

ДИМИТРИЈЕ

БУЖАРОВСКИ

КОН ДИЈАЛЕКТИЧКО-КРИТИЧКАТА ЕСТЕТИКА НА МУЗИКАТА

(докторска дисертација)

1 9 8 3

С к о п ј е

- Ах, драги Џуде, ти си како потполно глув човек кој го набљудува светот што слуша музика. Ти велиш: "Кон што ли го насочиле своето внимание, тука нема ништо".

Но тука има нешто.

(Томас Харди "Незнајниот Џуд")

У В О Д

Тајната на музиката, дел од големата мистерија на уметноста отсекогаш привлекувала, мамела на интелектуално разоткривање. И секогаш кога се чинело дека последниот чекор е направен, дека наметката (наизглед така блиска, а сепак многу далечна), е симната, феноменот повторно се оддалечувал, се затворал во својата неприкосновена чаура; неговата прекрасна визија исчезнувала за да се појави повторно кај новите генерации во сета своја блескава привлечност.

Различни се категориите на оние кои ѝ вложуваат своите интелектуални напори во ова разоткривање. Различни се и теоретските претензии и соодветно мотивите, пристапите, целите и задачите што тие си ѝ поставуваат. Сепак, во морето од обиди, од мисли и сознанија, се издвојува едно подрачје, не само заради својот прамажчински однос кон подоцна појавените и од него на извесен начин изведените дисциплини, туку и заради целта што си ја поставува: да размислува за првата причина и крајната последица, естетиката на музиката.

И веќе со именувањето започнуваат Сцилите и Харидбите на оној што ќе се одлучи на ваквиот чекор. Пред него ќе се откријат прекрасните предели што со векови ѝ изградувал интелектот,¹⁾

1) "Секој оној што се занимавал со некој вид креативна работа ја искусил во поголема или помала мерка онаа состојба на духот во која по долги напори, вистината или убавината се појавуваат, или ни изгледа дека се појавуваат во изненадувачка слава". (Б. Расел, "Историја западне филозофије", стр. 137)

(Името и презимето на цитираниот автор ќе биде дадено во кирилична и фонетска транскрипција. Останатите податоци за цитираната литература се наоѓаат на крајот од трудот.)

по некогаш толку прекрасни што дури се закануваат со својот сјај да го засенчат и самиот феномен, иако и нив набрзо ќе ги потисне црвот на сомнението, дилемата на дилемите, (зашто и самата умет е дилема).²⁾ Со тоа кулата од карти продолжува да се надигаат на нејзиниот врв ќе се најде размислувањето за размислувањето - она "мета".

Меѓутоа колку и да се големи дилемите, постоењето без разлика на сета негова бескорисност, бесцелност, непрактичност, дава за право глинените нозе да го издржат колосот. Тој се урне кога ќе се урне и музиката, (со можноста и да преживее, бидејќи се за онаа тенка нитка, ако ништо друго да расправа за причините на тоа паѓање), а тоа и покрај сите кризи од кои несомнено најголема е онаа денешната, сепак изгледа невозможно. Потребата за музика, желбата за неа, (онаа желба која не пријатно, халуцинантно да ја довикуваме тогаш кога ја нема),³⁾ го одржува движењето, му го дава потребниот поттик.

Постои уште една можност да се урне музиката - ако

2) "Може ли тогаш, пишувањето за музиката, која е структура на распојасаното доживување на субјектот par excellence, дали може пишувањето за таквата музика да биде нешто повеќе од обична дескрипција на нивото на исповест?" (Н.Глиго, "Глазба и мисла", стр.17)

3) Халуцинантните довикувања во состојбите на долготрајна звучна изолација, како на пример во експериментални цели, или пак кај космонаутите во вселената (види: В.Филиповиќ, "Психолошки доживувања музике")

4)

разоткрие нејзината суштина. Нејзиното објаснување ќе значи и нејзино укинување; безграничната и непредвидливата слобода во која се движи феноменот би била заменета со канони и правила. За среќа тоа е невозможно, (во тоа во подеднаква мерка не успеа ни позитивните музички науки како што се: музичките форми, хармонијата, контрапунктот и тн.), иако откривањето на овие алхемички законитости е составен дел на привлечноста на сите досегашни спекулации.

Врзана со сите овие антиномии, меѓу дилемите: најнапред

5)

дали, а потоа зошто и како треба да постои; 6)

6)

естетиката ни

4) "Прашањето" што е музика? , судејќи според се, е најтешко меѓу сите прашања кои се поставувани пред филозофијата на уметноста. Одговорот би значел воедно и дека предворјето на тајната на уметноста како таква, е ширум отворено." (И. Фохт, "Шта је музика", стр. 345)

5) Едната крајност е агностицизмот: "Да заклучиме со еден збор: скоро никој не говори за музиката, а композиторите за неа говорат далеку помалку од останатите (...). Би ни била потребна сама музика по себе, ... како што би рекол Платон, а не музиката во однос на нешто друго, или музиката видена низ она што е во неа периферно... За жал, музиката по себе, претставува нешто неодржливо што е исто толку непојмливо колку и тајната на создавањето." (В. Јанкелевич, "Музика и неизрециво", стр. 568, 569) Консеквентно е поставен и следниот став "Што е музика?" - се прашува Габријел Форе, настојувајќи да го открие "она што не може да се изрази" онаа сосема нереална химера која не издигнува "над постоечкото". Во таа година Форе го скицира вториот став од неговиот Прв квинтет, а сепак не знае што е музиката, па дури ни тоа дали таа нешто е!" (исто стр. 485)

6) "Ајвс имаше на ум сосема метафорично прашање, но секогаш ми се чини дека е поставено уште едно прашање, чисто музичко: "Зошто

музиката сепак ја красат бројни трудови низ сите времиња. Оставајќи го во овој момент клучното прашање за релевантноста на естетиките обиди во музиката за подоцна, за моментот кога ќе се говори за можностите за основање на естетиката на музиката; треба да се истакне дека обидот за комплетен пресек во се она што го чини вековниот развиток на оваа дисциплина, (пресек кој би ни помогнал да ги осознаеме и да ги разграничине дилемите), е оневозможен пред се, заради непостоењето на една систематизација под која би биле подвргнати огромниот број на текстови, расправи и есеи. Непостоењето на прецизна систематизација говори за младоста на оваа дисциплина,⁷⁾ која се до неодамна својот развиток го остваруваше во рамките на општо-естетичките трудови; но и од друга страна за немоќта да се изнајде соодветна методолошка постапка која на единствен и целовит начин ќе ги обработи споменатите обиди.

Оваа методолошка немоќ е присутна дури и во обидот историски да се набројат, да се регистрираат постоечките трудови, бидејќи и тој подразбира разликување на она што е труд врзан со естетиката на музиката од трудовите во другите сродни области.

музика" – бидејќи Човекот од Музика кој влегуваше во дваесеттиот век сигурно си го поставуваше тоа прашање. Денес тој век е шеесет и пет години постар, но ние се уште го поставуваме тоа прашање, единствено што не се работи за истоветно прашање, како што беше тогаш ... Дури и во неодредениот одговор на прашањето: "Зошто музика?", мораме најнапред да се запрашаме: "Одкаде музика", "Која музика" и "Чија музика". (Л. Бернштајн, "Неодговорено питање", стр. 23.) Иако употребата на терминот "естетика на музиката" за прв пат во историјата му припаѓа на Христијан Шубарт и неговиот текст "Идеи кон естетиката на музичката уметност" (1784), сепак како

Се разбира многу посложено е прашањето проблемски да се подвојат разните учења. Кон ова одредена припадност може да значат општо-естетичките категоризации од кои ни естетиката на музиката не е далеку.⁸⁾ Така и во естетиката на музиката во најопшти црти ќе да се дојде до припадноста кон онтологската или гносеолошката естетика и соодветно: иманентизмот наспроти историцизмот, објективизмот наспроти субјективизмот, естетиката на формата, наспроти естетиката на содржината. Меѓутоа очигледно е отсуството во оваа категоризација на учењата кои имаат естетички претензии во рамките на позитивните науки, односно позитивните научни испитувања во психологијата, социологијата на музиката, музикологијата и позитивните музички науки што се развиваат во нејзини рамки (музичките форми, хармонијата, контрапунктот, науката за инструментите и оркестрацијата и тн.). Претензиите во овие дисциплини некогаш имаат отворен карактер, како на пример, "психолошката естетика", а по некогаш се имплицитно присутни, иако тоа не би можело да значи фактор кој би требало по себе да ги исклучи од разгледувањето.

Почеток на естетиката на музиката, односно нејзин самостоен почеток, се зема вообичаено Хансликовскиот труд "За музички укус" (1910).

8) Ваквата категоризација ја спроведува Иван Фохт во расправата "Савремена естетика музике" (стр. 17) изведувајќи ги паровите:

естетика на формата	естетика на (вонмузичката) содржина
онтологизмот	гносеологизмот (експресионизмот, лингвистицизмот)
објективизмот	субјективизмот
сустанцијализмот	историцизмот

Сите правци во истата колона се следуваат или еден на друг се потпираат.

Очигледно е дека оваа категоризација ги опфаќа само таканаречените негативни научни дисциплини, односно она што се нарекува негативен методолошки пристап ; пристап кој не е заснован исклучиво на позитивно дадените и проверливите факти. Од друга страна, отфрлањето на учењата кои најчесто се именувуваат и како психологизам, социологизам, а подеднакво би можело да се говори и за музикологизам, пред се поаѓа од кривата методолошка поставеност на свие учења, кои ги надминуваат рамките и можностите на науките на кои им припаѓаат и кои преку својата исклучивост, исклучивоста на своите гледишта, се обидуваат релевантноста да ја префрлат и на полето на естетиката на музиката.

Во оваа класификација се отфрлаат и учењата кои се наоѓаат на некаква средна линија, односно компилаторски ги прифаќаат постапките и ставовите час на едната , час на другата страна и на тој начин оформуваат некаква насилна синтеза.

Третманот на естетиката како исклучиво негативна научна дисциплина во себе содржи и уште еден момент; на тој начин таа е префрлена во чистата спекулација, односно обезбедена од практичната и позитивната проверливост. На тој начин е направен уште еден обид да се сочува неприкосновената м е т а позиција. Меѓутоа сето ова не е доволен аргумент од категоризацијата да бидат исклучени учењата кои се сметаат за несоодветни; со тоа класификацијата значително е осиромашена, таа не овозможува комплетен преглед на сите обиди да се досегне естетички феноменот на музиката.

Меѓутоа и кога би ја прифатиле како таква, пред нас

ќе се постави уште еден проблем: како ќе ги третираме естетичките учења за музиката кои припаѓаат на пример на онтолошкото крло, а од друга страна се бават исклучиво со гносеолошката проблематика, и обратно. А таквите примери не се ретки во естетиката на музиката.

Вообичаено, естетичките трудови за музиката многу повеќе внимание му посветуваат на негирањето на ставовите на спротивната страна; преку одречувањето треба да се отвори простор за своите судови, кои често пати заради сето ова остануваат недоречени. Така на пример, Хансликовиот труд "За музички убавото" кој недвосмислено би бил категоризиран како онтолошки, непрестано расправа за гносеолошките аспекти на "музички убавото"; во целата расправа ниту во еден момент не е развиена "онтологија"; онтологијата е имплицитно присутна, неа би требале консеквентно да ја изведуваме.

Ништо подалеку не е ни примерот од спротивната страна: Адорно и неговата "Философија на новата музика". Во овој труд е развиена ненадмината онтологија на современите музички стружња врзани со атоналноста, додекафонијата, сериелната техника и слично. Адорно ја развива својата гносеолошка негативна дијалектика, но истовремено се бави и со структуралните прашања, прашањата врзани со битието на музиката која ја разгледува.

Се разбира, основната идеја на вака поларизираната класификација се содржи во одречувањето на спротивните поставки, во нивното исклучување. Меѓутоа, останува и забелешката дека одредено учење не би можеле да го вброиме во оние онтолошките, ако во него воопшто не е изградена онтологија и обратно.

И ако проблемското средување на хаотичниот број обиди во естетиката на музиката пред себе ја содржи дилемата – што се ќе биде методолошки, односно естетички релевантно; хронолошки-историскиот пак ја има задачата да ги присобере сите ови бројни расправи расфрлени по познатите и непознатите ризници и пишаниот збор ; од прочуените и заборавените автори.

Но и во таа потрага мора да постои ред ; а редот овде значи кој се ќе го избори правото да стане составен дел од огромниот мозаик.И тука веднаш и најнапред на спорот "*musicorum et cantorum magna distantia est*" ⁹⁾, ќе се надоврзе и спорот меѓу филозофското и музичкото крило на претендентите на вистината. ¹⁰⁾ Меѓутоа и со ова кругот не е исцрпен.Од оние што

9)И овој спор е само дел од општо-уметничкиот спор : кому му припаѓа правото на вистината: на уметноста или на теоријата? (За споредба види го изведувањето на "Почетоците" на естетиката кај Гилберт и Кун, "Историја естетике", стр9,10)

10)Овој спор експлицитно е изразен во уводот на споменатата "Современа естетика на музиката" на Иван Фохт.Изложувајќи ја наведената пожелба на естетичките учења за музиката, која како што беше кажано се однесува исклучиво на "негативните" методолошки пристапи, Фохт чувствува потреба да ги изнесе претпоставките и категоризацијата на оние што покрај директното учество во естетскиот чин на музиката како творци, се обидуваат и да изградат "теоретски начин на мислење"(стр.18).Следува неизбежната констатација дека и кај едното крило и кај другото има грешки – кај музичарите "зашто не е доволно со теоретските predispozicii да се поседува и рецептивитет за музиката – ова треба да се вложи на методолошки исправен начин"; односно дека "кај музичарите најповеќе недостасува еден вака сигурен, објективно важечки и објективно обврзан начин на размислување и пишување, метод, како и ширина на погледите и знаењата од различните области, привидно со самата музика неповрзани"; додека

преостанаа и што ја користат моќта на говорот за да ја транспонираат музичката вистина, често пати неправедно забора-

кај"Филозофите, напротив, обично недостасува сетилото за музика, почитувањето на музичките факти, а им пречи и систематичноста наметната одозгора".(стр.18)Следниот текст се задржува на теоретските промашувања кај музичарите кај кои се изведени и "ку категории, почнувајќи од констатацијата дека "најповеќе теоретизираат оние музичари на кои чисто музичкиот медиум не им е доволен, или зашто со музиката не можат да кажат она што сакаат, или зашто во основа по својот дух не се музичари, туку сликари, драматичари, поети.Тие се на погрешно место.Теоријата им служи како дополнување на музиката, или како компензација на музичко поле".Следува категоријата на музичари "кои за (свјата) музика бараат апологија, односно надградба: нив филозофирањето им треба како оправдување на сопствениот начин на композирање".(стр.20)На крајот "во дваесеттиот век има и неколку добри музичари кои слободни од романтичарските предрасуди, а спекулативно талентирани, за музиката знаат нешто адекватно да кажат"(стр.22)

Не би можела да се одрече издржаноста на ова размислување, но поинаква би била тежината доколку истата постапка би била спроведена и во анализата на филозофското крило. Ако веќе е констатирано дека: 1) на филозофите им недостасува сетилото за музика (Кант на пример); 2) почитувањето на фактите (Хартман на пример); 3) систематичноста наметната одозгора (Кант, Хартман на пример), истото би можело адекватно да се прикаже и аргументира низ примерите кои слично "до дваесеттиот век" се бројни во филозофијата и естетиката. Бев разлика на сета бриљантност на изведувањата, сепкулативниот талент, прецизната методолошка поставеност и теоретскиот јазик, адекватно основан и развиен; каква е релевантноста на овие учења ако ги имаат споменатите недостатоци. Во овој пример очигледни се манипулациите со конструkcијата на фактите, за да се променат акцентите во контекстот и да се намали значењето на претендентите на истата територија.

вени, остануваат литературните творци.¹¹⁾ Голем број на вистини кои имаат и теоретско достоинство ќе се најдат во убавите литературни творби. Иако ваквите пристапи разбирливо немаат изградена методолошко-теоретска поставеност, што донекаде би можело да им ја оспори релевантноста; вистини е кои се појавуваат во ваквите дела често пати повеќе знаат да воодушеват и од оние присутни во "теоретски издржаните трудови". Овој пример на транспозиција на вистината за уметноста низ самата уметност не е единствен; неговото присуство е евидентно и во другите уметности – филмот на пример.¹²⁾

И кога ќе ги осознае сите овие дилеми, сепак што сака да се посвети на ова подрачје, ќе мора да се награти на почетоките, зашто до нив е антиципиран моделот на се она што ќе се случи подоцна. Воодушевувањето е дотолку поголемо кога ќе се открие дека познатите теории на Питагорејците, на Платон, на Аристотел се изградени на едно многу тесно музичко искуство, искуство во кое музиката се уште ја чинело вокалното и тоа во најчест случај едногласно, творештво, во кое тоналноста само можела да се насетува, во кое инструменталната музика ги про-

11) Е.Т.А.Хофман дури директно ги врзува литературното и есеистичкото кажување (види "Принцеза Брамбила", стр. 143 ("Ритер Глук") или стр. 151 ("Крајслеријана"))

12) Впечатлив пример претставува секвенцата од Бергмановиот филм "Есенска соната" во која два пати едно по друго е изведен Шопеновиот прелудиум оп. 28 бр. 2 во е-мол. Во не оските реченици искажани од главниот јунак (Ингрид Бергман) е сумиран и ~~својот~~ **својот** на уметноста (односно нејзината бессмисла) и тајните на интерпретацијата и односот на заљубениците во уметноста.

јавувала своите први чекори (против кои така строго реагира Платон), време во кое музичките форми биле на елементарен стадиум, во кое музиката се уште длабоко била поврзана со практичните и утилитарните моменти на нејзиното раѓање. Вквите почетоци, од друга страна, се најевидентен доказ за човековата потреба да оформи естетичко објаснување на музичкиот феномен, дури и тогаш кога тој се наоѓа во една почетна, од деловна гледна точка рудиментирана форма. Истовремено треба да се напомене дека ова не е и централното објаснување за местото кое музиката го има во целокупните филозофски, општествено-политички и историски рамки на учењата на Питагорејците, Платон и Аристотел, (дотолку повеќе што музиката веќе никогаш во историјата на науките кои се бават со споменатите аспекти нема да ¹³⁾ ~~ваземе~~ ^{ваземе} таков простор и место).

Дали тие почетоци даваат за право, ја потврдуваат неминовноста од потребата за естетичко совладување на музичкиот феномен ; и тоа е само еден дел од прашањата на кои пред се треба да одговори претендентот на овие вистини. Ширината на овие проблеми зависи од тоа што се бара од естетиката на музиката и на кој начин тоа ќе биде спроведено.

13) Влијанието на Антиката ќе се прошири и на раниот среден век каде музиката се уште е сместена во категоријата на "artes liberales" односно во квадравиумот: музика, аритметика, геометрија, астрономија. Наспроти овој метафизички третман во кој таа се поразбирала како наука за тоновите, нивните математички односи и метафизички основи, е приземната позиција на музичарите зашто "пеењето и свирењето на инструментите, композирањето за инструментите - сето тоа важело како проста вештина и било вбројувано во "artes mechanicae" (види Р. Асунто - Теорија о лепом у средњем веку стр. 16, 17)

Но, листата од дилеми не е едновременно и листа на слабости на естетиката на музиката, иако некои од нив веќе беа евидентирани: методолошкиот дуализам (онтолошко-гносеолошко крило), немоќта на позитивистичките пристапи, неговолната упатеност (во естетиката кај музичарите и во музиката кај филозофите). Секако дека од споменатите, дуализмот во пристапот зазема клучно место, а негов плсд се бројните контрадикторности дури и во таквата теоретска проверка која ги исклучува прагматичните проверки и се задржува на спекулативно ниво. Така би можела да се објасни и антиномијата која веќе беше констатирана, онтолошко ориентираните естетики на музиката да се бават со гносеологијата на проблемот и обратно, гносеолошките со онтологијата; и на тој начин да даваат плодни резултати во подрачјата кои уште од самиот почеток се прогласени како секундарни.

Отфрлена беше и средната варијанта ¹⁴⁾ како најчиста ерес во освојувањето на феноменот - музика.

Меѓутоа и со ова недостатоците не се исцрпени до крај. Уште при првичниот увид во естетичките трудови и живниот однос кон предметот - музичкото творештво, укажува: најчесто, дека во најголемиот број случаи се работи за творештвото на минатото, во помал за најактуелните творечки настани, а многу ретко, дури скоро никогаш за идната визија на музичкото творештво,

14) Остра е Фохтовата критика кога го разгледува Далхаузовото размислување кое е подведено под оваа категорија "зашто неговата стрелка без престан инклинира час кон едниот час кон другиот пол, па дури и кога ги допира проблемите за кои теоретските антиподи не се изјасниле" (И.Фохт, "Савремена естетика на музиката", стр.157,158), иако подеталното завлегување во Далхаузовата "Естетика на музиката" (труд на кој се однесува коментариот)

а потоа и дека сето ова е стегнато само на подрачјето на сериозната музика.¹⁵⁾ Понатамошното расчленување на оваа слика укажува и на најрадикалните зафати кога во естетиката на музиката се фаворизира творештвото на само еден композитор.¹⁶⁾

Тоа тапкање на естетиката на музиката во место, заостанувањето зад својот предмет, неможноста да се спроведе и изгради однос кон разновидните музички жанри и кон целокупно музичко творештво, (кое особено денес бележи едно огромно разгледување)¹⁷⁾, немоќта да се расправа за визијата на музичката иднина; тоа е повторно егзистенцијална дилема на естетиката на музиката, но и едновременно крупен недостаток.¹⁸⁾

И врз сето ова досега кажано: елитизмот, естетиките кои се издаваат за марксистички пристапи кон музичкиот феномен,

рот) открива дека Далхауз пред се спроведува критика на постоечката естетика на музиката, а не гради систем.

15) Иако дури ни во нејзини рамки и подрачјата на позитивни теоретските дисциплини не е успеано да се надмине двојството: минатост, современост. ("Ако бараме една општа и обврзна методика на структуралната анализа на новата музика, која би можела приближно да се спореди со онаа на традиционалната анализа на тоналната музика, тогаш набрзо ќе дојдеме до заклучокот дека оваа цел е недостижна", Е. Каркошка, "Анализа нове музике" стр. 34. Понатамошното толкување на Каркошка се сведува во разликата на "естетските темели").

16) Како што е примерот со феноменолошката естетика и фаворизирањето на Баховото творештво.

17) "плурализмот на стилови" (в. Р. Псколи, "Теорија авангардне уметности" стр. 9)

18) Хартмановиот став дека "Естетиката не се пишува ниту за теоретичарот, ниту за набљудувачот на уметноста, туку единствено и исклучиво за мислителот, кому творењето и држењето на овие двајца му претставува загатка". (Н. Хартман, "Естетика", стр. 5)

иако во нив многу повеќе е присутна декларативноста одошто дијалектиката.

Сепак најдобриот одговор на сите дилеми и сите метатеоретски спекулации е оној "Овде е Родос, овде скокај". Со идејата на тој "Родос" овде и беа нотирани споменатите недостатоци за да се направи оној скок кој на естетиката на музиката ќе и донесе поинакво признание. Наместо дилеми и соопшенија, наместо критика на критиките (и се разбира недостатоците); соочување со феноменот и тоа во неговата целовитост и неговата развојност.

Првиот чекор води кон предметот и методот на естетиката на музиката.

19) Зарем не е даден подобро одговорот на забелешките кои се однесуваат на естетиката подобро низ самиот текст на Хегеловата "Естетика", одошто е тоа направено во Уводот. (в. Хегел, "Естетика", книга I стр. 5)

а) Можностите за примената на дијалектичко-критичкиот метод
во естетиката на музиката

Поинкаресовата забелешка дека социологијата има повеќе методи одошто научни факти лесно може да се преслика и на подрачјето на естетиката на музиката. Од друга страна и не може да се говори дека естетиката на музиката и покрај апстрактниот број на различни методолошки постапки има изградено некој свој, сопствен метод. Сите досегашни естетички разгледувања на музиката или се базираат на изведена методолошка постапка од филозофско-естетичкиот систем на кој му припаѓаат, (или пак ако се работи за метод кој е врзан со некаја позитивна наука, прифаќањето на општо-методолошките претпоставки изградени во нејзини рамки), или пак користат некоја комбинирана постапка која со својата методолошка неиздиференцираност однапред ги дезалоризира резултатите на одредениот труд.

