Katru pasaulē iekļauto fenomenu mēs konstitūjam noteiktā horizontā. Arī katram atsevišķam fenomenam ir horizonts – gan iekšējais, gan ārējais, turklāt ārējo horizontu nosaka citi klātesošie fenomeni. Visi šie horizonti kopā veido konstituētu pasauli.

¹³ Dzīvespasaule aptver praktisko ikdienas pieredzi un eksistenci, tā ir klātesoša objektivizētām zinātnes teorētiskām pasaulēm kā pirmsteorētiska un pirmszinātniska pasaule. Būdami iekļauti dzīvespasaulē, t.i., pirmsteorētiskā ikdienas pasaulē, esam arī iepriekšdotā pasaulē. Dzīvespasaule ir pavērsiens no jēgveidošanās struktūrām apziņas intencionālajā plūsmā (noēzes–noēmas korelācijas) uz citu jēgveidošanās avotu – ikdienas pieredzi. Tomēr dzīvespasaules ieviešana nav uzskatāma par apvērsumu fenomenoloģijā, jo tā neatsakās no fenomenoloģiskās metodes, bet gan paver fenomenoloģijai jaunu risināmo problēmu loku. Dzīvespasaule ir universāli dota atšķirībā no teorētiskās un zinātniskās pasaules. Tā ir ikvienas kultūras pamatā un lielā mērā nosaka mūsu izpratni vai neizpratni par citām kultūrām. Teorētiskajā un mākslas sfērā mēs comunicējamies ar rakstu, publikāciju, mākslasdarbu starpniecību, savukārt dzīvespasaule nosaka vienmēr mainīgo ikdienas pieredzes horizontu. Dzīvespasaule ir relatīva, plurāla, mainīga jau pašos pamatos. Tā ir jutekliski un empīriski tverama, pirmsteorētiska, bet vienmēr klātesoša arī teorētiskajai pasaulei.

Mūzikas atskaņojumā ir iesaistīti *Es, Citi*, māksla, kultūra, sabiedrība, notikumi, veidojot kopīgu pārdzīvojuma laiku un telpu. Šīcs atzīst, ka intersubjektivitāte ir pamats gan mūzikasdarba kopīgai veidošanai, gan sociālās dzīves norisēm.

Intersubjektivitāte mūzikai piemīt imanenti, tajā sākotnēji iekļauta subjektu kopdarbība, to raksturo kopīgs noskaņojums, attiecības *es – tu*, kuru dalībnieki mūziku pārdzīvo dzīvē, aktuālā klātbūtnē kā *mēs*. Struktūras, tīklojums *Es – Citi – Otri – Svešie – Mēs kopība* nav virzība taisnē, bet konstituēta, jēgpilna pasaule.

Darbā *Kopīga mūzikas radīšana (Making Music Together, 1951)* Šīcs raksta: *Mūzika ietver tādu jēgas kontekstu, kas nav piesaistīts jēdzieniskai shēmai. Tomēr šo jēgas kontekstu ir iespējams nodot komunikācijā. Komunikācijas process starp komponistu un klausītāju vienmēr prasa vidutāju: individuālu izpildītāju vai izpildītāju grupu. Visus šos dalībniekus saista sociālās attiecības, kurām viscaur piemīt sarežģīta un neviendabīga struktūra* [12: 573]. Šīca mērķis ir izanalizēt šādas struktūras un piemērot tās mūzikas kopīgai radīšanai, aplūkot mūzikas procesā iekļautās sociālās darbības. Viņš norobežojas gan no tīras socioloģijas, gan tīras fenomenoloģijas.

Mūzika kā kopīgs pārdzīvojums balstās uz klasiskajā fenomenoloģijā aplūkoto *intersubjektivitāti, cita pieredzējumu, kopīgas jēgpilnas pasaules konstituēšanos*¹², *dzīvespasauli*¹³, *empātiju*.