Доминираат постапките од првиот вид. За илустрација да ги наведеме примерите на: феноменолошката естетика на музиката (воедно и една од поразработените методолошки постапки во која предметот се подвргнува на конститутивна анализа - прашањето на слоевитоста, и модална анализа - прашањето на идентитетот на музичкото дело); новиот клуч на Сузана Лангер (када творечката (*generative*) идеја на нашето време - симболичката трансформација е преведена и се докажува и низ музиката; Хегеловиот систем на приближувањето кон "идеалот" во кој музиката слено се потчинува на тријадните карики; музиката во Лопенхауеровиот

во Лопенхауеровиот систем на волјата и тн.

Примерите на измешани, комбинирани методолошки постапки најповеќе ги среќаваме во музиколошките трудови кои имаат естетички претензии, а истото се случува и кај расправите од подрачјето на психологијата и социологијата на музиката во моментот кога се стремат да го прошират подрачјето на релеванноста на своите судови.

Постои и уште една појава на изневерување на сопствениот метод, кога се врши намерна методолошка деструкција, со цел да се извлечат некакви крајни идејни и идеолошки консеквенци. Ова во помала или поголема мерка е присутно туку речиси во сите примери, а меѓу оние најмаркантните секако спаѓа Кантовиот. Објаснувањето на убавото изведено од четирите моменти во Аналитиката на убавото, делот од Кантовата последна критика, овозможува сосема поинакви толкувања од оние кои музиката ќе ги добие во делот за убавите уметности, односно убавата игра на осетите, каде музиката го споделува пишаниот простор во заедништво со сликарството во боја.

20) Три од четирите моменти: "допаѓањето или недопаѓањето без никаков интерес зашто предметот на таквото опаѓање се нарекува убав", потоа "убавото е она што без поим предизвикува општо опаѓање" и "убавината како форма на целесообразноста на еден предмет доколку таа на него се чувствува без претставата за некоја цел" (И. Кант, "Kritik der reinen Vernunft", стр. 100, 108 и 124) овозможуваат токму аргументација низ подрачјето на музиката, (што и подоцна ќе биде искористено во формалистичката естетика на пример). Меѓутоа во Кантовата естетичка концепција на припадност на убавото, на кое ќе се надоврзе и нетрпеливоста кон музиката,

Во ваквиот однос на методолошките постапки кон естетиката на музиката, определувајќи се за усвојувањето на општо-марксистичките методолошки постапки содржани во дијалектичко-критичкиот метод, основата во осмислувањето на естетиката на музиката која би била марксистички ориентирана, треба да се бара во следниот насока.

Веднаш мора да се истакне дека ова не е некоја декларација, идејно и идеолошки деструирана, како што е тоа случајот со поголемиот дел од естетики на музиката кои се издаваат за марксистички, но не спроведуваат и соодветна постапка. Како што ќе биде покажано, дијалектичко-критичкиот метод применет во естетиката на музиката отвара нови димензии во разоткривањето на суштината на музичкиот феномен; димензии кои надминуваат поголемиот дел од слабостите на досегашната естетика на музиката и нејзините методолошки пристапи.

Прифаќајќи го дијалектичко-критичкиот метод, а не проиловното толкување и следење на одредени цитати извлечени од марксистичката мисла со цел да се изгвари апологетика на однепред утврдениот пат, (особено имајќи предвид дека во марксистичката мисла скоро не се споменува музиката, така што изведувачката се однесуваат на други ситуации), како основно се поставува прашањето како тој метод ќе биде преточен во разградувањето на музичкото ткиво, и уште повеќе, во неговата крајна синтеза.

музиката ќе го добие незаслуженото ниско место ("проследена со умот музиката има помалку вредност од било која убава уметност" стр.211)

Општо-методолошката постапка, усвоена овде, значи само наизгледно не и решенија.²¹⁾

21) Во расправата "Естетика и социологија" Бретен Петровиќ го изложува своето поимање на марксистичката, дијалектичката ориентација во основањето на психологијата, социологијата и филозофијата на уметноста. Со цел да ги изведе нивните посебни научни дијалектички ориентации тој поаѓа од претпоставките на дијалектичко-критичкиот метод (в.С.Петровиќ, "Естетика и социологија" стр. 223). Поаѓајќи од идејата за "интегрален теоретски пристап кон делото, во чија основа лежи троединствената суштина на креативниот субјект, и индивидуално-психолошката, и социолошко-културната и цивилизацијско-универзалната, значи идејата за единствен феномен на уметноста кој го претпоставува единството на психолошкиот, социолошкиот и филозофскиот метод" (исто стр.223), тој ги дефинира и подрачјата на психологијата на уметноста, социологијата на уметноста и филозофијата на уметноста. Додавањето на карактеристиката "критичка" треба да значи дека се уважува "единството на делото" и дека "се поседува свеста за тоа дека се посебниот метод на психолошката, социолошката и филозофската теорија, не може да се исцрпи суштината на делото по себе", (исто стр.223), односно дека "критичноста на ова становиште е во тоа што поаѓа од општо-теоретскиот став дека уметничкото дело се создава, живее и комуницира секој пат како единствен и никогаш до крај дофатлив феномен. Разлагањето на уметничкиот феномен меѓутоа на: автор-дело-публика и при тоа разлагањето на тројната сегментираност на авторот, делото и публиката, на индивидуалниот, колективниот и цивилизацијскиот субјект, има само теоретски и социјални интерес, кои пак од своја страна во општата дијалектичка теорија од Марксовиот тип нужно претставуваат единство". (исто стр.229). Во ваквата концепција "целта на филозофската интерпретација на уметноста и биле општа или посебно-научна, не е да го преведе уметничкото дело во друг медиј: во онтологија и гносеологија - во смисла на

Од друга страна со изнесениот став дека примената на дијалектичко-критичкиот метод во естетиката на музиката отворила нови погледи во освојувањето на феноменот на музиката, е претставена голема и тешка обврска; денес, во времето за кое веќе беше кажано дека е претставено со огромен број трудови, но

на осмислување на уметничкиот реалитет како особена егзистенција. Онтолошкото и гносеолошкото разбирање на уметноста е прилагодено на целите на филозофската естетика, односно уметноста да се осмисли како начин, форма на духот без разлика на нејзините историско-социјални, индивидуално-психолошки релации до потесна смисла. Со еден збор се бара смислата и суштината на уметноста" (исто стр. 224)

Овие начелни ставови покрај другото можат да ги дадат и рамките на естетиката на музиката. Сепак, веднаш мора да се истакне дека тие не се само карактеристика на марксистичката естетика, туку и на низа други; односно дека делумно произлегуваат и од досегашниот развиток на сознанијата во естетиката и филозофијата на уметноста воопшто. Заснолувањето на марксистички ориентираната естетика на музиката, од друга страна, (ако ги прифатиме овие општи рамки) се уште не е остварено со констатацијата дека се бара смислата и суштината на уметноста дека во тоа ќе го употребиме дијалектичко-критичкиот метод, што подразбира – интегритет на делото и лимит на посебно-научните испитувања; дека естетиката на музиката ќе ја сфатиме во рамките на онтологијата и општата гносеологија. Сва се само некои почетни забрзувања кои естетиката на музиката би можел да ја изведат на вистинскиот пат.

Освен тоа, кај музиката постои четири члена прска: автор, дело-изведба-публика, (во која, за разлика од другите уметности каде што исто така постои изведбата, изведбата е неодминлива алка без која процесот не може да се оствари, алка која покрај тоа има и изразени специфики, за што ќе стане подоцна збор).

кои не само што е повлечена фичната граница меѓу сродните области, (во контекстот на поделбата на подрачјата на психологијата, социологијата и филозофијата на уметноста), туку и е внесен еден така широк дијапазон во обработката на можните детали и влегуваат во интересот на естетиката на музиката, што е скоро илузорно да се тврди дека ќе постои некој нов простор во кој нема да се повторуваат познатите факти. Сепак, доследната примена на дијалектичко-критичкиот метод во естетиката на музиката значи еден поинаков чекор, чекор кој може да отвори нови видици, да фрли нови светлини на прастарите преокупации.

И за да се поткрепи ова тврдење, во овој момент би биле изнесени само некои првични илустрации, а тие неминовно ќе не одведат кај самиот феномен.²²⁾ Паѓа во очи неговата релацијска структурираност: автор-дело-изведба-публика. Меѓутоа овој комплекс не се исцрпува само на бројните меѓусебни односи кои се создаваат меѓу сегментите од оваа врска. Комплексот од релации е карактеристика и на секој член поодделно, иако зошто разбира, не во подеднаква мерка и на истоветен начин. Целта на воспоставувањето на принципот "комплекс од релации" во овој момент не значи формирање на шаблон кој истоветно би се применувал: релациите некаде можат да бидат забележително присутни, а некаде и да отсутствуваат во потполност.

Од особено значење е нивното обемно присуство во подрачјето на музичкото дело; подрачје кое зафаќа централно место во естетиката на музиката. Бројноста на релациите овде расте, едноно спаѓа во зависност колку сме далеку или блиску до неговите елементарни делови. Така на пример ако го земеме тонот, еден од
 22) "Не само што дадениот предмет го одредува истражувачкиот

претставниците на граѓата на музиката и неговите елементарни особини: висината, јачината, траењето и бојата, сигурно дека понатаму не можеме да бараме некакво подвојување и релации. Всушност оттука од овие четири физички дадености почнуваат постепено да се формираат релациите, кои подоцна ќе добијат еден многу сложен и разгранет вид.

Забележливо е дека во тој комплекс на релации, членовите на една единствена релација, најчесто се спротивни, амбивалентни по своите особини. Всушност за да се формира релација потребно е постоењето на спротивно поларизирани елементи; инаку, кога немаме некакво спротивставување, и немаме релација во вистинска смисла, туку суперпозиција на елементи од ист вид.

Тука лежи суштината кон која ќе биде насочена и раѓањата во овој труд; само судирот на спротивностите е во состојба да ни даде адекватен пристап кон недофатливите длабочини на оваа уметност.

И кога вака ќе ја сфатиме таа потрага: примерите ќе извираат на секој чекор: судирот меѓу консонанцата и дисонанцата, меѓу симетријата и асиметријата, меѓу полифонијата и хомофонијата, движењето и мирувањето, тишината и чујноста и тн.

И релацијата автор-дело-изведба-публика, добива поинакво значење - секој нејзин сегмент е негација на претходниот, за да биде и самиот тој негиран од следниот. Трите нивоа на феноменот: психичко - индивидуалниот, социјално-културниот и цивилизацијско универзалниот, значат можност за меѓусебен метод, туку и методот го одредува предметот на естетичките истражувања" (С. Моравски, "Предмет и метода естетике" стр-79)

судир, зашто значењата што се формираат во рамките на секој стил, значително се разликуваат.

И антиномијата за "корените на музиката кои истовремено лежат и во идеалитетот и реалитетот" ²³⁾, место бесконечното путање од едниот кон другиот крај, добива можност за ново толкување, односно разрешување. Модалитетите на музиката, нејзината развојност низ историското време; сето добива еден поинаков трезор: во основата е движењето, а тоа може единствено да се оствари низ судирот на спротивностите. Со други зборови во преден план е дијалектичноста на музиката.

Поставувањето на дијалектичноста во музиката како идеја всопшто не е нова. Она не е ниту прв ниту единствен обид на музиката да и се пристапи низ дијалектичкиот метод, или пак да се формулираат особеностите на музиката како дијалектички. Меѓутоа сфаќањето на дијалектичноста кое овде ќе биде изложено се разликува од досегашните обиди на овој план.

Највопштено во тие обиди може да се издвојат три типа автори: кои споменуваат разни форми на дијалектичност во музиката, но не со цел да ја прогласат како некакво универ-

23) Формулацијата што ја употребува Фохт во коментарот околу Ингарденовата расправа "Идентитетот на музичкото дело" (И. Фохт "Современа естетика на музиката", стр. 153-154), е само варијација на историската мисла на Хана Дајнхар дека "секое големо уметничко дело е безвремени и секое големо уметничко дело е израз на своето време". (цит. според: С. Петровиќ, "Естетика и социологија" стр. 15)

зално правило, туку со цел да го констатираат присуството на спротивностите, ²⁴⁾ автори кои се изјаснуваат за дијалектич-

24) Ваквите примери во естетиката на музиката се бројни: Сузана Лангер на пример го цитира мислењето на музикологот Фон Хеслик дека "напнатоста и разрешувањето се оснoва во музиката" (С. Лангер, "Филозофија у новоме клучу", стр. 321); кај Далхаус во толкувањето на аспектите на Хегеловата естетика и нејзината примена во анализата на сонатната форма (К. Далхаус, "Музичка естетика" стр. 478, 479); кај Јанкелевич "... Хармонијата самата претставува помалку рационална синтеза на спротивностите одошто што претставува ирационална симбиоза на разнородни елементи. Зар не е според Платон, хармонијата она што меѓусебно усогласува, во потполн склад, противречни својства? Доживеаното временско совпаѓање на спротивностите претставува секојдневен, иако неразбирлив, начин на живот потполно исполнет со музика. Како и движењето и траењето, музиката е чудо кое трае и кое на секој чекор по остварува она што е невозможно. Во полифонијата суперпонираните гласови исто така остваруваат една "concordia discors" која единствено музиката може да ја оствари" (В. Јанкелевич, "Музика и неизрециво", стр. 499); "ќе почнеме од следната хипотеза: во музиката структуралните фактори се јавуваат како нишање. Тоа се факторите на времето кои влијаат на нашето сопствено доживување на времето. Тие предизвикуваат физичко отклонување од линијата на времето и заради тоа може да се означат како категории на напнатоста" (Ф. Носке, "Forma formans", стр. 18); "постои во индиската музичка теорија мислење дека музиката е она што се наоѓа меѓу тоновите, значи во нивните многусложени вертикални и хоризонтални релации" (И.Н. Глиго, "Гласба и мисао", стр. 20); "Јаворски ни говори дека основната конструкција на музиката е содржана во различните односи на слуховото "напрегање", дека музичкото мислење, музичката реч, претставува равнотежа веќе востановена и равнотежа нарушувана и востановувана, закономерна промена на различните

носта во музиката ~~не~~ не го применуваат дијалектичкиот метод,²⁵⁾ и автори кои се залагаат за дијалектичноста, го применуваат дијалектичкиот метод, но еднострано и тоа на планот на гносеолошкото.²⁶⁾ Забележително е дека карактеристика на сфаќањата кои се залагаат за употребата на дијалектичноста во музиката, претставува трагањето по таа дијалектичност на некој гносеолошки план и тоа: или како заснована на социјално-историските промени, или пак на некоја негација која има универзално значење. Со илустрациите на едно подрачје од музиката како доминантно во интересот, значително е соиромашен хоризонтот; затоа и не зачудуваат мислењата како она на Адорно, каде едноставно се бришат цели подрачја на творештвото од современата музичка уметност, на чело со нивниот репрезент Игор Стравински.²⁷⁾

форми на издржливост и неиздржливост, и што имено јавувањето на издржливоста и неиздржливоста, нивното бесконечно разнообразие во формата и взаемните односи, процесите на премин од еден во друг - тоа е клучот на разбирањето на смислата на различните музички творби" (А.В.Луначраки, "Во светот на музиката", стр.441)

25) Најкарактеристичниот пример е секако трудот "Музичката форма како процес" на Борис Асафјев. Уште со самиот наслов во неа се претендира на некаква дијалектика. Меѓутоа самиот труд, особено неговиот втор дел каде по принципите на теоријата на одразот е изградена теоријата на интонацијата на музиката, изобилува со недоследности во примената на дијалектичкиот метод, противречности и мешање на различни методолошки постапки.

26) Тука Хегеловото влијание е огромно. Од него не може да се ослободи Адорновата концепција, која непрестано инсистира на дијалектиката низ гносеологијата.

27) Се разбира реакцијата на ова ќе се јави кај музичарите (в. Л.Бернштајн, "Неодговорено питање" стр.14-23)

Соодветно на својата поставеност досегашните "дијалектички" пристапи не го надминуваат методолошкиот дуализам кој беше констатиран на почетокот од оваа расправа, дуализмот кој ги поларизира естетичките учења за музиката. Ова е изразено дотолку повеќе што во прифаќањето на дијалектиката како таква, во потполност се отфрла поларизацијата, односно апсолутизирањето²⁸⁾ на една од крајностите во крајна инстанца.

28)"... вистината не и припаѓа ниту на едната спротивност во нејзината апстрактност, ниту на другата во нејзината исто така едностраност, туку тие претставуваат нешто што сеукинува самото со себе; дека вистината се наоѓа дури во нивното измирување и дијалектичко поврзување на тие две спротивности и дека тоа дијалектичко поврзување не е нкое просто барање, туку нешто по себе и за себе извршено и што се извршува непрекинато" (Хегел, Естетика, кн. I, стр. 56) И во продолжувањето на истото дека суштината на спротивностите се сознава "само доколку се покаже дека вистината се наоѓа единствено во нејзиното решение и тоа на тој начин што покажува дека вистината не е во спротивностите, а уште помалку во нивните страни, туку во нивното помирување "(исто).

Се разбира, овој цитат истргнат од својот контекст може да добие сосема поинакво значење; (во оригиналот се однесува на филозофијата), значење кое ќе се разликува од едностраното сведување на проблемот на неговите сознајни консеквенци.

Од друга страна, ако го имаме во вид Адорновото "Треба да се бара не мир над спротивностите, туку чисто, бескомпромисно претставување на апсолутната спротивност" (Т. В. Адорно, "Класика, романтика, нова музика"); се јавува уште една полемичка можност: помирување, или апсолутни спротивности.

Во основа овој цитат може да послужи и како коментар за ситуацијата во современата естетика на музиката, каде мислата по споменатиот принцип се движи меѓу едната и другата

Токму затоа употребата на дијалектичко-критичкиот метод низ призмата за која овде се залагаме во основа треба да се стреми да ги надмине слабостите кои произлегуваат од едностраните и статичните толкувања на феноменот, од оние пристапи кои нејзиното засновање го гледаат во апсолутизирањето на онтичките особености на штета на оние сознајните; како и обратно од предимензионирањето на сознајните компоненти на штета на индивидуалноста на музиката во нејзината онтолошка сфера. Правата вистина за музиката може да се достигне само преку дијалектичкото спротивставување од што треба да произлезе крајниот продукт **м у з и к а т а п о с е б е**.

Истоветниот пристап подеднакво се однесува и на другите вечни прашања околу формата и содржината; иманентното, супстанцијалното, објективното, наспроти историското и субјективното; но не во вид на некоја еклектика, туку преку суштинското спротив-

спротивност, апсолутизирајќи ги или земајќи ги во нивната едностраност, и со тоа никогаш не достигнувајќи ја целта за која овде се говореше. Чавракајќи се уште еднаш на Фохтовата класификација и нејзините полови: онтолошко - гносеолошко, објективно - субјективно, супстанцијално - историско, токму низ призмата на Хегеловиот коментар, јасно може да се согледа нивната методолошка немоќ. А таа е нема пред клучниот проблем, спротивностите.

Во тој момент кога музиката ќе се постави низ призмата на спротивностите, кога тие меѓусебно дијалектички ќе се поврзат, дуализмот ќе се укине самиот по себе, а на што изгледа противречно ќе ја добие својата функција токму во таа своја противречност.

тивставување кои постојано доведува до нови и нови негации во она што го претставува интегритетот на музичкиот феномен. Така третманот на музиката како временска уметност (што подразбира некакво движење во времето, без разлика на тоа за кое време се работи; апсолутното, релативното, историското, сопственото, "quasi" времето и тн., зашто временското распростирање неминовно подразбира премин од една точка во друга – значи движење), ја добива својата вистинака можност за толкување – како движење основано на судирот на спротивностите. Временската структура на музиката е необјаслива доколку не и се пријде низ **вистинскиот метод**.

Меѓутоа прифаќањето на дијалектичко-критичкиот метод не значи, од друга страна, и негирање, исклучување на сите досегашни сознанија во разгледувањето на феноменот на музиката кои поаѓаат од некои други претпоставки. Дијалектиката во своето осознавање мора да ја мине и фазата на разгледувањето на предметот во неговата умртвеност, статичност и насилна разединетост; при тоа земајќи ги во предвид сите консеквенци кои произлегуваат од ваквиот првичен однос. Само на тој начин би можело да се добијат елементите кои подоцна ќе влезат во сложениот систем од интеракциски односи, елементите кои ќе го остварат тој интегритет.

Цврстите заложби кои овде беа изнесени во основањето на дијалектичко-критичката естетика на музиката својата основна идеја ја наоѓаат во преосмислувањето, во новото толкување на познатите факти од музичката пракса; во нивното доведување во еден поинаков контекст, контекст кој ќе овозможи

антиномиите да не се прикриваат, туку да се разрешат низ своето реално постоење, низ судирот на спротивностите на кој му припаѓаат.

Во ова кратко образлагање на методолошката постапка која ќе биде развиена низ самата расправа, не беше навлезено во некои метатеоретски спекулации, односно расправата за методот беше сведена на најнужните аргументи кои треба да го прикажат и оправдаат неговото осмислување во естетиката на музиката. Се разбира, прицената на одредената методолошка постапка во практиката најдобро ги прикажува нејзините добри и лоши страни, односно доведува до преиспитување на нејзините корисности.

Така меѓу првите прашања кои во овој момент се поставуваат со примената на дијалектичко-критичкиот метод во естетиката на музиката се издвојуваат оние глобалните: за односот меѓу естетиката на музиката и општите и посебно-научните испитувања во другите области кои се однесуваат на музиката и дефинирањето на оделните области, односно домени на интерес на вака сфатената естетика на музиката. Воедно со второто ќе бидат определени и погнавјата на овој труд, темите и подрачјата на естетиката на музиката.

На крајот со употребата на дијалектичко-критичкиот метод на одреден начин се изведува и името кое го носи вака конципираната естетика на музиката, дијалектичко-критичка естетика на музиката.

б) Кон односот помеѓу естетиката на музиката и другите општи
и посебно-научни испитувања на музиката

Прифаќајќи го дијалектичко-критичкиот метод во неговата примена на посебното подрачје на една уметност – музиката, воедно е изразена и определбата за односот што ќе владее меѓу општата естетика и естетиката на музиката. Подреденоста која произлегува од ваквиот однос не би требало да се сфати и како некакво нарушување на индивидуалните особености на музиката, нивно потчинување на поопштата категорија, туку напротив како можност тие индивидуални особености да дојдат до израз, да бидат спротивставени во онаа мерка во која тие чинат различни манифестации на креативноста од ист тип – уметничката.

Посложено е прашањето за односот меѓу естетиката на музиката и останатите соодветни дисциплини од истото подрачје – музичкото. Иако навидум односите меѓу естетиката на музиката и останатите општи и посебно-научни истражувања кои се бават со музиката изгледаат решени или поточно историски надминати, омеѓувањето на компетенциите секогаш станува проблематично кога ќе се приближат граничните подрачја. Ова доаѓа дотолку повеќе до израз доколку темата е поопшта, а трудот пообремен. Недофатливоста на крајните консеквенци на феноменот тогаш почнува да се компензира со навлегувањето во подрачјата на блиските научни дисциплини, присвојувањата на нивните сознанија се разбира низ призмата и методолошката постапка на својот виден агол. Со тоа појавите на социологизмот, психологизмот, а ниту помалку и музикологизмот, како непрестано да се реанимираат, иако

општото убедување ги третира како надминати во претходните фази на развитокот на овие науки.

Аргументите за ваквото становиште не треба долго да ги бараме. Тие се наоѓаат скоро во секој труд; тие се присутни во последниот впечаток по затварањето на кориците кој кај нас да не убедува дека единствената релевантност, единствената нагласеност, единствената смисла на постоење треба да ја бараме во дисциплината на која текстот и припаѓа. Естетското какокрајна консеквенца непрестано е присутно и тука се раѓаат заблудите. Нетрпеливоста како да лебди во воздухот.

И естетиката и музиката не остануваат должни: "не одговара со својата затвореност, со својата метапозиција, со помошта на вековно изградуваната реторика. Естетицизмот и овде е присутен, ништо поразличен од оние на кои им се спротивставува."

Се разбира, постои и позитивист трансфер на знаење во овие области и токму тој е целта на овие редови; оној трансфер кој пледиштата нема да ги прогласи за свои, кој нема врзливна основа да гради еквиваленти (особено во вредноста), кој го почитува научно-теоретскиот домен на сопствената и туѓите области.

29) Делумно заради потребната затемнетост на предметот што се излага, делумно заради неопотребната затемнетост на неговите излагачи, поголемиот дел од филозофијата е оптоварен со неразбирливоста. Во една груба пресценка повеќе од половината се издава за филозофија е непрочитливо". (Е.М. Џоад, "Философија", стр. 10)

30) "...треба да се напушти одвојувањето на методот од предметот."

Навраќајќи се на концептот за трпслојната структура и обусловеност на релацијата автор-дело-изведба-публика, (психичко-индивидуалната, социјално-културната и цивилизацијско-универзалната), веднаш паѓа во очи отсуството на музикологијата, наспроти соодветната поделба на психологијата, социологијата и естетиката на музиката.

Несовпаѓањето на оваа теоретска дисциплина во шемата која беше изведена овде секако не е и аргумент за нејзино отфрлање од овдешните разгледувања, иако објективно се наметнува прашањето каде и како си го наоѓа своето место музикологијата во однос на естетиката на музиката. При тоа не треба да се заборава дека музикологијата, сепак, е основното подрачје од кое црпи материјал сите овие дисциплини; дека музикологијата има најголема традиција и сопствена систематизација на позитивните музички науки во нејзини рамки; дека музиколозите имаат создадено специфични општествени институции и механизми во следењето на музиката кои како специјалност ги преземаат истражувањата од областа на психологијата, социологијата и естетиката на музиката; и на крајот дека и критиката, која за свој основен предмет го има еден од најзначајните аспекти на теоретскиот интерес на музиката - вредноста; досега се развиваше и се развива во рамките на музикологијата.

методот не го обработува предметот како нешто непроменливо, туку секогаш се насочува кон него и се легитимира со она што може да го осветли на предметот. "Делните научно-истражувачки области не се претресуваат како чисто координирани или субординирани, туку во нивниот динамички однос". (в.Т.В.Адорно, "Идеи за социологијата на музиката" - "Засновање социологије музике")

Кон сето ова мора да се додаде и фактот дека музикологијата според својата одредба е "наука која се ~~занимава~~ со проучувањето на музичките феномени и истражувањето и утврдувањето на нивните законитости", односно дека во своето широко значење, (според дефиницијава која е позајмена од Музичката енциклопедија на Југословенскиот лексикографски завод), таа ги опфаќа: "општата музичка теорија, акустиката, хармонијата, контрапунктот, фугата, музичките форми, инструментите и инструментацијата, естетиката, социологијата, психологијата на музиката како и палеографијата" и како посебни делови "етномузиколошките дисциплини и компаративната музикологија".³¹⁾ Паспроти ова значење во истиот текст е истакнато и постоењето на музикологијата во потесен смисла која се ~~занимава~~ со "истражувањето на животот и создавањето на отделните музичари, го проучува развитокот на големите музички периоди и облици, ги утврдува стилските особености на музичко-историските епохи и творешеството на отделните композитори".³²⁾

32) Музичка енциклопедија на Југословенскиот лексикографски завод, II издание, том II, стр. 658. (Забележлива е грешката што наместо полифоната композиција се јавува фугата, која претставува само една од формите на изучување на оваа наука).

Кораљка Кос во својот текст "Друштвена улога музикологије" (стр.25) ја дава следната дефиниција на музикологијата: "Музикологијата - за разлика од практичното музицирање - е теоретска дисциплина со задача за остварување на просудување за музиката на минатото и сегашноста, како и најразличните музички појави. Се состои од низа дисциплини групирани во рамките на "историската музикологија", "систематската музикологија"

Навидум концепцијата во која се одредува постоењето на крунска дисциплина која ги интегрира поодделните научни сонијанија врзани за истиот предмет, може да се чини прифатлива дури и за различните методолошки и идејни пристапи. Меѓутоа практиката во музикологијата пред нас, самата докажува дека досега тоа не е остварено и дека музикологијата се уште живее во споменатото посебно значење.

Иако најезактна од сите дисциплини кои се занимаваат со музиката таа ја болува истата болка, кон која ќе се приклучат и позитивните научни дисциплини кои влегуваат во нејзиниот круг.
33)

(акустика, музичка психологија, филозофијата на музиката, естетиката на музиката, социологијата на музиката и тн.) и етномузикологијата". И низ овој текст видно е мутањето во дефиницијата на музикологијата како и неодреденоста на некои поими: музичката психологија, или пак примерот со истовременото постоење и на филозофијата и на естетиката на музиката.
33) "Можеби музикологијата им припаѓа на оние дисциплини во фундаменталните проблеми не се разрешуваат, туку постепено застаруваат за да ги потиснат други, исто така нерешливи проблеми". Овој цитат од Далхаузиновиот текст "Музичкото уметничко дело како предмет на социологијата" (стр. 23) ќе го искористиме и Супичиќ како мост за делот "Музикологијата под знакот на прашање" од неговата "Естетика на европската музика (стр. 29)". Во ова поглавје тој ги спротивставува историското наспроти систематското становиште во музикологијата, културното и духовното, наспроти аналитичкото и техничкото, за да заврши со ставот дека: "На музикологијата како целина и е потребна плуралистичка концепција според која нејзината материја, а тоа е музиката, би ја истражувала како уметност – значи ка-

Се разбира прашањето за основањето на музикологијата врз една плуралистичка концепција не е без теоретски интерес, особено за овој дел од расправата кој треба да ги расчисти меѓусебните односи и претензии. Меѓутоа музикологијата е таква каква што е и без разлика на нејзините сопствени дилеми, (кои воопшто не се далеку од дилемите на сите дисциплини кои за свој предмет ја имаат уметноста, односно музиката), музикологијата останува фундаменталниот извор за црпење на материјали и податоци кои понатака треба да го добијат соодветниот третман, соодветната обработка. Ова подеднакво се однесува како на естетиката на музиката така и на психологијата и социологијата на музиката. Навраќајќи се сега уште еднаш на споменатата немоќ на филозофско-естетичките системи од кругот на филозофите во адекватниот пристап кон музичкиот феномен, неа треба да ја согледаме токму низ оваа призма, призмата на врската со музикологијата.

Со сето ова, без разлика на инсистирањето на трислојната обусловеност на феноменот и поделбата на соодветните три научни области, музикологијата неминовно мора да се вклучи во овие разгледувања; и не само да се вклучи туку на одреден начин и да го добие клучното место.³⁴⁾

специфичен резултат на човековата креативност – во техничко-теоретски, физички, историски, социолошки, културен, психолошки, филозофски и духовен контекст", (исто стр.33), со други зборови истата позиција која ја дефинираше музикологијата во пошироката описна:

34) А зарем музикологијата и естетиката не ги имаат своите заеднички корени во Питагорејската школа – позитивните акустички испитувања наспроти космогонијските, метафизичките.

Вообичаено во врската меѓу музикологијата и естетиката на музиката акцентот го добива врдно основото, особено бидејќи на тој начин е овозможен ~~взаеман~~ ³⁵⁾ трансфер; не само од страната музикологија – естетика на музиката, туку и обратно. Меѓутоа за она што подоцна ќе биде развиено во овој труд од посебна важност е исползливоста на сознанијата на музикологијата во дијалектичко-критичкиот концепт на естетиката на музиката.

И така всушност прашањето ќе стигне до таканаречените позитивни науки: хармонијата и хармонската анализа, контрапунктот и полифоната композиција, науката за инструментите и оркестрацијата, музичките форми, ³⁶⁾ науката за интерпретацијата, науката за композицијата. ³⁷⁾ Иако тие поседуваат одредена своја самостојност и понекогаш излегуваат од контекстот на музикологијата.

35) Ваквиот однос го сугерира и Супичиќ, посветувајќи му и посветено поглавје. (в.И.Супичиќ, "Естетика европске гласбе", стр.33-34)

36) Музичките форми и досега била најискористуваната егзактна музичка наука во естетиката на музиката. Таа е доминантно присутна особено во оние естетички учења кои се засноваат на естетиката на формата. Сепак најтипичниот пример во оваа област е примерот на Хартмановата естетика на музиката кој поаѓајќи токму од некои карактеристики (но не и сите) на музичките форми ја изведува следителноста, прашање кон кое следува критички осврт во понатамошниот тек на оваа расправа.

37) Последните две се уште не се вообличени како науки, иако веќе постојат поголем број расправи, особено од подрачјето на интерпретацијата кои се залагаат прашањата на интерпретацијата да добијат научен третман, се разбира научен третман во смислата и на остантите позитивни музички науки. Истото се однесува и на науката за композицијата, така што може да се очекува нивното вообликување во најскоро време.

јата во потесната смисла на зборот, тие сепак ја чинат нејзината основа, така што историскиот дел не може да се замисли без овој систематскиот.

Барајќи ја врската меѓу овие науки и естетиката на музиката, пред се, треба да се има предвид нивниот дострел.

Така на пример, целокупната концепција на хармонијата и хармонската анализа како науки се основа на тоналните музички системи (односно појавата на тритонусот, *diabolus in musica* ³⁸⁾, како основа на тоналитетот и консеквентно местото и редот на тоновите, *nota sensibile* , суперпозицијата на терци и тн.), и тоа, се разбира, на оние од западниот тип. Стеснетоста е уште поголема бидејќи под овој систем може да се подведе само еден дел од европската музичка традиција; додека за периодот "пред" тоналноста, како што се на пример модусите, би можело да се конструира објаснувањето "антиципација на идните постапки" периодот "по" – е веќе необјаснив. Почнувајќи со импресионизмот и неговото воведување на целотонските скали, целокупната заснованост на хармонијата е доведена во прашање. ³⁹⁾

38) в. Д. Деспик, "Теорија тоналитета" , стр. 10

39) Во "Хармонската анализа " на Дејан Деспик овие прашања ќе се најдат во "Додатокот" каде авторот пишува: "Широкиот развиток на хармонските компоненти на музичкиот јазик во сите правци во текот на 19 век – особено неговата втора половина, доведе до крајните граници во кои музичката литература се уште може да се анализира од гледиштата на традиционалната теорија и пракса. Делата од понов датум – приближно од крајот на минатиот век па наваму – се подложни на таква анализа само делумно и во многу ограничена мерка, заради битните новини кои ги претрпе музичкиот јазик во тој период, а кои би можеле на подрачјето

Уште потесна е употребливоста на контрапунктот и полифоната композиција. Во овој случај не се работи ниту за едно големо подрачје како што е тоналноста, па дури ни за една потесна стилско-музичка епоха; туку за композиционата постапка која е употребувана во најчест случај : за инструменталната музика кај Јохан Себастијан Бах, а за вокалната кај ⁴⁰⁾ Говани Луиџи ди Палестрина. Така низ овој пример само уште еднаш се потврдува принципот кој владее во теоријата на музиката – судовите да се извлекуваат врз предносно валоризираниот автор и дела, творештва кои се наоѓаат на првот од музичката уметност.

Сепак, наспроти сето ова, се издвојува значењето што овие науки го имаат за дијалектичко-критичката естетика на музиката со постоењето на нивниот основен принцип *punctum contra punctum*, принцип кој самиот по себе укажува на некакво спротивставување.

на хармонијата да се сведат на неколку најважни појави. Следните страници ќе му дадат на читателот основни информации за тие појави – во областа на структурата и односите на созвучјата, како и во поглед на тоналната основа на музичките настани – но не со детални навлегувања во оваа материја, бидејќи таа почива на новите музичко-теоретски (како и естетички) претпоставки, битно различни од традиционалните – значи од сето она што овде досега беше излагано". (стр. 429) Во понатамошниот текст следува информацијата за овие "нови естетички претпоставки".

40) в.Ф. Лучиќ, Полифона композиција, стр. VII. Во текстот "Forma formans" Носке ги критикува постапките за формирање на некакви типски форми во оваа наука. "При тоа мислам на таканаречената *Schulfrage*, механичка творба која е градена според одредена шема и одвај да има било каква врска со Баховата фуга или фугата на некој друг композитор". (стр. 16)

Науката за музичките форми за разлика од претходно наведените пак, своите судови ги гради врз периодот класика-⁴¹⁾ романтизам со одредени проширувања напред и назад. Основана и директно зависна од претходните две, (особено хармонијата, односно хармонската анализа игра значајна улога во утврдувањето на формалните конструкции кои ќе бидат извлечени), објаснувањето на примерите од поновата музика ги темели како некакви алтерации⁴²⁾ на основните модели поставени во споменатиот период, а не и обратно – како функција на непрестаниот развиток на музичката материја која нужно поставува нови и нови услови. Слична е и состојбата со науката за инструментите и оркестрацијата кои своите судови ги извлекуваат врз состојбите во таканаречениот голем симфониски оркестар и техничката усовршеност на инструментите во неговиот состав, иако овој инструментариум има своја историска кулминација која не одвојува од него со повеќе децении.⁴³⁾

Но дали и би можело да се очекува од овие науки да постават некои канони, да ги откријат универзалните закони-ности на музиката кои како некакви шаблони би биле применливи на огромното и разновидно подрачје од музичкиот феномен? Дали владеечкиот принцип на неповторливоста, принципот на спротивста-вување на нормите установени со претходната традиција би можел да биде изразен низ нешто што е во спротивност со неговата суштина?

41) "Најјасните примери за формалните типови на хомофоната музика ни ги дава епохата на виенската класика, која се одликува со идеална "класична" рамнотежа меѓу формата и содржината". (В. Пер:

Колку само тешкотии токму заради ова имаат современите музички творци кои во институционализираното музичко образование (за разлика на она од минатото во кое творечките тајни се предавале на друг начин), долготрајно се подготвуваат врз овие принципи, а потоа низ своето творештво треба да ги уриваат, да отстапуваат од нив ако сакнат да создадат дела кои ќе имаат уметничка релевантност.

На сличен начин треба да ги искористи нивните сознанија и естетиката на музиката. Поаѓајќи со една претпоставка за крајната граница на примената што тие би можеле да ја имаат, дијалектичко-критичката естетика на музиката во нив ќе ги бара оние податоци кои ќе помогнат да се осознаат принципите на спротивстајување.

Во една првична поделба одредените позитивно-научни музички дисциплини добиваат и одредени акценти во оделните подрачја на дијалектичко-критичката естетика на музиката. Така на пример во онтологијата на музиката од особена важност се податоците врзани со структурата на музичкото битие, односно принципите на спротивставување кои владеат во онтолошката сфера, односно своја применливост ќе најдат: науката за музичките форми, хармонијата и хармонската анализа, контрапунктот и полифоните форми, оркестрацијата и науката за инструментите, како и општите податоци кои се однесуваат на принципите на

чик-Д.Сковран, "Наука о музичким облицима" стр.191)

42) како на пример: "Напротив импресионистичката расплинатост современата музика тежи кон цврста формална конструкција. Покрај класичната мотивска работа (на пример кај Прокофјев), често се среќава барокниот принцип на развивање на челната тема со постојани надоврзувања" не сличен материјал ". (исто стр. 193)

спореди Х.Х. Штукеншмит, "Нова музика" стр. 375, 376

на композицијата. Прашањата кои се однесуваат на гносеологијата на музиката, односно онака како што овде ќе биде развиена низ системот од спротивности на значењата – дијалектиката на значењата; битни се податоците што ги обработува историјата на музиката, (при тоа имајќи во вид дека во гносеологијата со подеднакво значење се употребите и на социологијата и психологијата на музиката). Во разгледувањето на модусите на музичката уметност, науката за интерпретацијата помага во осознавањето на еден од централните модуси – изведбата.

Прифаќајќи ја одредената ограниченост на дострелот на овие сознанија во дијалектичко-критичката концепција на естетиката на музиката, посебно треба да биде нагласен и принципот на разнородноста на дефинициите. Приоѓајќи му на истиот феномен музиката, секоја од овие дисциплини, (а исто така и онеи што досега не беа разгледани), дефинираат одредени аспекти и тоа од својот виден агол и методолошка позиција. Со тоа за истиот аспект се добиваат различни дефиниции, (на пример: акустички, музичко-формални, хармонски, контрапунктски, историски, социолошки, психолошки и тн.), кои се непреносливи во другите области. Најголемите заблуди произлегуваат од присвојувањето на дефинициите, односно изведувањето кое за крајна цел има дефиниција која се однесува на сродната област.

Во позитивниот трансфер за кој овде се говори, дефинициите се усвојуваат низ призмата на нивните последици во соодветната област, во овој случај естетиката на музиката. Тие постојат како знааки на идентитетот на предметот во неговите многустрани, сложени манифестации, но не и како идентичност.

Тука ќе се бараат и врските со социологијата и психологијата на музиката. Иако нерасчистениот статус на музикологијата, односно историјата на музиката, придонесува одредени аспекти од подрачјата на социологијата на музиката (односно социјалната стилистика и социјалната тематологија), и психологијата на музиката, да се појавуваат во оваа наука како присвоени; одредбите на динамичкиот однос меѓу естетиката и психологијата и социологијата на музиката би биле земено во онаа форма во која се претпоставува дека би требало да ја имаат.

Со други зборови поаѓајќи од детерминантите кои тие⁴⁴⁾ во својот ниво на феноменот ги одредуваат, детерминантите

44) Во аргументацијата на ова би можеле да се дадат некои основни карактеристики на психо-физиолошките детерминанти на музиката. Така секому му се познати податоците за слушниот спектар на човекот и различните психофизиолошки особеноности врзани со поделните регистри од тој спектар и начинот на нивната перцепција. (в. Др Никола Рот, Општа психологија, стр. 76,82; Креч и Крачфилд, Елементи психологије, стр. 69,70). Веберовиот и Фехнеровиот закон, перцептивната организација, ориентацијата и вниманието и тн., се елементи кои даваат одредени крајни детерминанти на нашата перцептивна моќ воопшто и последователно – перцептивната моќ на музиката. Се разбира различните факти имаат и различна употребливост во одредувањето на оние детерминанти кои ќе се однесуваат како конструктивни во трансферот кон естетиката. Секако дека податоците за висинските прагови кои според советскиот научник Теплов изнесуваат $1/20$ до $1/30$ од музичкиот степен (в. Теплов, Психологија, стр. 63), не се од особено значење во сегашната конструкција на музиката, (иако тоа не мора да се однесува и на идната), така што Теплов и ќе го воведо разликувањето на музичкиот и обичниот слух. Меѓутоа веќе податокот за "само една можна дирекција на вниманието" веќе говори за некои суштински односи кои ќе бидат изградени во перцепирањето на полифоните музички структури

на човековата моќ да создава и да разменува музика, се создаваат и предуслови за напредување во естетичкото освојување на феноменот. Земајќи ги предвид сознанијата за детермираноста на феноменот на неговото психичко-индивидуално и социјално-културно ниво, детерминираност во чии рамки човекот ја креира својата музичка слобода; во дијалектичко-критичката концепција на естетиката на музиката се создаваат можностите за дијалектичко спротивставување, остварувањето на интеракцијата на елементите на феноменот.

(односно можноста за дисоцирано следење на секоја од фактурите што ја чинат таа структура).

Во глобала со психофизиолошките детерминанти се одредени крајните граници на перцепцијата на музиката. Може само да се претпоставува како би изгледала музиката чии претпоставки се детерминантите на едно електронско уво, орган кој би можел да го перцепира сиот постоечки и непостоечки звук.

За разлика од психо-физиолошките детерминанти, детерминантите на психичко-индивидуалниот ниво на музиката; детерминираноста кај социјално-културниот, се содржи во потрагата за хомологија меѓу општествените и музичките структури. Не навлегувајќи во полемиката каква е таа хомологија, или дури низ екстремниот став - дали таа воопшто постои, (в. Ж.Ж.Натио, "О односима социологије и семиологије гласбе", стр. 63, кој смета дека е потребна една многу прецизна семиологија на музиката, па дури потоа да се разгледуваат општествените структури, наспроти Ц.Стефани кој е заговорник на постоењето на оваа хомологија, "О функционалном приступу у музичкој гласби"); фактот дека музиката се развива во некакви општествено-историски координати, не смее да се испушти од крајното осознавање на се она што влијае врз дијалектичката конституција на музиката. Можеби, и разбирливо, социјално-историските, односно општествено-културните детерминанти, нема да бидат егзактни до она ниво како што тоа го дава психологијата на музиката, меѓутоа тие како такви мора да бидат земени предвид.

Ако ги побараме акцентите на позитивниот трансфер во насоката психологија, социологија на музика – естетика на музиката, тие доминантно ќе се најдат во подрачјето на гносеологијата на музиката, (се разбира, само како акценти, зашто применливоста, особено сфатена како детерминираност, подеднакво се однесува и на останатите подрачја).

Од друга страна кај овие две науки претпазливоста во транспозицијата на фактите што ќе бидат користени за основата на дијалектиката на музиката, треба да биде удвоена, имајќи ја релативната младост (во однос на позитивните музички дисциплини од кругот на музикологијата на пример) и честите воодушевувања од новите методолошки приоди.⁴⁵⁾

Согледувајќи го засега позитивниот трансфер на знаења : главно еднонасочно, зашто централниот интерес овде е естетиката на музиката и тоа така заснована што собирајќи ги пооделните каменчиња од мозаикот ги реконструира неговите црти.

45) Колкави беа воодушевувањата на пример кога во уметноста беа внесени некои егзактни испитувања, кога природно-научните методи почнаа да се проицираат во постапката со музиката, (Хелмхолц на пример), кога се забележа дека менталните процеси кои се случуваат во чинот на комуникација со музичкото дело би можеле да се регистрираат, кога психоанализата почна да се применува во анализата на творечкиот чин и мотиви. Затоа Далхаус и ќе ги изнесе своите дилеми: "Што е социологијата на музиката, или што таа може да биде не е дефинирано. Никој не се сомнева во научната корист од испитувањето на општествените услови на настанување или историјата на делувањето на музичките дела, функциите кои се вршат со музиката, или институциите кои ја потпираат. Меѓутоа барањето на социологијата на музиката да ја одгатне општествено вистинската музичка реалност – а без тоа барање би била

46)

се разбира од својот виден агол, овде наречен - дијалектно-ко-естетички; би можел да се стекне и погрешниот впечаток дека анулирајќи ја музикологијата како крунска наука во осознавањето на музичкиот феномен, неа ја супституираме со друга крунска наука - естетиката на музиката.⁴⁷⁾ Факт е дека корис-

безопасна помошна дисциплина околу која не би вредело да се спори - не е ниту еднозначно, ниту неоспорно". (К. Далхаус, "Музичко уметничко дело как предмет социологије", стр. 15, за споредба види ја дефиницијата на Супичиќ на социологијата на музиката дадена во "Пристапот" кон бројот 2 на списанието "ЗВУК" од 1974 година, стр. 9, кое е исклучиво посветено на овие теми).

46) Цитирајќи го Милер-Фраенфелс, односно придружувајќи се кон неговиот став дека "психологот на уметноста потсетува на биологот кој умее да изврши потполно точна анализа на живата материја, да ја разложи на составни делови, но не умее од тие делови повторно да создаде целина и да ги открие законитостите на таа целина", (Л. Виготски, "Психологија на уметности" стр. 14), Виготски истакнува дека "задачата на неговиот труд е во суштина синтетичка" (исто). Истиот однос би можел да се прслика и на другите научни области, вклучувајќи ја и естетиката на музиката.

47) Една таква крунска естетика развива Јуриј Боров, (в. Ј. Горен, "Естетика"). Поаѓајќи од "Естетиката како аксиологија на општочовечките вредности" тој во следните поглавја на својата расправа започнува од "Естетиката како општа социологија на уметноста", потоа "Естетиката како гносеологија на уметноста", "Естетиката како онтологија на уметноста", "Естетиката како дијалектика на уметничкиот развој" (наука за законитостите на уметничкиот процес", за да заврши со "Естетиката како морфологија на уметноста"; концепција која без дилеми навлегува понатаму компетенциите на естетиката (општа и онаа на музиката) и која овде беше критикувана.

тењето на сознанијата од другите области во естетиката на музиката на вакво начин тежи да го приближи интегритетот на музичкиот феномен, но само од аголот на естетичкиот интерес, а не во неговата целина, односно од сите можни видни агли. Естетиката на музиката со своите средства не би можела да ја објасни ниту социјално-културната, ниту психичко-индивидуалната страна на музиката. Таа ги користи сознанијата од овие области и со тоа обезбедува подобар продор во аспектите што се од нејзин интерес, што се разбира важи и во обратната насока, насоката во која сознанијата од естетиката на музиката се употребливи во овие други науки, (социологијата и психологијата) кои се бават со музиката.