Šīca mūzikas izpratnes pamatā ir Huserla fenomenoloģijā izstrādātā iekšējā laikapziņa un intersubjektivitāte, kā arī Anrī Bergsona (*Henri Bergson, 1859–1941*) skatītā laika ilgstamība. Bergsona filosofijā laiks aplūkots kā dzīves plūsmas pamatā esoša ilgstamība (*durée*), kas iekļauj agrāko un nes nākamību. Laika ilgstamību mēs tveram iekšējā pārdzīvojumā. Laika pārdzīvojums ir nedalāmi saistīts ar dzīves dziņu (*élan vital*), kas izvērsas un diferencējas arvien jaunās formās un ir ilgstamībā notiekošs process. Edmunda Huserla skatītā intersubjektivitāte pamato otra izpratni, iejušanos, kopīgas jēgas veidošanos, citu ķermeņu uztvērums. Huserla transcendentālajā fenomenoloģijā intersubjektivitāte ir nevis pierādījums citu subjektu eksistencei, bet atklāj, kā mūsu apziņā konstituējas kopīga jēgas izpratne.

Mūzikas intersubjektīvā iedaba izpaužas vairākos aspektos:

- 1) izpildījumā, kurā bez komponista iekļauti arī citi mūziķi,
- 2) vēsturiskā laikmeta, kultūras, sabiedrības un klausītāja līdzdalībā intersubjektīvas jēgas veidošanā,
- 3) skaņās, žestos, ķermeņa darbībā, valodiskumā – diriģenta žesti uzrunā orķestrantus, koncerta klausītāji uztver orķestra izpildījumu kā dzīvu notikumu, kurā iesaistīti citi cilvēki, utt.,
- 4) mūzikas skanējuma veidotā kopīgā pārdzīvojuma laikā, resp., kopīgā mūzikas radīšanā.

Alfrēda Šīca mūzikas fenomenoloģija ietver salīdzinājumu gan ar fenomenoloģiskās tradīcijas pārstāvju uzskatiem, gan citu filosofijas virzienu pārstāvjiem. Viņš atsaucas uz franču sociologu **Morisu Halbvahsu** (*Maurice Halbwachs, 1877–1945*). Halbvahsa koncepcijas pamatā ir atziņa,

ka sociālo struktūru karkass nosaka atmiņas veidus un individuālā atmiņa nav domājama bez kolektīvās. Šis atmiņas princips ir pielietojams mūzikas komunikācijas jomā. Halbvahss parāda, kā mūziku pārdzīvo izglītoti mūziķi un parasti klausītāji. *Izglītotu mūziķu sabiedrībā* (Halbvahsa apzīmējums) interesenti skaņdarbu var nodot cits citam kā zīmju sistēmu, vizuālos simbolus, nošu tekstu: *Komponista radošais akts ir kaut kā jauna atklāšana skaņu pasaulē, kura pieejama tikai mūziķu kopībai. Tieši tādēļ, ka komponists pieņem šīs sabiedrības konvencionālo līgumu un nokļūst tajā dziļāk kā pārējie, viņam iespējams izdarīt savus atklājumus* [12: 577].

Parasts klausītājs, kurš nepārzina mūzikas zīmju sistēmu un vizuālos simbolus, atpazīst melodijas, dzied un klausās mūziku. Pēc Halbvahsa ieskata, dziesmu vārdus un ritmu parasts klausītājs saglabā atmiņā. Gan mūzikas ritmam, gan vārdiem ir sociāla izcelsme. Šīcām pret Halbvahsa mūzikas filosofiju ir vairāki iebildumi, jo tā vienādo:

- 1) mūzikas domu ar tās paziņošanu, t.i., zīmēm;
- 2) komunikāciju mūzikā ar nošu tekstu;
- 3) nošu tekstu ar socialitāti.

Pēc Šīca atziņas, mūzikas sociālajai teorijai jābalstās nevis uz vizuālu zīmju konvencionālo raksturu, bet gan uz mūzikas kultūru kopumā. Mūzikasdarbs ir sociāls tīklojums, kas iekļaujas sociālajā un mākslas sfērā. Ikviens ar mūziku saistīta darbība – klausīšanās, instrumentu spēle, nošu lasīšana – ir notikums laikā. No vienas puses, ir objektīvais, izmērāmais laiks, kuru iespējams ar pulksteni precīzi noteikt, bet, no otras, pārdzīvojuma, iekšējais laiks. Skaņu plūdums ir neatgriezenisks abos šajos laikos. Šīcs mūzikas laika plūdumu skata kā ilgstamību, kas ietver komponistu, klausītāju un viņu sociālās attiecības.