Од друга страна бавејќи се со цивилизациско-универзалната суштина на музичката уметност, односно музиката, естетиката на музиката и тежнее кон вистините кои се од поопшто, пошироко одредбено подрачје, токму затоа и ја поставува дијалектиката како принцип со универзално протегање, не само во нејзиниот домен, туку и во другите. Тука и се можностите за позитивниот трансфер, за динамичкиот однос, кој беше поставен како услов за творечко комуницирање меѓу сродните научни области. Во одредени случаи како што е на пример критиката тоа е од пресудно значење, (имајќи го во вид интегритетот што критиката од своја страна треба да го оформи за да би можела да ги согледа адекватно вредносните и други консеквенци на делото, односно изведбата што ја разгледува), без разлика каде ќе припадне :

48)

во музикологијата или естетиката на музиката. Очиг-

48) "Естетичкото мислење се завршува во критиката" (К. Далхаус,

"Естетика" стр. 494

ледно дека во оваа концепција естетиката на музиката не се
 49) јавува исклучиво како аксиолошка дисциплина, иако аксиолош-
 ките координати непрестано произлегуваат од секој од разгледу-
 ваните аспекти на музичкиот феномен, просуден низ призмата на
 естетиката. Со ова, вака замислената естетика на музиката има
 можност и ќе опфати и онакви манифестации кои не мораат да има-
 ат и вредносна релевантност.

Со наведените дисциплини, дисциплините кои досега
 беа разгледувани и доведувани во врска со естетиката на музи-
 ката не е исцрпен списокот на сите научни дисциплини кои ќе
 најдат соодветна примена, односно нивните oznанија ќе бидат
 ставени во функција на естетиката на музиката. Прастарата повр-
 заност меѓу математиката и музиката, заснована врз фактот дека
 музиката може да се преточи во некои нумерички, графички вред-
 50) ности, или систем од пропорции, ќе биде искористена и овде

49) имајќи го во вид концептот што го нуди Стефан Моравски
 во расправата "Предмет и метод естетике" и во која естетиката
 е недвосмислено аксиолошка дисциплина. (в. стр. 74, 75, 76, ше-
 мата и програмот на изучување кои произлегуваат од овие прет-
 поставки)

50) "... Музиката се раѓа од науката. Составена е од математич-
 ки променливи елементи, фреквенција, траење, децибели и интер-
 вали. Заради тоа секое објаснување на музиката мора да ја комби-
 нира математиката и естетиката..." (Л. Бернштајн, "Неодговорено
 питање", стр. 25).

Се разбира најсуштинското поврзување меѓу музиката и
 математиката, (оставајќи го она космогонијското за кое повеќе
 пати ќе стане збор во текот на оваа расправа), се остварува
 денес во електронската музика, која веќе математички се програ-
 мира. (в. С. Хеинис, "Design Considerations for a multi processor
 Digital Sound System")

меѓутоа без тенденција тоа прашање да биде предимензионирано, односно по аналогија од присвојувањето на постапката (нумеричка, графичка, пропорции и тн.) да се извлекуваат некакви мета-физички суштини.

Иако акустиката ќе биде споменувана во текстот нејзините сознанија се во најдалечна врска со естетиката.

Овде бездруго би требало да биде споменат и обидот за основање на **културологијата** како посебна научна дисциплина, која секако доколку го оправда своето постоење би била во најдиректна врска со естетиката на музиката. Меѓутоа, од она што до овој момент е направено на овој план може да се заклучи дека: засновањето на еден ваков методолошки пристап е невозможно, дека **смислата** на културологијата е веќе даденаниз поимот и теоретските истражувања на социологијата на културата и уметноста, односно музиката, и делумно низ другите научни дисциплини, со што се исцрпени можностите за посебно третирање на оваа проблематика.⁵¹⁾

51) Типичен пример за ова е "Науката за културата" на Лесли А. Вајт. Еве како тече неговото изведување на културолошките аспекти на музиката:

"Нашето разгледување на човекот-организам кон неговата понтељесна културна **средина** би можело да се постави приближно вака: Музичкото однесување на народите на Белгија во 1778, харлемските црнци во 1940, Англичаните пред 1066, Италијанците во времето на Палестрина, Нигеријанците, Бантуанците, Кинезите, Пуебло индијанците, и Јакута - се разликува. Како да се објаснат тие разлики? Секако не со биолошките разлики. Се што знаеме за споредбената анатомија и физиологија нема да го потпре ни малку верувањето дека кинеската музика има свој облик и стил **застап** одредените биолошки одлики на Кинезите. Спротивно, нашето

Многу позначајни се сознанијата кои се врзани за економските аспекти на музиката во нашето време, кон што веќе се поја-

знаења за нервно-сетилните- мускулни системи го докажува ставот дека човекот може да се земе како биолошка константа, доколку се работи за неговото човечко (симболично) однесување. Ние забележуваме дека музичките стилови во општеството со тек на времето се менуваат без било какви забележливи биолошки промени и секако музичкиот стил на еден народ може да го усвои друг народ. *Swing low, Sweet Chariot* не се настанати во Дахомеј или Камерун. Така гледаме дека не сме во состојба да ги објасниме овие разлику во музичкото однесување кои би можеле да ги претставиме со $M_1, M_2, M_3, M_4, \dots M^n$, а човечкиот организам со O . Променливите не би можеле да се објаснат со константи.

Како тогаш можат да се објаснат овие разлики во музичкото однесување? Нив треба да ги објасниме со различните музички традиции или култури: $K_1, K_2, K_3, K_4, \dots$. Да го изложиме нашиот доказ во една серија од формули:

$$\begin{aligned} O \times K_1 &= M_1 \\ O \times K_2 &= M_2 \\ O \times K_3 &= M_3 \\ O \times K_4 &= M_4 \end{aligned}$$

O го означува човечкиот организам; M_1, M_2, M_3, M_4 , различните типови на музичко однесување, односно нервно-сетилните мускулни реакции на човечкиот организам, а K_1, K_2, K_3, K_4 , типовите на музичката култура. Музичкото однесување во секој случај претставува различни елементи на акција, на нервите, жлездите, мускулите, сетилните органи и тн, на човекот од едната страна (O) и надворешните вонтелесни културни традиции (K) на другата. Меѓутоа, бидејќи човечкиот организам се јавува како константа во сите наши равенки, ние би можеле потполно да го отстраниме од разгледувањето за разликите на однесувањето. Споре тоа го бришеме O и ги препишуваме нашите равенки вака:

$$\begin{aligned} K_1 &= M_1 \\ K_2 &= M_2 \\ K_3 &= M_3 \\ K_4 &= M_4 \end{aligned}$$

вуваат и одредени трудови посветени на оваа тема, тема која е
52) отворена со Марксовата мисла.

Како се менува музичката културна традиција така ќе се менува и музичкото однесување. Однесувањето е одговор на организмот на еден посебен збир од културни потткнувања". (споменатиот текст стр. 133)

Целиот овој подолг цитат беше наведен со цел да се укаже на слабостите на засновањето на ваквиот пристап и неговата далечина од дијалектичко-критичката концепција на овој труд. Кај Вајт сите психо-физиолошки особини се отфрлени. Единствено важи времето чиј продукт е и самиот Гениј ("Ако Бах и Бетовен се родеа век или два порано тие само ќе го дадоа својот прилог кон моделот кој се развиваше, а не би спаѓале во оние што го доведоа до кулминацијата" стр. 199, исто "Големиот Човек е орудие, а Идеологијата рационализација на борбата која општествениот организам ја води за опстанок во интернационалната џунгла од нации" стр.257). Ако човекот е исклучен како фактор, ("најреалистичното и најадекватното толкување на културата е толкувањето кое постапува како да не постојат човечките суштества", стр.135), односно исклучени се психо-физиолошките детерминанти, она што ќе остане (идеологијата), е очигледно област на социологијата на културата и уметноста. И типовите на музичката култура и однесување се категории на оваа наука, така што примерот на Вајт е типичен за критикуваната позиција во која едноставно се присвојуваат туѓите подрачја.

(Ниту повеќе илустративен не е ниту текстот на Едуард Кале "Културолошкиот пристап кон уметноста").

52) Прашањата на размената на уметничкиот, односно музичкиот труд, делото како стока, не се само прашава на социологијата на уметноста, односно музиката, туку извираат од едно друго подрачје, подрачјето на политичката економија. Назнаките што во оваа сфера ќе бидат дадени кај Маркс (в. К.Маркс, Ф.Енгелс, "О књижевности и уметности", стр.76 и натаму), разработени кај Тајге (в. К.Тајге, "Вашар уметности" стр.41), доминантно се

Во основа дијалектичко-критичката естетика на музиката останува отворена за сите сознанија од сродните, па и подалечните научни области, кои би можеле да помогнат во нејзиното успешно осмислување, иако да заклучиме: нејзината врска доминантно се спроведува, најнапред со естетиката на која, како аплицирана дејност во подрачјето на една од уметностите, се надоврзува, а потоа и со подрачјата на музикологијата и позитивните музички дисциплини во нејзини рамки, и социологијата и психологијата на музиката.

присутни во социологијата на музиката (на пример кај Адорно, в. "Прилог кон социологијата на современата музика"), иако тие таму делумно припаѓаат. Чудна е формулацијата на Ева Седак во текстот "Музиката во бестежинскиот простор" како "Увод во анализата на некои односи на релацијата давател-примач-посредник", која повеќе одговара на прашањата врзани со модалната анализа на музиката, одошто на прашањата од размената на трудот, иако токму за тоа се расправа во овој текст. (в. стр. 28, 29)

в) Кон класификацијата на проблемите во дијалектичко-критичката
естетика на музиката

Утврдувајќи го методот и односот кон останатие општи и посебно научни дисциплини кои се баат со музиката, останува во овој уведен дел уште да се прецизираат подрачјата кои ќе ги разгледува естетиката на музиката од овој концепт.

Се разбира пред се особено е битно да се утврди односот кон двете клучни области кои би можеле да ја претставуваат естетиката на музиката во нејзиниот дијалектичко-критички концепт: онтологијата и гносеологијата.

Одредувајќи се за основната карактеристика на музиката – нејзината дијалектичност, односно движењето, основано на судирот на спротивностите, соодветно следува и одредбата на подрачјето кое го привлекува основниот интерес на онтологијата на музиката: спротивностите во конституцијата на музичкото битие. Со ова онтологијата на музиката ќе се дефинира како наука за спротивностите во таа негова структура, односно, бидејќи тие спротивности не се јавуваат хаотично и без соодветни меѓусебни сличности,¹⁷⁴ се подведливи на поопштите категории – принципите на спротивставање; како наука за принципите на спротивставување во конституцијата на музичкото битие.

Со оваа формулација треба да се одбегне збрката

да се прогласат онтолошките сознанија како сознанија за спротивностите воопшто; односно на онтологијата да и се даде подрачјето кое и припаѓа во дијалектичко-критичката естетика на музиката, да ги разгледува само оние спротивности кои влегуваат во онтичката структура на музиката. Оваа е особено битно, бидејќи спротивностите беа прогласени како општ принцип и тие подеднакво се однесуваат и на гносеологијата на музиката, како и на другите прашања кои се од интерес на естетиката на музиката.

Разгледувајќи ги спротивностите кои се јавуваат во онтичката структура на музиката и кои доминантно ќе ги прикажат формалните особености на таа структура, неминовно се доаѓа и до временската суштина на музичката уметност. Соодветно на она што беше кажано досега, временското распростирање на музичката уметност ќе биде изведено токму врз овој систем од спротивности, како функција на онтичките особености на музиката.

Меѓутоа, прашањето на онтичката структура е незамисливо без одредбата на она што претставува граѓа на музиката, зашто токму од особеностите на граѓата, како што веќе беше напоменато, зависи и карактерот на спротивностите во оваа сфера. Иако навидум ова прашање изгледа едноставно решливо со поставањето на тонот во средиштето на испитуваната, современата музичка ситуација не познава аури и се обраќа кон најразновидни звучни и незвучни извори. Така ревизијата на оваа категорија која до неодамна суверено владееше во теоретската мисла за музиката е неминовност.

Дијалектиката на значењата е подрачјето кое овде е одредено за гносеологијата на музиката.

Веднаш мора да се напомене дека со оваа дефиниција гносеологијата на музиката не се поистоветува со семиологијата на музиката. Без намера да се навлегува во туѓите територии, односно да се бави со проблемот и дефиницијата на категоријата "значење", поаѓајќи од трислојната обусловеност на музичкиот феномен: психичко-индивидуалната, социјално-културната и цивилизацијско-универзалната, гносеологијата на музиката не основа и на претпоставката дека на секој од овие три нивоа се јавуваат одредени значења. Нивниот карактер, нивната суштина, нивното "значење" е предмет на разгледување на секоја од науките која соодветствува на нивото на кое се однесува. Така и естетиката на музиката која се однесува на цивилизацијско-универзалното ниво мора да даде одговор на прашањето за значењето на нејзиното ниво, односно значењата кои во тие рамки се појавуваат. Но со ова последно ниво се исцрпува само еден дел од испитувањата на гносеологијата на музиката. Во крајниот продукт - музиката по себе - односно во чинот на комуникација каде таа се остварува, настанува еден сложен интеракциски однос меѓу сите значења, кои во основа по својата суштина се спротивни. Затоа крајната цел на гносеологијата на музиката е да ги прикаже процесот на меѓусебни негации, односно дијалектиката на значења која на тој начин се развива.

Меѓутоа со овие две начелни подрачја не се исцрпуваат сите прашања кои се од интерес на естетиката на музиката. Остануваат повеќе прашања кои се од општо значење и кои подеднакво ги тангираат и двете области, (онтологијата и гносеологијата), од кои како клучни се издвојуваат: прашањето за модусите на музиката и развојноста како најопшта категорија.

М о д у с и т е на музиката како предмет на теор-

ретен интерес се јавуваат во оној момент кога ќе се јави подвоеноста автор-изведувач. Потоа моќниот развој на овој подрачје од испитувањето на музиката стана феномен ќе открие дека музичкото дело не може да се гледа на една единствена манифестација. Дека во своето постоење таа доживува различни трансформации кои во основа ќе го постават и проблемот на неговиот идентитет. Во осознавањето на улогите на музиката, односно музичкото дело, одредена појдовна позиција овозможуваат сегментите кои на почетокот од своа еволуција ја чинат врската: автор-дело-изведба, публика, иако тие не се истоветни со она што се јавува како модус на музиката.

Можеше да се забележи дека овде во повеќе напрати во центарот на вниманието се поставува музиката, како поопшта категорија, наспроти музичкото дело кое дообичаено е полето низ кое се изведуваат судовите на естетиката на музиката. Определувајќи се за категоријата музика, а не нејзиниот репрезент – музичкото дело, е отворен простор за критичка релевантност да добијат и појавите кои не би можеле да се сведат на категоријата музичко дело, иако музичкото дело ќе остане во тежиштето на испитувањата, па дури во некои подрачја, како во пред малку говореното – модусите на музиката, единствено нив кое може да се пријде на феноменот.

Наспроти распростиранието во своето време, музичкото време, музиката по природата на своето постоење не разликува историското време. Имајќи ја во вид непрестаната променливост на музичката уметност од нејзиното јавување на до денес, изведената и најопштата категорија која ја детерминира нејзината

појавност - р а з в о ј н о с т а . Во неа во уште поголема мерка се интегрирани раздвоените прашања во претходната фаза на испитување на музичкиот феномен, па преку тоа се отворени и нови можности за неговото објаснување.

Издвојувањето на категоријата на развојноста како посебно подрачје на интерес, во овој случај не значи и навлегување во друго подрачје кое е вон интересите на естетиката на музиката. Иако првично може да се сфати дека се работи за теми кои и припаѓаат на историјата на музиката или социологијата на музиката, разгледувањето на развојноста е поставено низ еден поинаков концепт со цел да се извлечат филозофско-естетичките координати. Продолжувајќи ја доследно зацртаната идеја: музиката и нејзината дијалектичност; и овде, (а исто така и претходно во објаснувањето на модусите), целта е да се извлечат судирите на спротивностите, принципите на спротивстапување, а не некаква евиденција на појавите во одреден историски и социјален контекст. Аргументите од споменатите области (историјата на музиката и социологијата на музиката), ќе треба да добијат свое преосмислување во извлекувањето на координатите на универзалната дијалектика на музиката.

Воведувањето на развојноста треба да открие и некои подрачја кои досега се наоѓаа надвор од интересите на естетиката на музиката, која се бавеше само со најелитните манифестации на музичката култура, зашто за да се извлечат нејзините координати таа мора да се земе во нејзината целина. Се разбира ова нема да биде единственото подрачје каде ќе се направи обид да се надмине жанровската дискриминација во естетиката на музиката. Заложбите за еден широк и анти-елитистич-

ки концепт на естетиката на музиката ќе ги стави во фокусот на своето разгледување сите жанровски манифестации на музиката подеднакво и во онтологијата, и во гносеологијатана музиката.

Покрај овој аспект кој ќе добие свој акцент во ова погледје на расправата, од повеќето аспекти кои се врзани со развојноста (и кои ќе добијат свој соодветен третман), овде би бил издвоен и аспектот, односно категоријата на прогресот, со својата крајна консеквенца- иднината на музиката. Со тоа музиката треба да излезе од тесните рамки на арбитер и набљудувач на минатото , да се отвори кон проблемите на иднината, да изгради активен однос кон својот предмет. Основајќи се на ставовите што ќе бидат изведени низ целокупната анализа на феноменот на музиката, естетиката на музиката мора да ја докажува својата исправност и низ претпоставките за идниот развој на музиката. Нејзината футуролошка и визионерска насоченост е основа таа да го добие правото место меѓу музичките науки и науките воопшто. Херменеутичките спекулации за минатото и тоа во еден тесен негов дел од идеолошката и идејната настроеност на авторот, треба да бидат заменети со извлекувањето на основните категории кои ќе го диктираат идниот развој на музиката.

Воведувајќи ја категоријата на прогресот, наспроти црните предвидувања за пропаста на уметноста, за нејзината оттуѓувачка функција; музиката на иднината ќе биде согледана онаква каква што се докажувала и досега низ историјата, како фактор во осмислување на човековата реалност, во неговото креативно изразување и што е најважно – во неговото очовечување.

Забележливо е дека овој концепт на естетиката на музиката донекаде отстапува од традиционалниот во кој постои пододбата на естетскиот предмет и естетскиот чин, иако тоа не значи и отсуство на некој значаен дел од подрачјето на интересот на естетиката на музиката. Така на пример, естетскиот предмет како подрачје на интересот е присутен, односно неговите прашања доминираат во подрачјето на онтологијата на музиката и делумно во областите на гносеологијата на музиката, модусите на музиката и развојноста. Естетскиот чин својата разработка ќе ја добие во гносеологијата на музиката низ дијалектиката на значењата, но исто така ќе биде присутен и во подрачјето на модусите. Со сето ова ниту еден од важните чинители не е заборавен, туку преосмислен низ дијалектичко-критичката позиција и соодветно конструкцијата што таа ја наметнува. Истово ова подеднакво се однесува и на прашањата од врската автор-дело-изведба-публика, за кои може да се согледа разместувањето низ оделните подрачја од овој труд.

Навраќајќи се во овие првични размислувања уште еднаш на прашањето на вредноста, аксиолошкиот момент во естетиката на музиката, неговото отсуство во вид на посебно поглавје е содржано во неговото присуство во секој сегмент од оваа расправа. Всушност, невозможно е да се расправа за принципите на спротивстаување, на пример, во онтолошката сфера, а низ заклучокот да не се потенцираат примерите кои претставуваат соодветно постапување на овие принципи и, обратно, оние кои не ги спроведуваат. Ако истите тие принципи на спротивстаување се сметаат

некаков услов за воспоставување на временската структура на музичкото дело, тогаш оние дела кои не ги спроведуваат, односно не ја остваруваат потребната временска структура, не само што се **онтички** неуспешни, туку и вредносно, зашто не може да претставуваат целини кои се владеат според законитостите на феноменот. Истовето би можело да се аргументира и со примерите од другите подрачја на испитување на естетиката на музиката.

Дијалектичко-критичкиот концепт на естетиката на музиката наметнува и дијалектички третман на конституцијата на вредноста, односно непрестано инсистирајќи на дијалектичноста на музиката како нејзина суштина, и вредноста се остварува во однос на остварувањето на таа дијалектичност.

Иако веќе беше нагласено дека трудот има цел да ја надмине жанровската ограниченост на досегашните естетики на музиката, (што гледано од аспектот на претходно кажаното за вредносното, значи и одредено поместување на вредносните категории и во овие подрачја); тој сепак не може да ја избегне европоцентричноста, на одреден начин окциденталноста на музичките кругови што ќе ги разгледува. Тенденцијата да се надокнаат овој недостаток ќе биде присутна во последното поглавје за развојноста каде ќе биде поставен системот на музички кругови како можност за едновремена, паралелна егзистенција на најразнобидни музички конституции. Сепак, и покрај отсуството, односно делумното присуство на музичките култури надвор од Европа, особено оние источните, не значи дека дијалектичко-критичката естетика на музиката не е применлива и на нив. Претензиите на овој концепт подеднакво се распростираат низ целата постоечка музика.

Од друга страна ситуацијата во современата светска музичка култура, укажува дека тенденциите за хомогенизација⁵³⁾ во рамките на одредени жанри, струења, стилски насоки, се значително забрзани со средставата за масовна комуникација и информација. Многу е тешко денес да се утврди на пример националниот или регионалниот идентитет на еден автор од подрачјето на експерименталната музика, џезот, рок музиката и тн., во оние случаи каде работи со стандардниот инструментариум и музичко-изразни средства. Се разбира најдалеку на спротивната страна се фолклорните музички традиции, кои најдалеку досегаат до граничните особености на соседната културна традиција.

Од изнесеното досега може да се изведе основата на систематизацијата на дијалектичко-критичката естетика на музиката. Завршувајќи го уводниот дел, да ја прикажеме и нејзината најопшта шема:

ДИЈАЛЕКТИЧКО-КРИТИЧКА ЕСТЕТИКА НА МУЗИКАТА

ОНТОЛОГИЈА НА МУЗИКАТА

Наука за принципите на
на спротивставување во
конституцијата на музичкото
битие

ГНОСЕОЛОГИЈА НА МУЗИКАТА

Наука за дијалектиката
на значењата

ПРАШАЊА ОД ПОСЕБЕН ИНТЕРЕС

Модусите на музиката

Развојноста – најопшта
категорија

53) Оваа хомогенизација не е истоветна со онаа која е карактеристика на процесите на поедноставување во масовната култура (в.М. Илиќ, "Социологија културе и уметности", поглавје "Социолошки аспекти културе масовног друштва")

ОНТОЛОГИЈАТА НА МУЗИКАТА

Наука за принципите на спротивставување во конституцијата на
музичкото битие

Може да се рече дека прататковците на онтологијата на музиката во 19-иот век ги вдегувајќи во структурните прашања на битието на музиката тие ќе го отворат ова поглавје, иако војна теоријата чекор во историјата на естетиката на музиката, Платонската естетика ќе го префрли акцентот на гносеолошките моменти. Иако што нека биде напменато, бавенето во гносеолошката проблематика по естетиката на музиката, не значи и исчезнување на онтолошкиот интерес: тој и понатаму е присутен, само што структурата на битието на музиката е подвела на нејзиниот сознател дел.

Воспричлено се смета дека оваа доминација трае се до појавата на Кантликвата естетика на музиката, иако таа повеќе е прескрипцирана со негирањето на поставките на гносеолошката естетика одошто со аргументацијата со прикажувањето на битието на музиката како посебен естетички ентитет.

Од познатите онтолошки естетики кои следат, секако најистакнатата позиција ја има феноменолошката естетика на музиката. Меѓутоа и во различни рамки постојат големи разлики во пристапот кон феноменот на музиката. Од различните прашања кои одделните гранки од оваа "школа" ги поставуваат во центарот на своето внимание, се издвојува слоевитоста, како основа на структурата на музиката.

При споменувањето на слоевитоста на музиката, следниот чекор е Естетиката на Николај Хартман каде таа најопширно е изложена. Да да стигне до слоевитоста Хартман започнува со анализата на естетичкиот чин, во која ќе ги издвои перцепцијата од прв и втор ред, та претставите од прв и втор ред, појавата

та на предниот план и ~~иреалната~~ позадина, односно сето заедно: преточувањето на материјалот во духовната содржина. Аналогно на ова изведување е поставена и структурата на слоевитоста, која во музиката ќе ги добие четирите слоја на предниот план:

- 1) слојот на затворените музички фрази (четир: тактниот закон и тн.)
- 2) слојот на пошироките теми и варијации
- 3) слојот на музичките ставови (тука постојат најстрогите целини, фугата на пример)

4) слојот на поврзаноста на ставовите во голем "опус" (помала строгост), односно внатрешните, позадинските слоеви, кои треба да го извршат преминот кон друг род (*μεταβαίς εἰς ἄλλο γένος* :):

- 1) слојот на непосредното совибрирање на слушателот,
- 2) слојот во кој при подлабокото слушање тој најинтимно е обземен од композицијата и

3) слојот на крајните нешта, метафизичкиот слој. 54)

Поседувајќи повеќе слабости и недоследности, оваа концепција набрзо ќе биде подложена на критика дури и во рамките на самата феноменолошка естетика. Првиот одглас се наоѓа кај Роман Ингарден кој смета дека "на музичкото дело воопшто му е туѓа многуслојната структура, туѓа му е таквата структура која е својствена на книжевното дело". ⁵⁵⁾ "Ако Николај Хартман ја прифаќа од мене концепцијата на повеќеслојноста на делата од

54) Н. Хартман, "Естетика" стр. 235, 243

55) Р. Ингарден, "Идентитет музичког дела" стр. 507

книжевната уметност и при тоа ја применува некако автоматски на останатите типови на уметнички дела, па меѓу другото и на музичкото дело, тогаш тој со самото тоа, пред се, на суштински начин го менува поимот на слојот во уметничкото дело кој јас го воведов (исто така и во случајот на книжевното дело) и второ, тој меша две различни прашања: слојот во своето значење и неговото присуство во делото за перцепторот со пристапот на функцијата на претставување, која ја обавува една од компонентите на делото во однос на друга негова компонента, која благодареејќи на тоа има своја суштинска основа и во првата".⁵⁶⁾

Некаков модифициран став претставува мислењето на нашиот теоретичар Иван Фохт кој прави обид да ги синтетизира мислењата на Ингарден и Хартман, критикувајќи го Хартман дека: "барајќи на сила слоеви во музиката, не можел да наведе ништо освен формалните одредби како: тема, став, циклус, архитектура на целата композиција. Особено е јасно веднаш дека темата не може да биде никаков слој, бидејќи се наоѓа на истото ниво со ставот и речиси го конституира и така натаму."⁵⁷⁾ Затоа Фохт ќе ја развие структурата на естетскиот предмет во три плана: материјално-физикален, предметно-прикажувачки и духовно-метафизички, во кои вториот план поседува и девет слоеви.⁵⁸⁾

Веднаш паѓа во очи дека сите овие концепции, без разлика во колкава мера, односно како ќе ги издвојат слоевите, ја третираат музиката низ некаков длабински, вертикален продор. Консеквентно нејзината временска распространетост, распространетоста по хоризонталата доаѓа во втор план, или не се споменува.

⁵⁶⁾ исто стр 508

⁵⁷⁾ И. Фохт, "Увод у естетику" стр. 76

⁵⁸⁾ исто стр. 78

За да се добие слоевитоста, од друга страна, некои од елементите на музичкото дело треба да се подредат или доведат во меѓузависност со другите, односно да се прогласат за слој како што тоа погрешно е направено со елементите на формата во Хартмановиот став. Меѓутоа, поаѓајќи од истиот принцип, во богатството на музиката од слични елементи, би можеле да се издвојат и други слоеви. Ова ќе го искористи и Далхаус во одговорот на Ингарденовиот став за слоевитоста на музичкото дело, користејќи го токму Ингарденовиот речник и издвојувајќи ги: "музичкиот став кој може да се составува без разлика на звучниот облик и инструментацијата која може да се менува а да не се навлегува во композиционата структура на делото. Музичкиот став и звучниот облик спрема тоа би биле два слоја на музичкото дело кои ги исполнуваат Ингарденовите услови на општост, континуитет на еден слој во самиот себе и хетерогеноста во однос на другите слоеви".⁵⁹⁾

Слична потрага по конститутивните елементи на музиката се наоѓа и во размислувањето на другите феноменолози, како на пример "тектониката на Ханс Мерсман со нејзините примарни квалитети: мелодиката, хармониката и ритмиката, (аналогни на Хегеловата поделба, иако во изменет редослед и сооднос), и секундарните во кои се појавуваат како нови: агогиката, динамиката и колоритот".⁶⁰⁾ Надоврзување претставуваат и обидите на феноменолозите Шенкер и Халп, каде е направен обид за понатамошно продлабочување на формалните музички особености и во таа смис-

59) К. Далхаус, "Музичка естетика" стр. 492

60) цит. според И. Фохт, "Савремена естетика музике" стр. 122

ла полифоната композиција, се разбира со најеминентниот нејзин претставник, композиторот Јохан Себастијан Бах, (кој е често пати во средиштето на интересите и примерите на феноменолошката естетика).

Иако феноменолошката естетика на музиката го носи теминтето на поимот онтолошка естетика на музиката, како што веќе беше напоменато, онтологијата е присутна и во учената кои се наоѓаат на спротивниот крај. Таму онтологијата нема да биде присутна експлицитно и во оној разработен зид, како што ја наоѓаме во феноменолошката естетика, меѓутоа сознанијата се раѓаат, и отргнати од идејниот контекст на авторот и неговата припадност, даваат свој придонес во понатамошниот развој на оваа проблематика.

Таков е примерот со онтологијата која е присутна во гносеолошката естетика на музиката на Адорно. Неговата недвосмислена одреденост за познајното и таа преку негативната дијалектика, сепак не може да ја прескорне конституцијата на музиката, односно музичкото битие, без разлика што секој заклучок ќе биде подведен низ онаа призма која треба да го обезбеди како крајна премиса соодветниот сознаен ефект.

Аргументите за ваквото мислење често ги среќаваме низ Адорновиот централен труд во ова подрачје, "Филозофијата на новата музика". Така на пример кога говори за Шенберг и неговиот напредок во анализата на дванаесеттоскиот низ е констатирано дека: "мелодијата - под претпоставка дека таа како во најголемиот дел од Шенберговите теми, коинцидира со низот се повеќе се затвора колку се ближи кон крајот на низот. Со секој нов тон из-

борот на преостанатите тонови е помал, а кај последниот тон веќе воопшто нема избор". Вака конституираната мелодија" прерано е готова и завршната сила уложена во дванаесеттиот тон, може да се пречекори само со полетот на ритмиката, но не и со гравитацијата на самите интервали". И понатаму " дванаесеттонскиот низ еднаш заклучен сам по себе веќе воопшто не сака да тргне понатаму и напред го тераат само за него од надвор прилагодените прилики".⁶¹⁾

Кога би бил издвоен овој цитиран пасус од целиот контекст во кој се наоѓа, Адорно би можел и да си го промени местото кое досега му беше одредувано во естетиката на музиката. Констатацијата за затвореноста на дванесеттонскиот низ, за неговата исцрпеност во моментот кога завршува неговото изложување, пред се , говори за онтичките особености на оваа музика. Сосема е друго прашањето што се сознанјните консеквенци на ваквата структура и дали во нив ќе се бара некоја негативна дијалектика на реалноста, некоја особена идеја, или пак сето ќе се прогласи за една манифестација на човековата креативност без претензии за градење на некакви сознанјја вонсоние. чисто музичките. Поадекватно образложение на онтичките особености на дванаесеттонскиот низ не би можело да се состави и во онтолошки настроената естетика на музиката.

Со Адорно всушност се продолжува традицијата во гносеолошкото крило на музиката, која сознајното го гради врз одредените конститутивни елементи на музичкото битие. Таквата

61) Т. В. Адорно, "Филозофија нове музике" стр. 97, 98

"онтологија" е присутна и кај Платон, и кај Аристотел, во естетичките расправи на средниот век и тн.⁶²⁾

Меѓутоа забележително е дека одредени елементи се постојано присутни во анализите на музичкото битие, без разлика на припадноста на авторите на едната или другата страна од интересите на естетиката на музиката. Така веќе беше одбележана истоветноста на примарните квалитети на музиката во техниката на Мерсман, со примарните квалитети кои ги издвојува Хегел низ формулацијата: мерка на времето, тактот и ритмот, хармонијата и мелодијата.⁶³⁾ Секундарните квалитети што ги споменува Мерсман, Хегел не е во состојба да ги издвои, но тие се присутни како низ објаснувањето на примарните, така и делумно во поглавјето за објаснувањето на изведбата на музичкото дело. Истите овие елементи ги издвојува и Роман Ингарден во поглавјето за "звучните моменти на музичкото дело", но не како примарни и секундарни квалитети, туку само како некои моменти на музичкото дело од звучен карактер, кои превагнуваат во различните фази на раз-

62) Така на пример, оживеана низ Кеплеровиот труд, Питагорејската теорија и нејзиниот број и пропорција во музиката, остануваат модел за онтолошката анализа на музиката од Кеплеровото време. Иако Кеплеровата припадност е недвосмислено гносеолошка; тој не може а да не констатира дека: "не може да има никаква хармонија, додека не се воспостави меѓу нив (разните звуци) точна последователност, која се определува со математички точни пропорции" (Ј. Кеплер, "Хармонијата на светот" стр. 175) Адаптациите ги носат современите музички збиднувања од типот контрапункт, полифонија, поделба на гласовите и тн. (За тоа како унифицираните хармонии на сите шест планети се дадени како сложен четворогласен контрапункт, исто стр. 184, в, стр. 185 и тн.)

63) Хегел, "Естетика", кн. III стр. 314-315

интекот, (имајќи го во вид Ингарденовиот критички став кон постапката за издвојување на елементи од музичкото дело кои би имале неоспорна конститутивна улога). Затоа пак кај Ингарден е напорот да се прошири кругот на конституентите на музиката кои тој ги воведува во поимот "незвучни моменти на музичкото дело" ⁶⁴⁾. Меѓутоа ова поглавје од Ингарденовата расправа за идентитетот на музичкото дело има хипотетичен карактер, и насилно присвојува поими од другите области на интересот на естетиката на музиката.

Од поновите продори во музичкото битие посебно е интересна тезата која ќе се роди во рамките на теоријата на информацијата. ⁶⁵⁾ Аналогно на Хусерловата протенција и ретенција на мотивите е изведена конституцијата на битието на музиката низ исполнувањето или изневерувањето на очекувањата, низ една дијалектика во која во центарот е информацијата, фидбекот, или редунданцијата. Ако го отфрлиме гносеолошкиот контекст, кој навистина може да биде и безначаен, зашто информацијата може да биде и чисто музичка, да говори за музиката самата, останува конституцијата на музиката како централен домен на интересот.

Наспроти естетичките обиди за продор во битието на музиката, се оние од подрачјето на музикологијата и позитивните музички дисциплини. Анализата на едно дело од хармонски, контрапунктски, формален и тн. аспект, е поедно и анализа на аспектите

64) Р. Ингарден, "Идентитет музичког дела", стр 539 и натаму

65) Тезите на Кунс и Креенбил : билат подетално разработени подоцна.

на неговото битие. Во таа насока науката за формите е и најблиску до неговата структура и токму затоа нејзините сознанија често пати се наоѓаат во онтолошката аргументација, иако таа како и останатите позитивни музички дисциплини немаат претензии за сериозно разгледување на онтолошката проблематика.

Оваа кратка прешетка низ маркентните пунктови од естетичката мисла која се однесува на музичките особености на музиката, (без претензии да ги исцрпи, туку само да ги илустрира различните ориентации), беше изведена со цел да поведе во онтологијата на музиката конституирана преку претпоставките на дијалектичко-критичкиот концепт. Онтологијата на музиката овде ќе биде развиена, во основа се разликува од овие обиди и гради поинаква концепција на суштината на музичкото битие.

Се разбира на почетокот наспроти дијалектичката ориентација, битието на музиката ќе биде насилно разединето, расцепкано, но не со идејата во тој процес да се добијат некакви крајни елементи кои ја откриваат суштината, туку да се искористи присуството на тие елементи како координати низ кој дијалектички се развива тоа битие. Тоа е и основната црта која ја разликува оваа концепција од концепциите кои беа претходно наведени.

Таа прва фаза на разгледувањето на феноменот ја одредува и првата тема, темата за граѓата на музиката, односно одредбата на поимот - граѓа на музиката, во онтологијата на музиката.

Следниот и воедно централниот дел, ќе биде претставен низ развивањето од системот на спротивностите, односно

п р и н ц и п и т е н а с п р о т и в с т а в у в а њ е
во онтологијата сфера.

Се разбира крајната цел во ова сфатената концеп-
ција на онтологијата на музиката, е извлекувањето на временс-
ката структура на музиката, како резултат на судирот од
спротивностите во оваа сфера. Кон неа ќе биде посветен и
западениот дел од ова поглавје.

a) Кон одредбата на поимот - граѓа на музиката . . .

"Да се донесе стог сена и кантичка за вода на сцената за да јаде и пије пијаното. Тогаш изведувачот може да го храни пијаното или да го пушти само да јаде. Ако дојде до првата можност, делото е готово кога ќе се нахрани пијаното. Во другиот случај, крајот следи кога пијанот ќе изеде се, или ќе ~~се~~ одлучи да не јаде".⁶⁶⁾

Примерот на Ла Монте Јанговата композиција "Имесе за пијано за Дејвид Тјудор број 1" напишана во 1960 година, иако во извесен смисла крајно спротивна на досегашната традиција на одредбата: "граѓа на музиката", е типичен за голем број дела кои се создадени и кои се создаваат во рамките на таканесечената "експериментална музика". Неговата типичност во нашиот случај значи комплетно одбегнување на основната граѓа во долговековната европска музичка традиција - тонот. Се разбира постои едноставно решение во естетичкиот третман на овие дела; тие да се прогласат за естетички неважечки, а прашањата на нивната анализа да се пренесат во компетенциите на останатите дисциплини кои се базат со музиката: музикологијата и социологијата на музиката.

Меѓутоа, дури и да се исклучат радикалните примери и цели подрачја како што е на пример "експерименталната музика" и искуствата кои произлегуваат од развитокот на музиката, укажува

66) цит. според.: К. Балантајн, "Ка естетици експериментална музика"

ат на потребата од внимателно преиспитување на категоријата граѓа на музиката.

Од друга страна, прашањето за граѓата на музиката во една форма во која овде ќе биде говорено, во естетиката на музиката влегува во поново време. Коренице се во диференцијацијата што ја раѓа спорот :содржина- форма. Така во естетичките учења во кои доминира формата како единствено релевантен конститутивен дел, поимот содржина е супституиран со поимот материја, односно материјал, односно граѓа на музиката и наспроти него "вонмузичката содржина" која треба да ги покрие приказувачките елементи, доколку тие наспорно во некои ситуации се појавуваат.

Се разбира најблиските примери се оние од феноменолошката естетика на музиката. Ево ја на пример дефиницијата која Хартман ја дава:

"Да се обидеме значи, да го замениме (поимот на содржината) со нешто посредено. За тоа дава поткрепа категоријалната анализа: на формата и е комплементарна "материјата". По материја, онтолошки никако не треба да се разбере само нешто што го исполнува просторот; материјата во широк смисла е сè што во себе е неодредено и недиференцирано, доколку може да се формира - се до самите димензии на просторот и времето. И овде се разбира играат улога на материја во естетскиот предмет, па постојат просторни и временски уметности".

"Меѓутоа во естетичкото разбирање постои уште една потесна смисла на материјата. Тука се мисли на областа на естетичките елементи, во кои се движи обликувањето. Во таа смисла

каменот или бронзата се материја на пластиката, бојата материја на сликарството, тонот материја на музиката. Тука материјата и значи нешто крајно и верапложливо, а ниту нешто супстанцијално. Туку само специи на чулните елементи кои во уметничкото оформување добиваат форма на посебен род".⁶⁷⁾

Меѓутоа покрај ваквата "материја" мора да постои нешто што ќе го одредува прикажувачкиот дел. Тоа нешто е наречено "материјал за градба, граѓа". Согласно со Хартмановата концепција, тој констатира дека ваквиот материјал "нема во сите уметности, на пример, во музиката".⁶⁸⁾

Воведувањето на терминот "граѓа" на музиката, што притоа ќе ја усложни ситуацијата околу разликувањата на поимите кои се односуваат на оваа категорија. Така надоврзувајќи се на прашањето за формата и содржината во расправата "Естетиката на европската музика" Супичиќ констатира дека:

"Во настојувањата да се дојде до автентичен, теоретски и естетски добро основан поим на "содржината" и "формата" на европската музика, кој би ги исклучил двосмисленоста и недоразбирањата, потребно е да се појде од еден поосновен поим, поимот на музичката материја или граѓа."⁶⁹⁾ Веднаш паѓа на очи дека раздвоените категории на Хартман овде се споени. Објаснувањето следува понатаму и произлегува од разликите во естетичките позиции на двата автори: "Темелната и специфичната, иако не и единствената музичка материја или граѓа е тонот".⁷⁰⁾ Тонот кај

67) Н. Хартман, "Естетика" стр. 19

68) исто стр. 20

69) И. Супичиќ, "Естетика европске гласбе" стр. 66

70) исто стр. 66

Супичиќ, подоцна покрај оваа функција, функцијата на граѓа, ќе ја добие и функцијата на "објект и знак".⁷¹⁾

Од овој пример може да се согледаат разните нијанси кои се појавуваат во одредбите како на пример "музичка материја", што не е исто со "материја на музиката", и се разбира со "граѓата".

Не навлегувајќи во расправата "Форма- содржина", односно "уметничка и вонуметничка содржина"⁷²⁾, па преку неа материја, односно материјал, односно граѓа; соодветно на целите на онтологијата на музиката, односно спротивностите кои во неа треба да се развијат, овде би бил прифатен терминот - г р а ѓ а, како најсоодветен на поимот од кој треба понатаму да се родат тие спротивности. Под граѓата овде ќе биде подразбиран основниот сетилен материјал во конституцијата на битието на музиката.

Во разгледувањето на граѓата, битно е да се истакне; претензиите ќе бидат исклучиво естетички насочени. Оваа забелешка е неопходна, бидејќи истиот проблем подеднакво е разработуван и во останатите области така што за него се изградени дефиниции во акустиката, музикологијата, психологијата на музиката и социологијата на музиката.

Исклучувајќи ги и расправите дали таа граѓа е нешто аморфно, нешто што треба да се обликува, дали естетското е интендирано во неа, (зашто одговорот лежи во спротивностите кои подоцна од неа ќе бидат изведени), првенствено се наметну-

71) исто, види следните поглавја

72) в. И. Фохт, "Увод у естетику", стр 48-51

ва одредувањето на можностите на се зна што ќе претставува граѓа во музиката.

Веќе беше истакната мислението на Суничиќ дека "Т. мелна и специфична, но не и единствена музичка материја или граѓа е тонот". Со овој став Суничиќ се придружува на мислата на европската музичка традиција и соодветно традицијата на европската естетичка мисла, каде во центарот на вниманието е тонот.⁷³⁾

Вообичаената дефиниција на тонот ги опфаќа истите четири главни карактеристики: височината, јачината, траење и бојата. Тонот поседува и свој визуелен симбол: нотното писмо кое одредува две од неговите карактеристики: височината и должината на траење. Останатите карактеристики бојата и јачината се одредени: првата од инструментот, односно инструментите кои изведуваат, а втората од условно одредените "динамички" знаци.

Овие четири определби на тонот се основани исклучиво на нашите сетилни претстави за него, а не на овие физичко-акустичките. Истото се однесува и на разликата тон-звук, која кај нашите сетилна се манифестира низ "темперааноста" на одредените звуци.

73) Таков пример е и Хегеловата Естетика, каде тонот е прогласен за основен сетилен материјал на музиката. Тој сетилен материјал е ориентиран кон сетилото за слух кое по Хегел е теоретски одделено од сетилото за вид. (В.Х. "Естетика", кн. III, стр. 292)

74) Несоодветната примена на терминот "динамика" во музичката пракса, како термин за јачинските соодноси, често создава забрчки, особено во донмузичките кругови.

Иако тонот, вака сфатен, со сите свои лимити, и во денешната музичка култура останува централна граѓа, не само традицијата на дваесеттиот век, туку воопшто традицијата на целокупната музичка култура, наметнува некои дилеми.

Примерот кој беше наведен на почетокот од овој дел иако радикален, укажува на принципот во одредените струења од современата музичка култура да среќаваме дела кои немаат никаква врска со тонот. Воопшто може да се рече дека нашето време прави обид да афирмира некои особености кои беа и претходно присутни во музичката култура, но како многу споредни. Во потрагата по нови изразни средства, композиторите се повеќе посветени по нив, така што некои елементи почнаа да стануваат суштини за себе.

Поврзани со претходното, некогаш минимално, но понекогаш и забележително присуство во традицијата на музиката, тие би можеле да го најдат своето место во граѓата на музиката. Во овој момент би биле издвоени три такви области: областа на звукот, областа на тишината и областа на визуелното.

О б л а с т а н а з в у к о т, односно звуците кои немаат темперирани карактер, својот пат кон потполното осамостојување кое ќе го оствари во современата музика, (во кое сите производливи звуци ќе добијат подеднакво место и третман), го започнува со употребата на ударните инструменти без одредена височина. Во широкиот избор на инструменти да ги споменеме оние најпознатите на пример: барабанчето, дајретото, трианглот и тн. Покрај овие кои се среќаваат во најразличните жанри и музички традиции, во "елитната" европска музичка традиција ќе најде-

ме и некои невообичаени како на пример:наковалната, машинска
за бура, камшикот и др.Нивната употреба првобитно е произиш
на од "подражувачката" концепција на соодветните дела и
кои се труделе на музиката да и дадат што поблизок карактер
реалните звуци.

Меѓутоа со ова се уште не е загрошена позицијата
на тонот. Резултатот на тоа ќе настане во оној момент кога
ќе биде разрушен тоналитетот.Иакоатоналноста се уште го ко
ти тонот, неговото значење со исчезнувањето на тоналитетот
почнува нагло да опаѓа, и да му го отстапува местото на з
Набрзо во употреба ќе биде ставен сиот постоечки звук, ко
што е пример случајот со конкретната музика во која монте
звукот е основната операција,а со појавата на електро
музика се внесуваат и звуците, дотогаш нечуени, а некои о
и неслушливи , (надминувајќи го слушниот спектар).

Во сите овие ситуации "музичката суштина" не
одредените дела се содржи во барањето на некој специфичен
систем на организација, систем кој треба тој звук да го
од звуците на секојдневието.Со тоа, тој звук го стекнува
правото да биде третиран како граѓа.Друго е прашањето,дали
производот на таа организација претставува музика, односно
дали може да се нарече музика и какви се неговите естетски
консеквенци.Верифицираното постоење на ваквата музика на
овој момент да влезе во категоријата граѓа на музиката.

Но не треба да се сфати дека звукот има прим
вост само во сериозната музика , од каде до сега беа навед
примерите.Паралелно со употребата на звукот во современат

секојзна музика се развива и употребата во другите музички жанри од кои некои посебно се издвојуваат. Всушност во музичката традиција звукот му претходи на тонот, така што него денес го среќаваме во фолклорните традиции на најразличните народи. Пофутра, овде беше целта да се истакне присуството на звукот во некои современи жанри како на пример: џезот, поп, рок музиката и слично.

Така од џезот, каде ударните инструменти имаат многу значајна улога, (дури и постојат дела во кои тие се водечкиот елемент), влијанието ќе се простири и во останатите жанри на популарната музика. Во основа секаде е ритмот, пулсирачкиот ритам, кој се доловува со ударните инструменти, оттука и звукот. Примерот на "диско" музиката е уште прекстремен, наспроти сиромашните мелодиски и хармонски структури е баск, а ритам на ударната група; целата музика едноставно како да се претпостави во некој "ритмичко-ударен" звук.