Pat ja klausītāju no komponista šķir ievērojams laika periods, viņi abi darbojas kvazilaiciskā apziņas plūsmā. Komponistu un klausītāju vieno mūzikas skanējums un laika ilgstamība, kas kopīga abiem. Šo kopīgo laika pārdzīvojumu Šīcs nosauc par dzīvas tagadnes atvasinātu formu, kas izpaužas gan kopīgā mūzikas pārdzīvojumā, gan runātāja – klausītāja attiecībās [12: 577]. Laika – dzīvās tagadnes – atvasināto formu šis autors raksturo kā politētisku; tajā soli pa solim atkārtojas tas pats, kas kādreiz jau bijis. Šāds politētisks laika pārdzīvojums rodas, arī lasot grāmatu, bet tajā mirklī, kad grāmata ir izlasīta, tās jēga konstituējas monotētiski, neatkarīgi no tās politētiskajiem soļiem – teikums pēc teikuma, nodaļa pēc nodaļas. Monotētiskā pārdzīvojumā mēs konstituējam grāmatu, skaņdarbu kopumā.

Mūzikas un melodijas notikums ir kopīgs laika pieredzējums. Mūzikasdarbs raksturojams kā zināma skaņu kārtība iekšējā laikā – plūdums, bergsoniskais *la durée*, kas ir mūzikas eksistences forma. Skaņu plūsma, kas atklājas iekšējā laikā, ir sakārtotība, kas vienlīdz nozīmīga gan komponistam, gan atskaņotājam, gan klausītājam [12: 584]. Kompozīcijas skanējumā cilvēki pārdzīvo vienu un to pašu laiku, viņi komunicējas caur mūzikas pārdzīvojumu. Klausītāji ir līdzvērtīgi dalībnieki intersubjektīvā pieredzē, viņiem ir tas pats laika pieredzējums kā mūzikas skanējumam.

Izpildītājs un klausītājs vienmēr ir savstarpēji saistīti, skanējuma laiks viņus vieno. Mūzika ir viens no veidiem, kā būt kopā ar citiem pasaulē, klausīties otrā, iejusties citā, gūt atšķirīgu pieredzi. Mūzika iekļaujas savstarpējas izpratnes, iedarbības un attiecību sfērā. Komponists, atskaņotājs un klausītājs sadarbojas kopīgā mūzikas radīšanā.

Šīca filosofijā aplūkotā intersubjektīvas pasaules veidošanās nav radikāli jauna ideja, tā sakņojas Huserla fenomenoloģijā. Tomēr akcenti atšķiras: uzsverot kopīgu darbību kā sociālās jēgas veidotāju, klasiskā fenomenoloģija iegūst jaunas aprises. Šīca sociālā fenomenoloģija aplūko darbībā iesaistītus cilvēkus, viņu attiecības, notikumus. Sociālo attiecību saikne ar mūzikas procesiem parāda, ka mūzika ir kopīga radīšana – tajā iekļauti gan skaņdarba iestudējuma veidotāji un klausītāji, gan kritiķi. Katrs iestudējums, katra performance ir savā ziņā neatkārtojami. To nosaka mūzikas intersubjektīvā iedaba. Intersubjektīvajā pasaulē, *Mēs* kopībā ienāk arī pārējie – mūziķi, diriģents, režisors, klausītāji – visi, kurus vieno kopīgs mūzikas pārdzīvojuma laiks. Šo pārdzīvojumu Šīcs sauc par *kopīgu mūzikas radīšanu*, kuru raksturo:

- 1) *mēs* kopības veidošanās, kuras pamatā ir daudzu cilvēku vienlaicīgs pārdzīvojums, kopīgs noskaņojums;
- 2) kopīga komunikatīvā situācija, kura veidojas mūzikas procesā un kurā konstituējas skaņdarba jēga. Mūzika ir veids, kā būt kopā ar citiem pasaulē.

Brūss Eliss Bensons intersubjektivitāti raksturo kā muzikālu esamību kopā ar citiem, minot kā piemēru stīgu kvartetu, kura skanējums līdzinās muzikālai sarunai. Katrs kvarteta dalībnieks līdzdarbojas diskursā, veidojot kopīgu kustīgu impresiju. Bet šāda kopdarbība mūzikas skanējumā vienmēr ir arī savas brīvības apslāpēšana. Tādēļ mūzikas dialogs pēc savas iedabas ir ētisks.