Вториот конститутивен дел, или можеби подбрзо да се рече првиот е **т и ш и н а т а**. И нејзиниот третман спаѓа во поновите теми на естетиката на музиката. 75)

75) Иако истакнахме дека Супичиќ го прогласува тонот за основниот граѓа на музиката во поглавјето за тишината тој вели: "Пофутра и тишината ги дели и артикулира различни моменти и елементи на мелодијата, не рушејќи го туку градејќи го нејзиниот континуитет. Значи, таа не е тонска стопеност, туку артикулирани и спознатлив след на тонови, расфрлено распореден во своето настанување и случување. Тишината дури може да биде и оден од формативните елементи на музиката. Музиката не живее само од тонот, туку и од тишината. Иако тонот е нејзина основна материја, сепак не е и единствена". (в.И. Супичиќ, "Естетика европске гласбе" стр. 76

Имајќи ги во вид ставовите на дијалектичко-критичката концепција на естетиката на музиката, за спротивностите како двигател на музичкото дело, односно музиката, тишината како спротивност на звукот и тонот добива посебно значајно место.⁷⁶⁾

Секако не би требало да се аргументира присуството на тишината во музиката, почнувајќи од "големите тишини", тишините на почетоко и крајот, тишините меѓу ставовите на едно дело; па до оние безбројни мали тишини кои непрестано се појавуваат во музичките дела. Сите тие подеднакво влегуваат во граѓата на музиката; музиката не би можела да се замисли без нив.

Во аргументацијата на овој елемент би можеле да се споменат и екстремните примери, во кои постои само тишина, (на пример 3,45 минути за пијано), но тие ништо повеќе не би помогнале од ова досега кажаното, бидејќи очигледно е дека тишината е момент кој е непреведлив, непретворлив, во претходно наведените категории на граѓата на музиката.

На крајот останува уште еден елемент кој би можел да се подведе под категоријата граѓа на музиката: в и з у е л - н о т о . На одреден начин ова е и најновиот елемент кој се јавува во потрагата на современата музика по изразни средства.

Меѓутоа и овде, како и во претходните ситуации, не се работи за некој радикално нов пронајдок, туку за користење

76) "Доживувањето на музиката се остварува со поврзувањето на минатото во идното, а тоа значи не само тонското, туку и на тишината на она што веќе не е и тишината на она што се уште не е ." (И.Супичиќ, "Естетика европске гласбе ", стр. 76)

на моменти кои и порано биле присутни во музиката, или пак спојувањето и искористувањето на средствата од некои други медиуми. Сето ова доведува и до поимот "визуелна музика" за кој и покрај противречноста што во себе ја содржи и која се однесува на продорот на музичкото, што значи нешто акустички сетилно, низ друго сетило и обратно; се залагаат повеќе автори.

Меѓу нив спаѓа и Дитер Шнебел кој има изведено и одредена класификација на се она што спаѓа во поимот "визуелна односно видлива музика":

"Видливата музика би можела да означува музика во просторот, но исто така и музика во движење, со музичарите кои се движат...Трето постои видлива музика во нагласената игра на гестови што доведува до сценока поставка и театрализација на акциите...Четврто, на видливата музика и припаѓа и музичкиот театар со своите меѓуоблици...Петто и музички направениот филм спаѓа во областа на видливата музика...Шесто - видливата музика со своите графичко-симболизирачки цртежи... На крајот, поимот на видливата музика настанува со компонирањето на музички екстрат и реалноста во која таа музика се движи." 77)

Сите овир форми ја дефинираат видливата музика, која според Шнебел "го бара чинот на посматрање", со што "нејзиното просторно, звучно и флексибилно битие прераснува во оптичко." 78)

Во овој пристап на дефинирање на граѓата на муз

77) Дитер Шнебел, "Видлива музика", стр. 366

78) исто стр. 353

та ние ќе мораме да ги отфрлиме елементите кои влегуваат во музичките дела како резултат на некоја синкретична врска. Сигурно дека во длабоката врска меѓу литерарниот и музичкиот медиум остварена преку вокалната музика, никогдосега не се обидел да бара материја, односно да ја прогласи за граѓа говорната страна. Со тоа еден дел од формите кои ги наведува Шнебел би можеле да се отфрлат по истиот принцип. Меѓутоа, сепак останува еден дел кои не се типично синкретични, така што единствено би можеле да се објаснат со воведувањето на визуелното. Примерот со графичко-симболизирачките партитури е необјаснив на друг начин, особено што во нив постои една тенденција за надминување на она што е граница на сензацијата, премин во нечујното.

Но и без овој пример, примерот на присуството преку партитурата, визуелното денес е постаната нераздвоен дел од музиката. Секоја изведба на сцената вклучува добро утврдена визуелна рамка. Дури во поново време почнува да циркулира еден термин - "имиџ"; кој треба да ги одреди особеностите на визуелното кај секој уметник. "Имиџот" е нераздвоен од изведбата во забавната, поп, рок музиката, во последните години, "панкот", "новиот бран" и тн.

Во целата оваа ситуација постои и еден парадокс. Напроти експанзијата на визуелното, современите технички средства за прв пат во историјата (зашто визуелното секогаш било дел од чинот на перцепцијата на музиката - концертниот ритуал), овозможуваат визуелното потполно да отсуствува. Се работи за музиката на радиото, грамофонската, магнетофонската, касетната продукција.

Наспроти ова е визуелното кое го развива медиумот што се повеќе и повеќе доминира во нашето време и кој недвосмислено ќе ја поседува иднината на музичката култура – телевизијата.⁷⁸⁾ Овде, како што покажуваат искуствата и анализите на луѓето што непосредно работат врз оваа програма,⁷⁹⁾ визуелното дури го потиснува акустичкото во втор план. Успешната реализација на музичките дела на телевизијата бара посебен третман во кој визуелното гради сопствена временска структура, наспроти временската структура на музиката.

Заклучувајќи ги рамнисувањата за граѓата на музиката, во кои беше направен обид да се прошири подрачјето на овој поим, треба да се нагласи дека во целокупната слика на музичката култура, односно култури во светот, тонот се уште го води главниот збор; тој се уште е синоним за музичкото. Дали неговата "аура" е симната, (а неа во секој случај ќе ја симнат самите музичари), историјата набрзо самта ќе покаже. Во пртоглавата промена на музичките традиции која низ едно непрестано забрзување го карактеризира нашето време, можеме да очекуваме и други категории што ќе станат граѓа на музиката.

78) Може да се очекува дека со текот на времето слушањето на музика од телевизискиот екран ќе ги потисне сите други начини на нејзиното ~~издавање~~^{слепое}, а за прегледот на звучно-визуелните записи ќе се користат воглавно домашните збирки". (Х.Х. Штукеншмит, "Класична и лака музика на ТВ екрану", стр. 148)

79) в.Х. Паули, "Чујно и видливо" (Телевизија и нова музика)

6) Концепцијата на категоријата: спротивности во онтолошката

смајола

Во овој момент од анализата на битието на музиката, битно е да се одредат основните спротивности кои ја карактеризираат неговата онтолошка сфера, односно принципите на спротивставување низ кои тие спротивности ја остваруваат временската структура на музиката.

Основата за спротивностите секако треба да ја бараме во претходно разработената категорија – граѓа на музиката, односно нејзините четири можности: тонот, звукот, тишината и визуелното. Гледајќи ги нивните меѓусебни односи: звукот на одреден начин го подразбира по себе и тонот, како поспешт прим, а тишината е содржана како негова дијалектичка негација. Иако несомнено и визуелното е дел од граѓата на музиката, таа не е и основен материјал, што значи не влегува во основните принципи на спротивставување, иако тоа не значи дека преку неа не се градат исто така принципи на спротивставување во општата конституција на музиката.

Имајќи во вид дека целта во овој момент е излекувањето на најопштите, основните принципи на спротивставување, визуелното би било занемарено и излекувањето на принципите би било изведено низ звукот, како категорија која на одреден начин ги содржи и остантите.

Разгледувајќи го звукот низ оваа призма, кај него би можеле да се издечат четири карактеристики кои лежат во

неговата основна структура: височината, јачината, траењето и бојата. Овие четири карактеристики, уште еднаш да напоменеме, не се извлечени според принципите на акустичките законитости, туку перцептивните, односно категориите на звукот кои ние умееме и можеме да ги разликуваме.

Со оглед на тоа, дека позади овие особини не постојат други кои би биле различни од секоја од наведените и во својот сумарум би го давале карактерот на една од нив, овие четири карактеристики ќе претставуваат појдовна основа за градењето на спротивностите во музиката. Како такви првата претпоставка која се поставува е : дека тие во самите себе можат да содржат категории на спротивставување и дека секоја од нив може да влезе во интеракција со другата, односно со другите.

Претпоставката дека секоја од нив може самата во себе да содржи спротивни компоненти произлегува од фактот што тие како особини на звукот, пред се во себе подразбираат разликување на ~~од~~делните звуци и тоа преку спротивните особини на истата категорија. Така на пример звуците се рангираат според височината на: ниски и високи, според јачината: на јаки и слаби, според траењето: на куси и долги, а кај бојата имаме еден цел спектар на термини кои укажуваат на огромните разлики. Битно е дека сите овие одредби ги дава човекот, така што се апсолутно зависни од ситуацијата, односно немаат апсолутна туку релативна вредност, (што значи постојано треба да се има предвид дека не се работи за акустички категории, туку за категории кои имаат антрополошка вредност, односно онака како што ги прима и чувствува човекот).

Тие разлики во рамките на една иста особина може

значително да варираат : од нијанси па до крајности, односно да постои една цела низа од градациони разлики.²⁰⁾ Битно е да се истакне дека : одделните членови на таа низа, (ако на пример ги означиме со А, Б, В, Г, Д, Ѓ и тн, со што секоја буква значи следен праг во чувството на разлики), не градат секогаш константни односи. Така, на пример, меѓу А. и В, или Б и Г, и тн., не се добива секогаш константа, туку однос кој е зависен од целокупната ситуација, со што по оваа област постои една д е т е р м и н и р а н а р е л а т и в н о с т . Тоа по понатамошниот тек на расправата ќе биде докажано низ примерите на секоја од

20) "Во ова формулата на премин од квантите во квалитет нема да ни помогне. Кога тоа би можела, музиката би била погрешна доколку повеќе тонови би се натрупувале или доколку би нараснувало фортето. Позади ова мора да лежи еден наполнат или барем скриен закон. Ние навистина велíme: "кога два тона ќе преминат одреден интензитет", и тоа би можело да изгледа како одредена акумулација на квантитетот што со себе влече и квалитативни промени. Но ова преминување на одреден интензитет никогаш не би можело по себе (односно квантитативно) да произведе музички квалитет, туку е тоа во состојба дури во релација кон другите веќе напуштени и очекувани тонови. Зголемувањето на јачината на звукот како такво, дури и интензивирање на музиката до громогласност - тоа ништо не вреди и може да не остави ладни, или уште повеќе, да не одбие многу тивките, дури нечујни партии, на пример во вториот став на VII Бетовенова симфонија, можат да делуваат поснажно од целкупната бука на Вагнеровите труби Музичкиот квалитет не настанува, значи, по преминот на квантитетот во квалитет, туку во еден однос меѓу различните квалитети." (И. Фохт, "Увод у естетика", стр. 44)

Суштинската испразност на оваа теза не е адекватна на нејзината термилошка конструкција. Во музиката настанува премин од квантитет во квалитет, токму во основа на законот на

овие особини.

Преку оваа детерминирана релативноот е евозможено и малите разлики да делуваат како големи спротивности со што се постигнува една боскрајна разноличност во можностите на искористување на музичкиот материјал.

Иако дури понатамошната анализа на практичните примери ќе докаже дека и покрај фактот што се работи за карактеристики од ист тип, што значи дека тие не мораат да се образлагаат како спротивности, дури и дека ние повеќе ги чувствуваме како суперпозиции на истите елементи, во овој момент мора да се истакне и фактот дека токму таа детерминирана релативност исто така плијае одредени суперпозиции да ја играат улогата на спротивности и обратно, (суперпозиции во акустичко; физички смисол , каде А се наоѓа под Б, во зависноот од ситуацијата, може да се разликува како А од Б, или пак Б да го подразбира А).

Од сето ова како основни се јавуваат ч е т и р и п р и н ц и п и на с п р о т и в с т а в у в а њ е : според висината , јачината , траењето и бојата . Се разбира ова се само о с н о в н и принципи на спротивставување, што значи дека во онтолошката сфера на музичкиот феномен ќе се јават и други, или како резултат на комбинацијата на основните, или пак

на спротивностите аа кои овде се залагаме. По принципот на натрупување на квантитативните спротивности кои не се истоветни со некакви аритметичко-нумерички вредности настапува промената во нов квалитет.

како во случајот со взуелното, ќе произлезат од некои други особини кои не се перманентно присутни во определбата на музиката.

Затоа на почетокот од анализата на системот од спротивности во битието на музиката ќе бидат претставени секој од овие четири принципи на спротивставување поединечно, додека во вториот ќе биде согледана целината на спротивностите кои влегуваат во конституцијата на битието на музиката.

Иако овие четири принципи на одреден начин имаат истоветна важност, (и покрај фактот што во некои класификации не им се оддава еднаквост), пораѓајќи од фактот дека првата негација која се појавува во музиката е негацијата меѓу тишината и чујноста, во изложувањето на основните принципи на спротивставување овде би се тргнало од принципот на јачина.

1. Принцип на спротивставување: јачина (тишината наспроти
чујноста)

Поимот – тишина, го привлекува вниманието дури во поновата историја на естетичката мисла. Целокупната ориентација кон тонот, односно звукот, како основен материјал, придонесува ова прашање често пати да се најде на маргините од интересите иако претставува еден од основните конституенти на музиката.

Првата врска меѓу тишината и музиката во естетичката мисла се јавува низ сознанието дека тишината е рамка на музичкото дело – тоа извира и замолкнува во тишината.⁸¹⁾

81) Како мото за своето поглавје "Од тишината кон чујноста" Супичиќ (во расправата "Естетика европске гласбе"), го зема цитатот од текстот на Жизел Бреле, "Музиката и тишината": "Тонот е настан; кога ќе се роди, ја разбива почетната тишина, а се довршува во завршната тишина"(в. стр. 74)

Меѓутоа за споредба да го изнесеме и мислењето на Јанкелевич: "Во тишината" – со овие два збора се завршува "Расправата за метафизиката " на Жан Вал. Ако ги примениме на музиката со изговорот дека – произлегувајќи од тишината таа во неа се повлекува, би значело дека можеби е измешано метафизичкото и метафорицкото, со што се извитоперува мислата на овој поет-философ"(В. Јанкелевич, "Музика и неизрециво", стр. 590) Според Јанкелевич: "Музиката се истакнува на позадината од тишината, нејзе и е потребна таа тишина онака како што на животот му е потребна смртта и како што на мислењето, како што е речено во Платоновият дијалог "Софист", му е потребна небиднината"(исто стр. 592) "Чистото и апстрактно време е време исполнет сп тишината, додека настаните, разните јавувања и конкретните содржини го исполнуваат со настанувањето како бука"(исто

Подлабокото зафаќање со феноменот на тишината неминовно ја донесува неговата дијалектичка поставеност⁸²⁾, поставеноста за

стр.591)

Наспроти овој став, Јанкелевич го поставува и обратниот однос:

"Спрема емпириското наставување, пак, тишината претставува дисконтинуирана "пауза" во непрестанатото траење и производство на шумови: шумот веќе не е прекината тишина, туку обратно, тишината претставува престанување на шумот и еден прекин" .(исто стр.594)

82)Цитатот од Јанкелевич (стр. 592) иако не експлицитно, го навестува неговиот став дијалектички да ги третира овие поими. Дијалектиката кај Јанкелевич е воспоставена и со тоа што еднаш тишината е подлога на звукот и обратно, еднаш звукот е подлога на тишината.

И кај Супичиќ го среќаваме дијалектичкиот однос кон ова прашање:

"... музиката се состои од тонови и тишина.Тишината е незаменливо и неизбежно интимно вткаена во музиката.Музиката токму и се состои како спротивност на звучноста и тишината. Звучноста и тишината чинат во неа нераздвоиво дијалектичко единство".(И.Супичиќ,Естетика европске гласбе стр.76)

"Секако дека структуралната шема на музичкото дело е втемелена на дијалектичкиот однос на менување на звучноста и тишината, што не значи дека нивната важност, во рамките на таа шема е подеднаква.Нееднаквата положба и функција на тишината и звучноста во музиката, зависат од нивните специфични квалитети и од самата природа на музиката".(исто)

Дијалектиката е присутна и во мислењето на Зофја Лиса:

"Ако современата естетика тврди дека развитокот на звучното ткиво е заедница на тишината и движењето, напнатоста и разрешувањето, истото би можеле во подеднаква мерка да го кажеме и за тишината и звучната материја;нивното дијалектичко единство овозможува да се конституира протекувањето кое ја

која овде ќе се говори. Извирајќи и исчезнувајќи во тишината првото толкување кое нужно следува, ја поставува музиката како врамена во тишината на просторот и времето. Тоа секако е дел од функцијата на тишината, но не и единствена функција; со првото спротивставување на звукот, кој кон тишината се однесува како битието кон небиднината, почнува нивниот меѓусебен судир кој нема да се разреши ни по последната негација, кога тишината привидно ќе зацарува. Процестот и натаму останува отворен, него го одржуваат реминисценциите,⁸³⁾ а следната изведба ќе се надо-⁸⁴⁾врзе на нив и повторно ќе го актуелизира истиот непрестан судир.

ја чини музиката". (З. Лиса, "Естетика гласбе", стр. 164) И понатаму:

"Како што забележавме тишината во својата специфична симбиоза со звучното, конструктивен чинител во музичкото ткиво иако во начело не е ништо друго освен негација на звучната материја. Од тоја дијалектички однос.. на на звучното и тишината извираат темелните организациони методи на звучната материја го музичкото дело". (исто)

83) "Одредената изведба на музичкото дело, значи и одреденото доживување кое го предизвикува кај слушателот, се вклопуваат во две тишини кои со својот облик значајно се разликуваат: тишината пред изведбата е полна со очекување на делото, а тишината по изведбата е полна со завршните структури на слушнатиот дело кои звучат во свеста на слушателот". (З. Лиса, "Естетика гласбе" стр. 150). Кон ова треба да се додаде: не само завршните структури, туку сите маркантни структури на делото што штотуку било чуено.

84) Интересно е дека во Фохтовата естетика на музиката, која во основата е недијалектичка го среќаваме веќе евидентиранiot судир меѓу тишината и чујноста како судир меѓу битието и небиднината, но судир од затворен тип; судир кој се исполнува со постоењето на последна негација:

"Во споменатиот прелудиум еден свет се раѓа, развива и умира во три неполни минути. Поставен е и укинат со едно волшебство, темата од осум тонови ... Од теминаната, од празнината,

Објаснувајќи го делото дека се раѓа и умира во тишината, повторно го воспоставуваме односот на "рамка" кој е несоодветен на суштината на оваа дијалектика. Музичкото дело како такво постои вон моментниот судир со тишината во која тоа ќе се изведе. Неговиот процес на раѓање е макотрпен и никогаш до крај ~~ни~~ исполнет, а неговата смрт во оној момент кога ќе исчезне од светската сцена на музичките настани. А сето тоа веќе не е прашање на егзистенцијата на музичкото дело само во дадениот момент, туку и прашање на неговата трајна егзистенција, прашањето на модусите на музичкото дело.

Поаѓајќи од општите тези поставени во овој труд, тишината би можела да се разгледува низ два аспекти: како апсо-

— — — — —
 полека, полека се издигнува едно битие, расте и се исклчува се повеќе и повеќе, се искачува уште повеќе, се искачува до врвот на поднесувањето, игра на тој раб од максималната егзистенција, игра уште, игра и понатаму ..., и, одеднаш, брзо — паѓа во Ништо. Така светот исчезнува. Во раѓањето беше неговото чезнење, а овде, во умирањето, едно остро и очајничко пропаѓање во амбисот, зад него шест пати повторан, матниот и длабок тон, како некаква трага, како знак дека животот тука постоеше, како меурчиња што се уште избиваат на главата на давеникот, иако тој е долу, на дното, веќе издивнат. А потоа ништо, празнина.

Така светот настана и нестана. Можеби и ~~не~~ бевме свесни дека присуствувавме на актот на создавање, една беокрајна моќ која е во состојба и сопственото дело да го уништи. Преминот од Небиднината во Битието — таму кај оние два тона — и преминот ~~на~~ Битието во Небиднината — таму каде што преостана само еден тон. Тоа што метафизиката никогаш не можеше да го одреди — што е битието и како е возможно тоа да постане, тоа се одвиваше пред нас, нав најнепосреден и наједноставен начин. Не е објаснето, но се случи и ние тоа го видовме". (И. Фохт, "Увод у естетику" стр. 43, 44)

лутна и релативна тишина. Во апсолутната тишина ⁸⁵⁾ би спаѓале почетната и завршната тишина и паузите внатре во рамките на самото дело, а во релативната оние промени на интензитетот на звукот кои во однос на другите звуци, соодветниот звук го поставуваат во фазата на тишината, односно во фаза на негација наспроти чујноста. Со тоа сето ова се обликува како принцип на спротивставување и е во соодветност до дијалектичко-критичката концепција. На овој начин принципот на спротивставување според јачината го преведуваме како принцип на спротивставување на тишината и чујноста, бидејќи сите овие моменти, од апсолутната тишина која претставува некаква нула на јачината, па натаму, се гради една градациона скала кон апсолутната чујност, сето низ аспектот на јачината.

Бидејќи почетната и завршната тишина како негации на чујноста што следи, односно што претходела, воопшто не се спорни како карактеристика на дијалектиката на музичките дела, (што во себе подеднакво ги вклучува и паузите меѓу делните ставови на поголемите, цикличните музички форми) во разгледувањето на апсолутната тишина во овој момент би било разработено прашањето на паузите, со што се прикажува примарниот распоред на негациите меѓу тишината и чујноста во музичкото дело.

85)"... изведувањето на музичкото дело се одвива во услови кои потполно се отклонуваат од оние на секојдневниот живот. Во природата нема апсолутна тишина. Паа би можеле да се постигне единствено во вештачки, лабораториски услови, иако и тогаш се однесува на звучните извори кон човекот од надворешниот свет, а не на самиот субјект". (И. Супичиќ, "Естетика европске гласбе", стр. 74)

Преку паузите овде всушност би биле разгледани сите оние тишини кои се појавуваат во делото,⁸⁶⁾ од кои некои имаат и стриктно одредени ознаки,⁸⁷⁾ а некои се остваруваат со артикулацијата, односно интерпретацијата.⁸⁸⁾

86) "Функцијата на паузата се менува од стил во стил, а паузата има и други задачи од онаа тишина која не е пауза. Помеѓу паузата и тишината не постојат значајни разлики во карактерот, туку во функцијата. Секоја пауза во формална смисла е тишина, но секоја тишина во музиката не е пауза. (И. Сипициќ, "Естетика европске гласбе", стр. 77)

87) Како основа во нотното писмо се јавуваат две одредби звукот со неговото временско и висинско одредување, аналогно се изведени и паузите кои се одредени со нивното временско траење, што соодветствува на звучните траења. Зофја Лиса го наведува податокот дека уште грчкото нотно писмо содржело ознаки за паузи со пет различни вредности. (в. З. Лиса, "Естетика гласбе", стр. 11)

88) Во есејот "Тишината и паузата во музиката" на Зофја Лиса од кои и досега биа наведени повеќе цитати што се однесуваа на ова прашање, таа ги наведува следните функции на тишината и паузата:

"Паузата, особена појава на музичката тишина, може да има многу различни функции: како интерпункција, задржување на напнатоста, појачување на напнатоста, лажен крај, како кулминација на бранот на напнатост, може исто така да ја врши функцијата на растеретување на напнатоста на динамиката, на згаснување на движењето. Како фактор на архитектониката односно партикулацијата на формата делува во различни димензии од целокупноста на еден циклус, па се до најмалите мотиви.

Заедничкото делување на паузата и поединечните конструкциони чинители се појавува, не само во формата, туку и во метро-ритмот, артикулацијата, агозиката, звучната боја, особено инструменталната. Улогата на тишината е различна, то однос на историскиот или индивидуалниот стил во кој заеднички делува со другите конструкциони фактори". (исто стр. 168)

Веднаш треба да се нагласи дека во ова разгледување ќе бидат исклучени сите оние елементи на функцијата на паузите, односно тишината во музичките дела, кои се однесуваат на стилско-музичките, психолошките, социолошките и други моменти; кои се домен на интересот на други области и преку нив влегуваат во естетиката на музиката. Со цел да се докаже "дијалектичноста" на битието на музиката, овде сите аспекти би биле подведени под овој критериум, што значи дека нас нема да не интересира на пример функцијата на паузите, (како негација во секој случај, во различните стилско-музички епохи, туку докажувањето дека без таа функција, функција на негација, не е возможна егзистенцијата на музичкото дело во било која епоха. Од друга страна, дел од прашањата поврзани со местото на паузите во музичкото дело се однесуваат и на другите домени на дијалектичноста на феноменот, така што за нив особено ќе стане збор во поглавјата на кои се однесуваат.

Во оваа прва фаза на испитувањата, разбирливостите ќе мора да се ограничат на најмалите музички целини, целини кои во структурата на музичките форми влегуваат како дјотакт. ил. реченица. Проширувањето на овие разгледувања на поголемите целини ќе претставува посложена задача, бидејќи динамиката на негациите меѓу тишината и чујноста разбирливо има свој пулс во зависност од големината на формата.

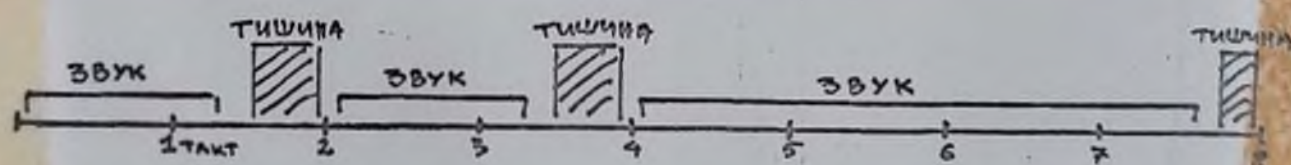
Вообичаено периодот на класиката во музиката се зема како некаков центар на идеални односи, затоа би започнале со примерите од ова стилско-музичко подрачје и се разбира еден од неговите најеминентни претставници Лудвиг Ван Бетовен.

Л. В. Бетовен Соната за пијано оп. 2 бр. 3 во C-дух



Иако оваа Соната спаѓа во раните Бетовенови опуси, принципот кој тука е изграден е присутен низ целото негово творештво.

Да го погледнеме сега само графичкиот приказ на распоредот на тишината и чујноста во овој пример:



Ограничувајќи се во анализата на граѓата на првата тема (драмската) од оваа соната, може да се забележи врската меѓу содржинско-формалните аспекти и распоредот на негациите тишина-чујност. Така воочливо е дека мотивот, кој овде се совпаѓа со двотактот ја чини и конструкцијата на елементарните негации: тишина-чујност... Со оглед а развивањето на фактурата која од хомофониот слог во петтиот такта па натаму благо се

разигрува, во изведувачето на принципот на негациите беше земена само дискантовата линија; истиот принцип би можел да се примени и на другите фактури кои се одвојуваат од петтиот такт.

Овде намерно беа избегнати примерите во кои овој елемент добива забележителна драматичност⁸⁹⁾. Земајќи еден поумерен пример, целта беше да се прикаже универзалноста на принципот, (кој многумина го именувашаат и како напнатост, а таа напнатост не е ништо друго до принцип на спротивоставување⁹⁰⁾).

89) Како на пример: сонатата оп. 13 во це-мол (Патетична), оп. 11 во це-мол, оп. 106 во Ре-дур (Hammer klavier), или оп. 57 во еф-мол (Appassionata); и др.

90) Објаснувајќи ја оваа постапка Зофја Лиса првенствено ја согледува низ ефектот на напнатоста и разрешувањето. (п. З. Лиса "Естетика гласбе" стр. 157)

Неискажливоста, непреведливоста на музичкиот медиум во говорниот, често пати придонесува да се бираат зборови кои треба да бидат најблиску до неговата идеја. Во таа насока поопштите термини имаат секогаш поголема шанса за адекватност. Токму затоа, имајќи ја во вид разликата, спротивноста на овие елоенти, најблиску е терминот – негација, за разлика од термините : напнатост, разрешување, можност за психичка асимилација (п. исто стр. 158) и тн., на кои секогаш по нешто им недостасува, тие би можеле и поинаку да бидат доживувани.

Всушност, основната идеја на оваа естетика лежи во откривањето на универзалните принципи врз кои почива музичкиот феномен во неговото филозофско-естетичко рамниште. Со тоа таа се одвојува од секој обид кој и покрај фактот за најразличните историски манифестации на феноменот трага по неговиот рецептариум, (како што тоа е правено на пример во средновековната ес-

Продолжувајќи со анализата на наведениот пример, следното што може да се констатира е дека постои една квантитативна разлика меѓу звучните делови и деловите на тишината.⁹¹⁾ Тишината, односно паузите, овде претставуваат многу мали делови во соодносите со звучните.

Наспроти овој пример, во литературата имаме и примери кога се изградени подеднакви односи меѓу звукот и тишината, односно паузите, како што е примерот што го наведува и Зофја Лиса од Деветтата Бетовенова симфонија:

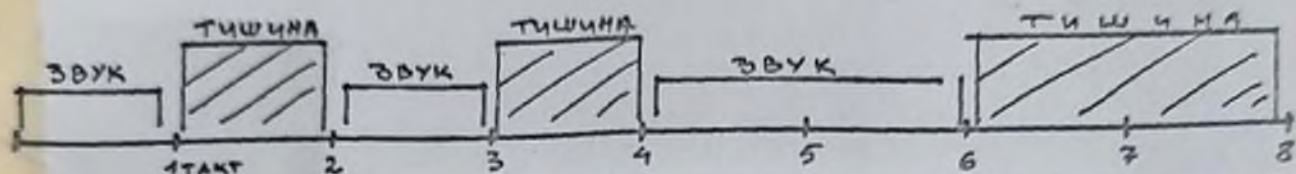
тетика – "Секој средновековен тракта за убавото се покажува како збирка на рецепти кои треба да ги почитува секој кој сака да направи убаво нешто. Во таа смисла нема големи разлики помеѓу рецептариумите кои беа пишувани за потребите на занатчиите и спекулативните расправи за убавото, особено ако се има во предвид дека рецептариумите во најголемиот број на случаи имаа парафилозофско објаснување на убавото во уметноста" – Р. Асунто, "Теорија о лепом у средњем веку", стр. 64), односно правила за изработка на конкретното дело во конкретната историска влога. Постапувајќи го принципот на негации како основа, овде е отворена можноста и слободата на творецот да ги избере конкретните патишта за интеграција на феноменот; наспрот конкретизациите кои ги минуваат границите и можностите на естетиката на музиката.

91) Истото го констатира и Зофја Лиса: "Ритмичката димензија на паузите е помала од временската димензија на звучното протекување кое го прекинува" (исто стр. 156). Токму тука е и разликата во толкувања: додека кај Лиса звучното протекување е прекинатото со паузите, тука тоа, напротив, се формира; зашто кога тоа привидно звучно протекување би го ослободиле од паузите, тоа едноставно би запрело. Самото по себе тоа не е никакво протекување; протекувањето се добива дури како резултат на судицот од овие два, а подоцна ќе видиме и други, елементи.

А. В. БЕЛОВЕН

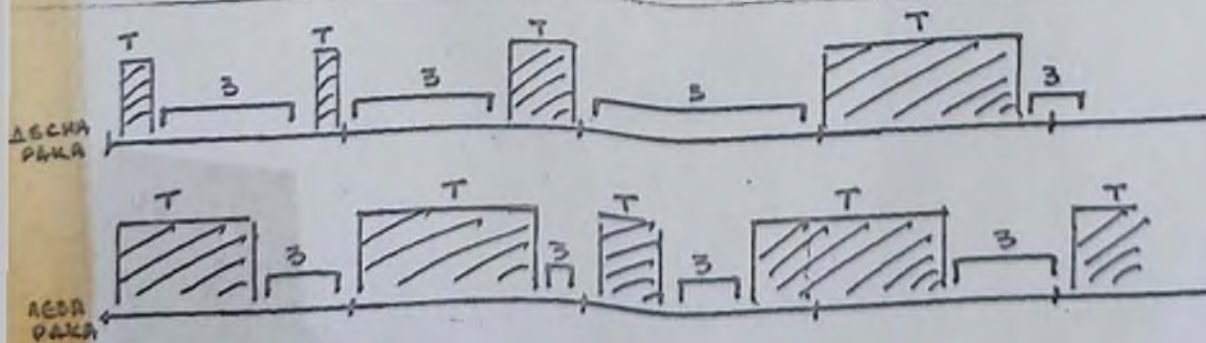
СИМФОНИЈА БР. 9 ОП. 125

II. СТАВ



Се разбира постојат и примери, како што е случајот со пунктуалната музика, каде паузата добива посебна функција во раздвојувањето на музичкото ткиво, односно добива некаков примат, станува првенствен извор на принципите на спротивставување, така што таа може и да го надмине звучниот дел.

ВЕБЕРН. ВАРИЈАЦИИ ЗА ПИАНО (III ВАР.)



Различните квантитативни соодности треба да се согледаат пред се низ призмата. Дека негацијата по принципот јачина, односно тишина чујност, е само еден дел од негациите што се појавуваат во музиката. Тие некаде можат да бидат и одечка негација, како во примерот на пунктуалната музика, а некаде да отсутствуваат и во поголемите музички целини. Дури во творештвото на еден композитор и едно негово дело може да се согледаат огромни разлики во тресманот, (каков што е примерот од пред малку наведеното Бетовеново Скерцо, каде по неколкуте такта со големи паузи почнува да тече една бескрајна фактура од четвртини во виолинската делница). Непрестано треба да се има во пид дека крајното временско расиростирање на музиката е резултат на најризновидни констелации од спротивности.

Меѓутоа, со прифаќањето на овој принцип на негација, едно со сигурност може да се тврди: делата кои се составени само од тишина, немаат никаква релевантност. Тигината како таква нема можности за креација на спротивности во сопствените тамки, таа единствено е возможна како негација на чујноста.⁹²⁾

92) "Нашето прашање, "што е музиката", би можеле да го започнеме со забелешката дека музиката мора да биде чујна. Дон Кихот има напишано дело за пијано кое се изведува со седење пред пијаното - четири минути и триесет и три секунди; но без да се допре ниту една од неговите клавиши - дури ни една. Оваа активност може да биде назаната - "сдушајте ја тишината"... "Забележувајте ја буката на аудиториумот,...": но тоа секако не е музика. Прекунувајќи ги музичарите, Шекспировиот клон вели:

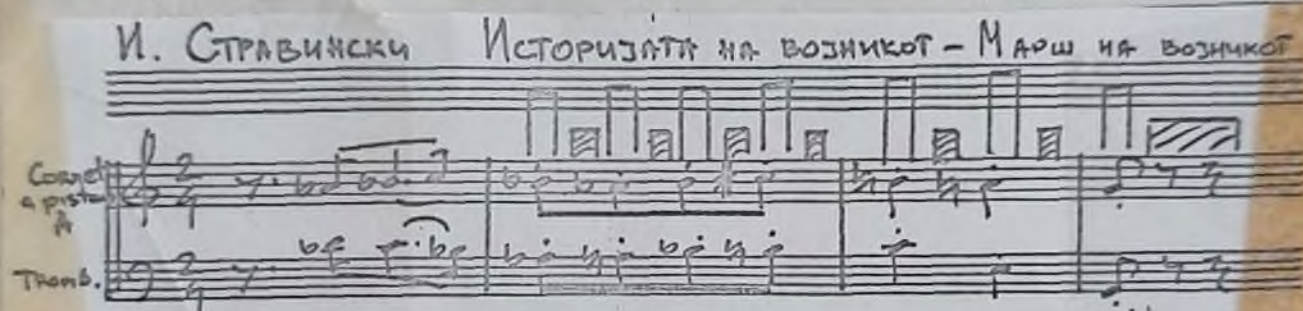
Сите аргументи дека со тоа се стимулираат внатрешните, креативните потенцијали на слушателите да создаваат онаква музика каква што сакаат да слушаат, не можат да бидат земени во предвид, зашто како прво: во тој случај може да се говори исклучиво за музиката што секој поединец во себе ќе ја создаде, (ако ја создаде), која како таква мора да ги содржи поиторно конституентите чујност – тишина, и сите други негации за кои понатаму ќе стане збор, што сето заедно никако не би можело да се изедначи како некаков квалитет на актот на поттикнување: и како второ: сите сензации што слушателите ќе ги оформат во себе однапред се хипотетични во тоа дали ќе ја имаат формата на музиката, или ќе бидат некакни исечоци во доменот на можностите на субјектот – очигледно е дека фрагментарноста е неизбежна. Заради сето ова делата кои се основани само од тишината отстаѓаат од можноста да бидат сместени во кругот на музиката.

Покрај почетната и крајната тишина и паузите, на преминот меѓу апсолутната и релативната тишина, се јавуваат ⁹³⁾ оние тишини кои произлегуваат од артикулацијата во музиката.

... "генералот толку ја сака нашата музика што тој посакува, за божја милост, да не правите повеќе врта со неа. Ако имаат некоја музика што не може да се чуе, тогаш свирете ја ..." Но тој е само клоун, а генералот навистина не сака музика воопшто" (К. П. ајс, "What Is a Piece of Music", стр. 322)

93) "Тишината во форма на пауза се појавува во музичкото дело во врска со потполно одредени знаци, но и без нив. Деленето на делото на парчиња од тишина не се врши само со помош на знаците за паузите, туку и со знаците за фразирањето. Некои знаци на артикулацијата, на пример: стакато, или крај на гудалото, укажуваат на воведувањето на крајно кратки мигови на тишината

Имајќи ја во вид конституцијата на овие елементи, односно нивното временско траење, тие секако ќе претставуваат и пример за најмали негации што се воспоставуваат во музиката. Секако типичен пример за ова е стакато - артикулацијата. Од огромниот број на примери во литературата да го земеме почетниот настап на корнетот и тромбонот во "Историјата на војникот" на Игор Стравински.



И ако стакато тоновите од вториот такт се уште не ја имаат потенцирано негацијата: тишина-чујност, како звук - пауза, третиот такт недвосмислено го докажува ова спротивста-вување.

Разбирливо е дека во свој принцип не влегуваат сите знаци на артикулација кои се применуваат во музиката, туку само оние кои внесуваат одредени звучни прекини, (како што тоа беше случајот со стакатото). Истиот ефект на воспоставување на

кои помагаат при пластичното истакнување на одредените целови-ти звуковни структури. Тишината, според тоа, е чинител кој помага да се истакне архитектонското структурирање на музичкото протекување". (З. Лиса, "Естетика на гласба" стр. 156, истиот цитат го наведува и Супичиќ, в, "Естетика на европска гласба, стр. 77)

судир меѓу тишината и чујноста се спроведува и со некои ознаки на интерпретацијата, како што се на пример агогичките ознаки. Секако меѓу нив се издвојува ознаката ' , која испишана над тактовите цртички , значи мала генерал пауза, пауза за здив, а по нашето значење – тишина.

Воопшто може да се рече дека "здивот", "дишењето", се многу значајни елементи на оформувањето на негации меѓу тишината и чујноста. Влегувајќи како основа во конструкцијата на фразирањето кај интерпретацијата, сие исто така многу мали единици на тишина, значат особено многу во крајниот тек на сликата на делото. Нивното потекло , нивниот модел, се градел низ векови од првиот инструмент – човечкиот глас. Неговата психо-физиолошка конституција која наметнува одредени технички детерминанти, ја одредува и фразата, односно дишењето, односно здивот – кој се јавува како крајна негација и ја заокружува соодветната фраза.

Целокупната музичка култура, која го минува патот од едногласната, кон повеќегласната вокална музика, па сето тоа подоцна пренесено и во инструменталната музика, се заснова на дишењето кое има пеачки координати. Инструменталните фрази не се ништо друго, освен пеачките – транспонирани во инструменталното музичко ткиво. Така секаде каде што завршува фразата се јавува "здивот", односно паузата. Во инструменталните дела таа тишина често пати е само психолошки момент; звукот воопшто не исчезнува, тој физичко-акустички е присутен, како што е присутен и во нотното писмо каде воопшто нема ознаки за тишина.

Сепак, најадекватните примери за ваквото спротивстапување лежат во вокалната музика, која дословно мора да го

следи овој диктат.

Навраќајќи се сега на инвенцијата да бидат наведени примерите и од другите области на музичкото живеење, објектите надвор од таканаречената сериозна музичка: негациите кои се основани на особеностите на гласот (се гласира негациите: тишина – чујност), се забележителни присутни во подрачјата на забавната музика, поп, рок музиката, еротичата и тн. Овие подрачја кои имаат изразена доминација на вокалното творештво, изобилуваат со вакви примери. Дури кај нив се каваме и една типична конституција на делата од поголем формат, односно траење, каде потребата за поголеми "паузи", места каде гласот "ќе змине" создава една карактеристична шема на промени меѓу тишината и чујноста во вокалниот дел. Кај композициите кои имаат и инструментална придружба; во тие моменти гласот мирува, а оркестарот или солистот, изведува карактеристични инструментални делови. Иако во општата конституција на временското протекување на делото ова е само една од негациите кои се јавуваат во оваа карактеристична ситуација, останатите ќе бидат разгледани кај останатите принципи на спротивставување, таа претставува карактеристичен шаблон за формирањето на негациите на принцип – тишина, чујност.

Наведувајќи ги овие неколку ситуации во кои се јавуваат спротивставувањата тишина – чујност, како аргументација на тезата дека такви негации постојат и имаат функција во движењето што се остварува во музичкото дело: не треба да се сфати дека тие се универзално нужни; дека нивната појава е неопходна во најразновидните ситуации низ кои се манифестира музичкото дело.

Единствено универзално нужни се негациите на апсолутните тишини пред и по делото, односно меѓу ставовите. Од оваа универзална нужност беше и оспорена можноста на делата кои се основани на апсолутната тишина. Наспроти нив, оние кои го содржат звукот, подразбираат, покрај почетната и крајната негација која е неминовно присутна, и цел низ од други негации основани на тој звук.

Истото ова значи дека останатите примери кои овде беа наведени во аргументацијата на негацијата меѓу апсолутните тишини и чујноста, можат но не мораат да се појавуваат како нужни. Така на пример паузите, можат да бидат конституирани системот од негации: тишина-чујност, но во литературата ќе сретнеме и дела кои поопшто немаат паузи, (кај малите форми на пример), или пак тие се минимално присутни. Истото се однесува и на ознаките од артикулацијата (наведениот пример со стакатото), интерпретацијата и тн. Во сите овие ситуации за да се илустрира овој принцип, да се докаже неговото постоење овде беа избрани примери и потоа им беше нарушуван општиот контекст, односно беше бришена функцијата на поодделните негации во системот од негации што го гради соодветното музичко дело.

Самото стакато се јавува на пример и како негација на една друга артикулација – легатото. Структурирајќи ја едновременно во себе и чујноста и тишината, наспроти легатото кое ја содржи само чујноста, ова претставува пример како постојните негации влегуваат во други од повисок вид, односно како што овде беше речено на почетокот – формираат релации. Кај гудачките инструменти, кои поседуваат најголема богатост:

на артикулациони можности, аналогно на стакатото (кое изведено со гудалото содржи повеќе карактеристични варијанти, односно трихови), се разбира аналогно во нашата смисла, е пицкато. Во литературата постојат цели ставови напишани во "пицкато" (како на пример Скерцото од IV симфонија на П.И. Чајковски, познатото пицкато на Бритновата "Едноставна симфонија" и тн.), кои не само што ја воспоставуваат таа најмала негација чујност-тишина, (дури занемарлива во тие ситуации со нејзиниот остинат принцип), туку остваруваат една особена негација на планот на целата форма.

Воопшто може да се констатира дека распоредот на негациите битно е одреден од големината на формата. Доколку се работи за дело од поголем масштаб, тогаш и негациите мора да бидат произразени и да бележат одредена динамика на својот развој. Еден интересен пример во таа смисла претставува композицијата на групата "Пинк Флојд", "' Shine on you crazy diamond", Во нејзиниот почетен дел принципот на негација: тишина - чујност, развиван низ паузите меѓу настапите на тематскиот материјал, создава еден впечатлив ланец на негации.

Меѓутоа, покрај негациите кои се темелат на апсолутните тишини, како што беа оние кои до сега ги разгледавме, во музиката според истиот принцип, принципот на јачина, се создаваат и негации кои произлегуваат од интензитетните разлики, односно како што овде беа наречени: релативните тишини.

Основата на ова тврдење лежи во човековите особини на перцепцијата, односно на перцептивната организација и дирекцијата на вниманието. Од нив овде би бил издвоен принципот на

перцептивната организација - фигура и позадина и од друга страна нашата можност за само една дирекција на вниманието. Сето тоа придонесува одредени фази да се во центарот на нашето внимание, а потоа во следната фаза да бидат потиснати во заден план кој по себе во нашиов случај ќе претставува негација. За да се докаже ова тврдење овде ќе биде земен примерот на четвртата двогласна Бахова инвенција во која туку речи нема паузи, меѓутоа негациите помеѓу тишината и чујноста се присутни низ оваа форма.

Ј. С. Бах - 15 двогласни инвенции (Inventio 4)

94) в. Креч и Крачфилд, стр. 89-92. Од тврдењето за невозможност на нашето внимание да оформи една едновремена дирекција во полифоната фактура од четири гласа на пример, буквално сфатена би значело негација на целокупното полифоно творештво. Меѓутоа и покрај оваа наша особина, која е неоспорна бидејќи се основа на одредени психофизиолошки детерминанти, смислата на полифоните фактури е во богатството на звуковни конструкции, кои за

Иако подрачјето на релативните тишини, изразено со музичкиот речник е подрачјето на "динамиката во музиката" ⁹⁵⁾, овде беше земен пример во кој динамичките ознаки не се испишани, односно и кога би биле испишани сигурно во третиот такт не би се појавила една нова ознака која би укажала на некакви јачински разлики. Намерното бирање на таков пример во кој наредум не постои никаков динамички контраст беше направено со цел овој принцип да се илустрира најнапред со оние ситуации во кои изгледа дека нема никакви спротивности, наспроти динамичките ситуации кои подоцна ќе бидат разгледани и во кој спротивностите се многу поочигледни. Иако во делото во секоја од овие ситуации не е испишана ознака која интерпретаторот треба да го упати да ја создаде разликата меѓу претходниот и следниот тек на музичкото ткиво, интерпретаторот според своето чувство ќе го изгради односот на негации: тишина-чујност; во спротивност ~~се~~ **заканува** опасноста делото со својата изедначеност да го запре својто движење.

Низ оваа ситуација уште еднаш е видна разликата во она што значи дефиниција во различните области. Кога овде би пошле од акустичко-физичките факти, секако дека е бесмислена секаква тишина. Меѓутоа во филозофско-естетички смисла, овде тишината постои и таа е една од причините за движењето што се остварува во музичкото дело.

нашата перцепција не се незабележливи; таа остро ќе ги одвои од оние хомофоните на пример.

95) Во понатамошниот текст терминот: динамика ќе биде користен низ призмата на неговата употреба во музичките дисциплини - како јачински сооднос меѓу звуците.

Ваквиот тип на негации е особено карактеристичен за полифоните музички фактури и токму затоа беше избран примерот на двогласната инвенција како едноставен облик за докажување на нашето тврдење. Во повеќе гласните дела (три, четири и тн.) се разбира повеќегласни во смисла на суштинската употреба на полифонијата, она добива еден уште посложен облик, бидејќи се формираат повеќе релации на спротивности, што сето заедно говори за забележителната разнородност во третманот на принципот: тишина – чујност.

Некаква преодна форма меѓу овие ситуации во кои динамиката не е испицана и оние во кои таа може, но не мора да биде означена, претставуваат музичките ситуации во кои се повторува дословно музичкиот материјал, (означен со ознаките за репетиција, или препишан на пример). По конвенција ваквите дела, ако не се работи за некои целини од поголем обем, се изведуваат низ динамичкиот контраст, односно се оформува негација: тишина – чујност. Ова станува особен манир во времето на репетициите во музиката (на пример: рококо, барок па донекаде и класиката), а во некои ситуации, чембалската литература, проистекува и од конституцијата на инструментот, (кој не е во состојба да прави крешенда и диминуенда, туку целата динамичка конструкција ја оформува врз принципите на динамички нивои).

Во овие ситуации, каде сите други можности се исклучени, бидејќи повторувањето на материјалот не гради никаква спротивност туку само суперпозиција, овој принцип ја сочинува основата на движењето. Доколку тој не би бил спроведен, музичкото дејство би запрело.

Наспроти овие ситуации во кои динамиката е присутна, но не мора да е испишана, е бројната употреба на динамиката во музичките дела како изразен принцип на спротивставување. Примерите што овде ќе бидат наведени треба да ни илустрираат две крајни ситуации: првиот - употребата на овој принцип на спротивставување кај најмалите музички целини, целините од неколку тактови, па до динамиката на глобален план во целината на делото. За поадекватни споредби ќе бидат земени две дела од иста форма и ист автор: Шопеновите Баллади во ге-мол оп. 23 и Еф-дур, оп. 38.