Mūzikas skanējuma laikā atklājas, ka cilvēks ir pasaulē un kopā ar citiem. Bensona galvenā nostādne ir uzskats, ka mūzikas atskaņojums jāvērtē kā dialogs. Mūzikas notikumā vienmēr ir dzirdama kāda Otra skaņa, redzama kāda Otra darbība. Kā šādā kopeksistencē katrs mūzikas notikumā iesaistītais dalībnieks nezaudē autentiskumu? Bensons intersubjektīvam mūzikas skaidrojumam piemēro Emanuela Levina (*Emmanuel Levinas*, 1906–1995), Martina Heidegera un Hansa Georga Gadamera filosofiskās nostādnes.

Levina filosofija apliecina, ka cita apspiešana, ignorēšana ir ceļš uz vienpatību, tā ir vēlēšanās iegūt autonomiju, izveidot personīgās brīvības telpu, bet tvert otru vienmēr nozīmē arī pašam savas brīvības apslāpēšanu: kurā vietā iespējams pārtraukt *autonomu monologu*, lai varētu uzturēt *patiesu dialogu*? [1: 165]

Autentiskums nozīmē ne tikai autentisku eksistenci, bet arī *būt pašam*, būt tam, kas esi. Bensons atsauca uz Heidegera klātesamības analītiku, kurā aplūkotas divu veidu eksistences pasaulē – autentiska jeb patiesa un neautentiska jeb nepatiesa. Autentiskums mūzikas atskaņojumā, no vienas puses, nozīmē skaņdarbu padarīt par savu, bet, no otras, būt pašam.

Ikviena laba interpretācija pamatojas spējā skaņdarbu uztvert, izpildīt un dzirdēt kā savu nevis tādā aspektā, ka komponistam tiek atsavināts viņa rakstītais, bet gan saiknē ar mūziķa spēju, nezaudējot patieso eksistenci, justies skaņdarbā *kā mājās*, t.i., reizē sajust sevi kā patiesu radītāju. Kam ir pirmā vieta – komponistam, izpildītājam, klausītājam? Ideāls komponists, izpildītājs un klausītājs spēj satikties, saprasties un just savstarpēju atbildību.

Savukārt Levins pasvītro, ka bīstams ir monologs, vienas personas diktāts, kur komponists vai diriģents uzstāj, ka tikai viņa intences nosaka patiesa muzikāla dialoga veidošanos. Tādēļ arī savstarpējība ir nepieciešama patiesam mūzikas dialogam. Tā risina jautājumu par iejušanos citā un cita izpratni, par iespēju rast dialogu gan ar mūziku, gan visiem, kas iekļauti mūzikas notikumā.

Gadamera hermeneitika apliecina: *jebkuras saprašanās un saprašanas mērķis ir vienprātība jautājumā par lietu* [4: 277]. Un šī vienprātība nozīmē pašam pēc savas brīvas gribas atzīt cita autoritāti, kas nošķirama no pakļaušanās un pavēļu izpildes. Tādēļ savstarpējas izpratnes pamatā ir *es* – vai nu *es* iejūtas citā un izprot otru, un reizē izprot sevi šajā kopējā lietā, vai ne. Bensons akcentē Gadamera filosofijā aplūkoto *labo gribu*, gatavību vienmēr spert pirmo soli uz saprašanos, šāds solis tiek gaidīts arī no otra. Veidojas kopīgi sapraššanās horizonti, kuros komponists, izpildītājs un tradīcija ir atbildīgi attieksmē cits pret citu. Mūzikas skanējums vienmēr ir kāda īpaša konteksta izgaismošanās, interpretācijas māksla, kurā atskaņotāji un klausītāji uzaicināti kā komponista partneri. Viņi piedalās kopīgā spēlē un to īsteno.

Šie piemēri apliecina dažādu filosofijas virzienu daudzveidīgo skatījumu uz mūziku.

Mūzikasdarba būtības un interpretācijas analīze ļauj secināt: mūzikasdarbam piemīt, no vienas puses, pārļāiciskas ontoloģiskas struktūras, proti, priekšmetiskā un parādības dotība, tīra intencionalitāte un kvazilaiciskums un, no otras puses, iespēja to interpretēt arvien no jauna, katrā skaņdarba izpildījumā iesaistīt arvien jaunus cilvēkus, jaunas jēgas. Mūzikasdarbs jau sākotnēji ietver interpretāciju dažādību, tāpat kā ikviens nošu teksts potenciāli apveltīts ar skaniskumu. Būtība un interpretācija ir korelatīvi saistītas – mūzikasdarba interpretācijas balstās mūzikasdarba būtībā.

THE ONTOLOGY OF A MUSICAL WORK: THE PROBLEM OF ESSENCE AND INTERPRETATION

Ineta Kivle

Summary

Philosophy does not provide for a unitary answer to the question concerning the essence of music and musical work. Owing to the increase in the human understanding of things and the employed philosophical approach, a multitude of interpretations of musical work comes to the foreground. Research into the ontology of musical work or, in other words, into its essence and interpretation proves to be giving an insight into a multitude of problems which are linked with issues of phenomenology and hermeneutics, based on the philosophical views of Edmund Husserl, Martin Heidegger and Hans-Georg Gadamer. Their philosophical standing is further developed by such 20th century music philosophers as Roman Ingarden, Alfred Schütz, Stephen Davies, Ellis Bruce Benson and others.

On the one hand, every musical work possesses such omnipresent structures of ontology as a notion of objectiveness and phenomenology, pure intentionality, quasi-temporality, and, on the other hand, – a possibility to interpret a music piece increasingly differently, involving young incoming people. The above factors add an absolutely distinctive meaning to every single performance of music. Musical work already at its very origin incorporates a multitude of interpretations the same as every single piece of notation is potentially characterized by inherent sonority. As to the essence and interpretation, they are correlated, namely, various interpretations.

The essence of a musical work can principally be viewed from two standpoints. The first of them states that the essence can be found just in the musical work itself. Such an approach considers the essence and identity of a particular musical work to be one and the same thing. The essence cannot be related to any particular piece of music. It should be correlated with the ontological basis of the relevant musical work. It means that every single musical work is intentional, comprising its own inner category of time, simultaneously being real and ideal, incorporating particular objectiveness and phenomenology. Such an interpretation of the essence of music results in a pure phenomenological description of the musical work in question, liberating it from the limitations of historical approach. Roman Ingarden, a phenomenologist of Polish origin, proves to be the first to give an insight into the essence of a musical work or, in other words, into its ontological structures. According to the second standpoint, the essence and identity of a musical work are determined by the course of historical development and future expectations which involve the relevant musical work, its author, performers and listeners. The musical work is viewed as incomplete and incorporated in an intersubjective and meaningful continuum of spacetime, thus, being always open for the future and innovative interpretations.

Intersubjective and hermeneutic aspects of a musical work are highlighted by Alfred Schütz, Ellis Bruce Benson and others.

Literatūra

1. Benson, Bruce Ellis. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
2. Davies, Stephen. *Authenticity in Musical Performance // Arguing About Art. Contemporary Philosophical Debates*. London: Routledge, 2002, pp. 57–69.
3. Davies, Stephen. *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford-New York: Oxford University Press, 2003.
4. Gadamer, Hanss Georgs. *Patiesība un metode. Filosofiskas hermeneitikas pamatiezīmes / Tulkotājs Igors Šuvajevs*. Rīga: Jumava, 1999.
5. Gadamer, Hanss Georgs. *Skaistā aktualitāte. Māksla kā spēle, simbols un svētki / Tulkotājs Igors Šuvajevs*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2002.
6. Heidegers, Martins. *Mākslasdarba sākotne // Malkasceļi / Tulkotājs Rihards Kūlis*. Rīga: Intelekts, 1998, 9.–57. lpp.
7. Huserls, Edmunds. *Fenomenoloģija / Tulkotāji Rihards Kūlis, Aigars Dāboliņš*. Rīga: LU Filozofijas un socioloģijas institūts, 2002.
8. Husserl, Edmund. *Experience and Judgement: Investigations in a Genealogy of Logic / Translated by J. Churchill and K. Ameriks*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973.
9. Ingarden, Roman. *Ontology of the Work of Art: The Musical Work; The Picture; The Architectural Work; The Film / Translated by Raymond Meyer with John T. Goldthwait*. Athens: Ohio University Press, 1989.
10. Pytlak, Andrzej. *On Ingarden's Conception of the Musical Composition // On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments*. Edited by Bohdan Dziemidok and Peter McCormick. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1989, pp. 233–254.
11. Sartre, Jean-Paul. *The Imaginary. A Phenomenological Psychology of the Imagination / Introduction by Arlette Elkaim-Sartre, Translation and Philosophical Introduction by Jonathan Webber*. London: Routledge, 2004.
12. Шюц, Альфред. *Избранное: Мир, светящийся смыслом / Под ред. Н. Смирновой*. Москва: РОССПЭН, 2004.