Шопен - Баллада оп. 23

чузност

тишина

тишина

чузност

тишина

чузност

и тн.

Наспроти судирите кои овде создаваат крајни негации на растојанието од неколку такта во следниот пример, шопеновата балада во Еџ-дур опус 38, динамичката структура покажува една поинаква слика.

1 до 46 такта (пијано или пијанисимо)	до 82 такт (форте или фор- тисимо)	до 107 такт (пијанисимо со крешендо)
Т И Ш И Н А	Ч У Ј Н О С Т	Т И Ш И Н А
до 114 такт (фор-тисимо и фор- те)	до 132 такт (пијано и кре- шендо)	до 196 такт (форте и фор- тисимо)
Ч У Ј Н О С Т	Т И Ш И Н А	Ч У Ј Н О С Т
до 204 такт (пијанисимо)		
Т И Ш И Н А		

Целата Балада од ова очигледно е замислена во динамички плохи кои контрастираат меѓу пијанисимата и фор-тисимата. Ваквиот принцип на негации меѓу тишината и чујноста овде има посебно значење во воспоставувањето на развитокот на формата. Се разбира вака обемни контрастни делови не може така често да се сретнат во музичката литература; обично негациите се наоѓаат на помали растојанија.

Освен тоа овде треба да се одбележи и уште еден момент: првата тишина на делото се која тоа започнува е негација на почетната апсолутна тишина. И последната тишина од самото дело ќе биде повторно негирана од апсолутната тишина. Квалитативната разлика меѓу овие две тишини (релативната и

и апсолутната), придонесува тие да ја поседуваат можноста и меѓусебни негации.

Но како што беше кажано ваквите примори не се такви. ³⁶⁾ Реските контрасти меѓу пијанисимата и фортисимата

се присутни во литературата, меѓутоа многу поприсутни се формите во кои тие се поврзани со преодните ознаки кресендо



и диминуендо



.Поставувањето на одредена

дистанца не го намалува интензитетот на нивниот судир; дури може да се рече дека на тој начин тој е и зголемен.

96) "Така нагласениот афект нужно доведува до динамичките крајности. Изразната крива на на "Исчекуваната" на Шенберг лесно може да се прикаже на дијаграмот од динамичките ознаки. Ле одбереме една од најнапнатите сцени, кога жената се преснува од нешто, го извлекува предметот на светлоста и го препознава мртвиот љубовник. Настаните опфаќаат точно тринаесет тактови во темата која варира од 54MM. од 104 MM. на една четтина. Ова е темата на динамиката:

такт 144	145	146	147	148
pp	ppp	mf, f, sfz, ppp, pp	pp	pp, mf

149	150	151	152	153
f, sf, f, f, sf,	f, ppp, cresc. mf, cresc.	mf	ff, pp, cresc.	

154	155	156	157
fff	fff, cresc.	fff	fff, sf

(Х.Х. Штукеншмит, "Нова музика" стр. 352)

Воопшто во современата музика е забележливо спротивоставувањето во крајните граници како резултат на компензација на отсуството на другите принципи на спротивоставување, за што ќе стане подоцна збор.

Кога динамиката на музичките дела би била следена на принцип "субито" таа би ја избегнала можноста за разнородноста, па според тоа и можноста за различни типови на негации во рамките на истиот принцип.

Во следниот пример што ќе биде прикажан имаме еднотактово степенасто искачување, (примерот се однесува на Дебисиовиот прелудиум "Потопената катадрата").

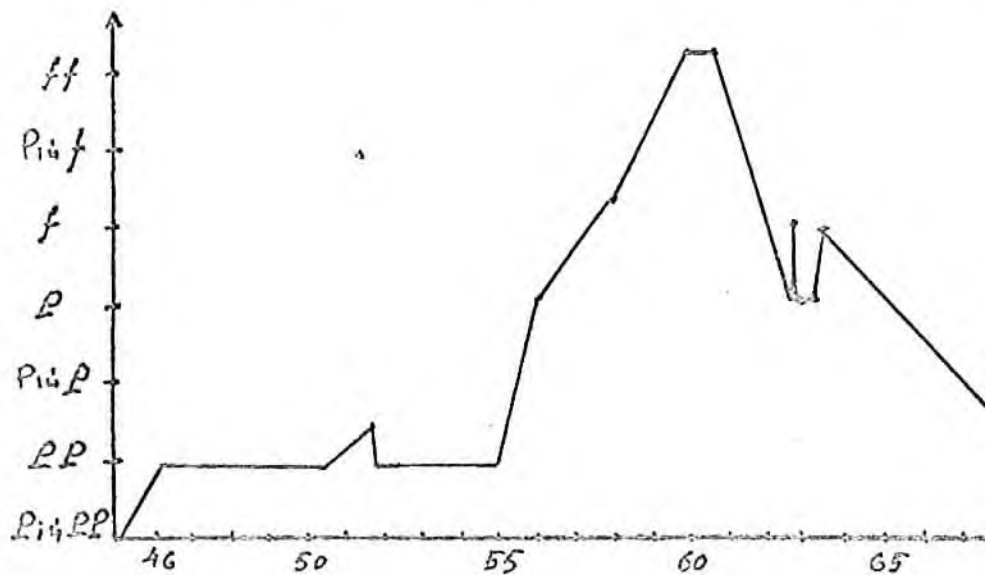
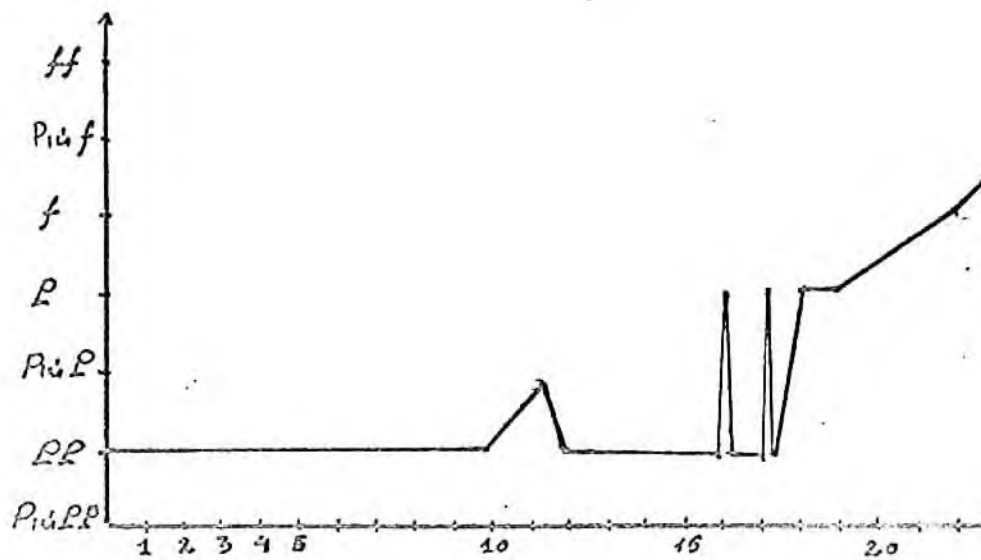
до 18 такта	до 21 такт	до 24 такт	до 27 такт
pp	p	f	piú f
до 38 такт,	до 41 такт	42	43
ff	dim	p	piú f
		44	до 46
		pf	piú pf

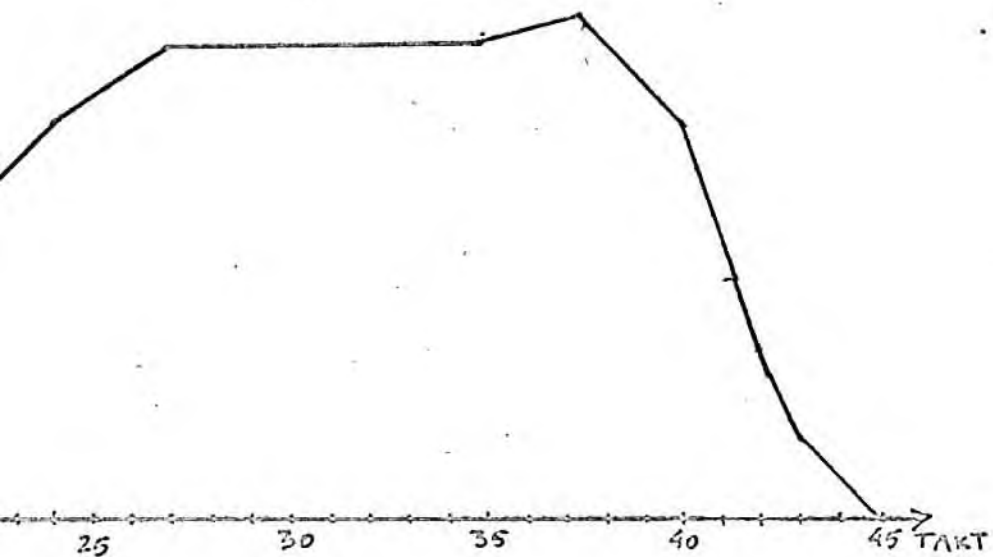
Следниот дел од композицијата покажува уште едно искачување од пијанисимото кон фортисимото но во многу помал број тактови (15) по кое следи повторни "омирување" на ист степенест начин заредувајќи со пијанисимото.

Зето ова би можеле да го претставиме и графички на координатен систем во кој на апцисата би биле претставени тактовите а на ординатата динамичките предности. Со тоа ќе ја добиеме и графичката слика на динамиката на оваа композиција.

Од овој графички приказ може да се согледа дека композицијата содржи два кулминациони врвови и дека искачувањето кон тие врвови не е во права туку во изпрекршена линија (графикот се наоѓа на следната страна).

Овој пример беше избран токму заради својата специфика да содржи, една, (односно две) кулминациони линии, што во праксата не се случува така често. Обично делата содржат





повеќе кулминациони точки од кои една е екстрална. И во овој случај главната кулминациона точка е првото фортисимо, додека второто е послабо без разлика што и двете носат иста ознака. Изведувачите, познавајќи го принципот на релативноста на знаците за динамика, ќе ги направат овие разлики.

Кон ова последното нè става посебно да се обрне внимание. Една иста ознака пијано на повеќе места во едно дело има различни јачински вредности. Истото подеднакво се однесува и на останатите ознаки од овој тип. Релативноста на динамичките ознаки, односно од физичко-акустички, а воедно и филозофско-естетички виден агол, јачинските ознаки, припаѓа во особеноста на музиката. Една иста динамичка ознака во зависност од ситуацијата, може да се поистовети со најблиската соседна, надури и подалечна ознака. Едно пијано може во едно исто дело да варира во зависност од ситуацијата од пијанисимо до мецофорте на пример. Уште поголеми се разликите кои се однесуваат на естетско-историски различните дела. Напротив сè е релативност, изведбата овие ознаки ќе ги внесе во една точно одредена конвенција. Токму од споменатите знаци ќе добијат точно одредено место во делото. Во основата на изведбата лежи проценката и нивелирањето на динамичките ознаки.

Токму затоа скоро е невозможно да се претстави реалниот график на било кое дело, од свој аспект. Ќе разбира постои можноста сите овие јачински соодноси акустички да се измерат и врз основата на тие мерена да се дадат, односно претстават реалните акустички вредности. Меѓутоа, релативноста на динамичките ознаки е релативноста на човековото перцепирање на уметноста; ние ги перцепираме ситуациите со одреден контекст

"пред" и "по", ситуациите кои се одредени од општата концепција на текот на негациите, односно спротивставувањето, судијата на спротивностите.

Од друга страна ние можеме да ги мериме само акустичките вредности на една одредна изведба, односно преку споредбата на повеќе да изнесеме некакви средни вредности. Но и тие повторно нема да бидат адекватни, не само на оваа концепција, концепцијата на дијалектичко-критичката естетика на музиката, туку и на концепциите на една позитивистичко настроена естетика, како што е на пример "психолошката естетика" која инаку и се основа на ваквите мерења. Дури и првичните употреби на Веберовиот и Фехнеровиот закон кои се однесуваат на праговите и интензитетните разлики на дразбите, укажуваат токму на таа зависност од ситуациите која не познава средни вредности. За да се оствари еден динамички растез, едно крешендо, звукот мора да нарасне многу повеќе од она што ќе биде средна вредност, односно лимитот на ознаките меѓу кои тоа крешендо се движи.

Навраќајќи се сега повторно на прикажаниот графички него условно би можеле да го поделиме на два дела, односно би можеле да ја преместиме апсцисната оска меѓу пијаното и фортото, со што сите вредности "под", (почнувајќи од мецопијано), би биле сфатени како негативни, а сите "над", (мецофорте) би биле позитивни. Сва не е без оправдување, бидејќи и во самата дефиниција на динамичките ознаки: пијано и форте, односно, тивко и силно, лежи спротивставувањето. И из една ваква поделба би можеле да добиеме една глобална слика за спротивставувањата кои се вршат на динамички план во делото кое го разгледуваме.

Но и таа слика ќе биде слика само на контурите и

глобалните спротивставувања, зашто секоја динамичка ознака, поаѓајќи токму од претходно реченото за релативноста, може да се јави и се јавува во однос на соседната како дијалектичка негација. Затоа и ознаките кои ќе се најдат на едната страна на оската, на пример, пијаното и пијанисимото, во зависност од ситуацијата може, и се јавуваат како спротивности.

Ал сето ова произлегува дека дијалектичкиот процес во делото е скоро непреведлив во стриктни нумерички вредности. Свесни за сите овие слабости, не би требало да ја отфрламе и графичката претстава на тие нумерички вредности, бидејќи таа и покрај сите слабости ја прикажува кривата на движењето на спротивностите во музичкото дело.

Уште еден факт што се однесува на воспоставување на овој принцип на негација: неговата зависност од големина на формата. Во напишаните правила на интерпретацијата спаѓа и она, дека динамичките разлики се директно врзани од големина на делото на кое се однесуваат. По правил малите форми (една минијатура на пример), не би можеле да содржат динамички разлики кои би се движеле од едно форте фортисимо, па до пијано-пианисимо. Дури и да се случи авторот да ја внесе таа динамика, интерпретаторите ќе и ги најдат рамките во однос на големината на композицијата. Преведено на јазикот на дијалектичко-критичката естетика на музиката, ова значи дека на помалите музички форми не им се потребни крајни спротивности за да го одржат своето движење.

И повторно навраќајќи се на современата музика можеме да заклучиме дека отстапувањата што се јавуваат таму.

е резултат на супституирање на отсуството на други принципи на спротивставување, така што целокупното движење се основа на конвулзивните судири на динамички план.

Од друга страна во оние подрачја на современата музика, односно жанрови, кои се уште се основаат на традиција од минатото, како што е на пример забавната музика, кој, во музиката, динамичките разлики одговарат на малиот опсег на темпите кои во нив се застапени и не се така изразени. Образецот споменатата Пинк Флојдова композиција која гради еден впечаток однос на овој план, е пример по кој е изградена една поинаква форма од оние кои се секојдневно и типично присутни.

Меѓутоа во овие жанрови осетното смадување на динамичките разлики, дури може да се говори и за нивно потполно отсуство - комплетна еквилизација; се должи на зложениот однос од околности врзани со медиумот низ кој тие продираат нивните техничко-акустички особености, чинот на комуникација, перцептивните можности и тн.

Меѓутоа, динамичкото изедначување што настанува кај нив не е пресуден фактор, кој овие дела би ги исклучил од вредносно релевантните. Непрестано треба да се има предвид, дека ова е само еден принцип на спротивставување, кој може да биде супституиран подеднакво со останатите. Принципот на спротивставување меѓу тишината и чујноста, јачинскиот контраст, кој овде беше претставен низ некои дунктови на негово постоење, со цел за аргументација, а не исцрпување и каталогизација на сите можни ситуации, е еден од основните, но неперманентно присутни начини за да се оствари временската структура на музичко дело.

2. Принцип на спротивставување - височина

Следниот принцип на спротивставување кој влегува во формативните елементи на музичкото битје е принципот на спротивставување според височината на звукот.

Иако може да се смета дека почетокот на размислувањата за различните висинки соодноси меѓу звуците, односно тоновите е содржан во првите учења за етосот на одредените модуси,⁹⁶⁾ реално почетоците по ова прашање лежат во моментот кога започнува расправата за интервалите. Всушност, прашањето за етосот на модусите кое од Питагорејците Платон ќе го трансформира во други сознанија, на што ќе се надоврзе и Аристотеловата категоризација на модусите, во доменот на овие интереси (онтолошките, имајќи во вид дека прашањето за етосот е поврзано со гносеолошките моменти на музиката), може повеќе да се врзе со принципот на спротивставување според боите, одолго со овој принцип.

Од друга страна, расправата за интервалите повеќе ќе произлезе од меѓусебните односи кои треба да се градат како во самостојното движење на тоновите, така и во меѓусебното спротивставување на два и повеќе гласа. Заради ова почетоците ќе ги најдеме во расправите кои се врзани за контрапунктот и

96) "Во таа смисла, уште "старите" многу расправаа за различноста на тонските *вијорки*, така што значително ја усовршија и многустрано ја искористуваа". (Хегел, "Естетика", кн. III, стр. 329)

полифоната композиција. Така на пример Франо Лучиќ ја наведува Хукбалдовата расправа "Musica enchiriadis", од деветтиот век, како една од првите во кои се расправа за односот меѓу интервалите, консонантноста и водењето на гласовите,⁹⁷⁾ но која се уште не е ослободена од античките правила, бидејќи "патот" Хукбалд се плаши да ја употреби во своето повеќегласје "теорема" во паралелно движење."⁹⁸⁾ Паралелно со следниот развој на музиката следат и бројни трактати кои ги одредуваат движењата на мелодиските линии и соодносите на гласовите. Строгите правила кои овие трудови ги застапуваат, се во најдиректна врска со анагошкиот карактер на уметноста и музиката, по што "формата" има посебно значење.⁹⁹⁾ Убавината на тоновите, односно нивната перцептибилна убавина се засновува, според верувањето во тоа време, на чисто интелигибилните, математички односи,¹⁰⁰⁾ кои треба по пат на науката да бидат разоткриени.

Следуваат списоците контрапунктски расправи кои почнувајќи од Тинкторис (1446-1511) и неговиот трактат "De arte contrapuncti" каде се изведува името на контрапункт.

97) Франо Лучиќ, Полифона композиција, стр. III

98) исто

99) Во тој анагошки пат "според" метафората која ја употребуваат теолозите, музиката - го зема за рака да би го повела (Никот), од овој свет кон повисокиот свет... Требаше да се тежне на посматрачот при користењето на предметот да му се открие една надземна и невидлива реалност... тие дела не беа анагошки со сижеата кои ги претставуваа туку со формата на претставувањето, која ни се појавува како "естетички квалитет". (Р. Асунто, "Теорија о лепом у средњем веку", стр. 23, 25, 32)

100) Мислењето на Августин, изнесено во расправата "De Musica" со што е остварена врска меѓу античката и средновековната мисла на овој план.

од зборовите *punctum contra punctum* , својата кулминација ќе ја има во делото на Фуко "Gradus ad Parnasum" (1725) по кое како што констатира Фрањо Лучиќ "таа теоретска дисциплина не напредуваше многу" (101).

Но и во ова време и покрај разработувањето на контрапунктските правила основани на богатството на полифоната музика која се создава меѓу Палестрина и Бах, останува доминантен подражувачкиот карактер на музиката, како метод за нејзино-то објаснување. Иако контрапунктските правила лесно би можеле да се воведат во една онтологија на музиката, доминацијата на гносеологизмот, непрестано бара соодветности и во најмалите елементи. Меѓу трудовите кои имаат ваква измешана фактура спаѓа и Декартовиот "Compendium musici" напишан во 1618 година. Еден век подоцна Џордано Рикати го издава својот труд "Експеримент за законите на контрапунктот" каде се истакнува дека "високите звуци ги отсликуваат високите предмети, а ниските звуци - ниските предмети". Од тоа "за претставувањето на иска-

101)Ф. Лучиќ, Полифона композиција, стр. XX

102)Продолжувајќи со идејата низ теоријата да се оствари рецептариум за уметноста Декарт констатира:

"Од реченото може да се изведе заклучокот, дека ние би можеле да создаваме музика без груби грешки, ако се држиме до трите следни правила:

I. Сите ноти, што звучат едновременно, должни се да се наоѓаат едни од други на растојание од некои благозвучија

II. Еден ист глас должен е да се движи постојано по степените или созвучијата

III. Никогаш не би смеело да се допушти да се појават звуци на намалена квинта, (споменатиот труд стр. 280) Следат уште правила по истиот испремениан принцип.

чувањето или снегувањето, тој употребува звуци преминувајќи ¹⁰³⁾ ниското кон високото или од високото кон ниското". Овие наивни аналогии се само една илустрација за толкувањата кои тоа време правеле обид да ги спојат теоретско-музичките сознанија во позитивните музички дисциплини, односно контрапункт и на нив да им дадат одредено филозофско-естетичко објаснување.

Во понатамошниот од на естетичката мисла за музиката кој се однесува на проблематиката на висината, се издвојува Хегеловото мислење. Иако Хегел уште на почетокот од делото на неговата "Естетика" кој се однесува на музиката се оградува од пропустите што можат да настанат на теоретско-музички план заради неговите непознавања на проблемот, ¹⁰⁴⁾ овој дел содржи амбициозни класификации меѓу кои се наоѓаат и оние врзани со конституцијата на музиката и нејзините висински соодноси. Се разбира, како што веќе беше истакната, сето ова е обременето со Хегеловото слепо почитување на тријадите, односно нивното извредување по секоја цена. Токму затоа и овде прашањата од длабочинот на истоветен теоретски интерес, непотребно се расцепкуваат се појавуваат едновременно и во една и во друга област, иако тоа не постои оправдување.

103) споменатиот труд, стр. 135. За споредба види П. Фарнсворд, "The Social Psychology of Music", стр. 85, каде Фарнсворд наведува Гундлаховите испитувања врзани со разликите во објектната на висините и темпата меѓу американските Индијанци и Европејците.

104) "Меѓутоа што се однесува до оваа област, јас во неа немам доволно искуство и заради тоа однапред морам да се извинам. Ќе се ограничам само на поопштите гледишта и на поединечните белешки". (Хегел, "Естетика", кн. III, стр. 295)

Така размислуваната за висинските аспекти на музиката се среќаваат и во делот за "хармонијата" и во делот за "мелодијата". Не навлегувајќи во неодрживоста на поделбата и односот што хармонијата го има кон подрачјата што ѝ припаѓаат многу интересно од аспектот на дијалектичко-критичката анализа е Хегеловото одбележување на соодносот меѓу консонанците и дисонанците во мелодијата. (106) (Иде наидуваме на односите кои подоцна ќе бидат разработени и во овој труд.

(104) Тука навистина се согледува Хегеловото непознавање на музиката проблематика; особено, што во неговото време теоријата на музиката располага со бројни сознанија врсани со подрачјата за кои расправа Хегел.

Така во Хегеловата концепција на хармонијата ќе најдат следните три области: инструментите, (вклучувајќи го и човечкиот глас како производител на звукот), производството на звукот и неговото комбинирање во оркестарски звук. (кн. III стр. 323-325); како второ - "Односот меѓу тоновите и неговата внатрешна одреденост" (стр. 325) кој соодветно е поделен на уште една тријада: инструментите, тоновите и тоновите на знаците и разните скали (стр. 326-329); и на крајот како трета област - системот на акордите (стр. 329-332).

Очигледноста на непознавањата овде скоро и не треба да се докажува; сместувајќи ги едно до друго: прашањата на општата теорија на музиката, теоријата на тоналитетот, прашањата од областа на науката за инструментите и оркестрацијата и на крајот хармонијата, (единствено третата тријада се однесува на истоимената музичка дисциплина), говори за потполната Хегелова напуштеност во материјата за која расправа.

(106) "Во таквиот начин на постапување не само што подлабоките музика не смее да ѝ доведе своите движења до границата на непосредната консонанца, дури - таа консонанца ја ја попречи за повторно да и се врати, туку напротив, таа мора да го раст.

Без намерата да се направи еден целосен пресек на се она што се однесува на висинските соодноси во музиката по досегашната естетичка мисла, односно задржувајќи се само на некои истакнати пунктови; овде би требало да се издвои и мислењето на советскиот теоретичар и музиколог – Борис Асафјев. Причините се двојни: пред сè тој говори за интервалот и како вткај него постои тенденција да се оствари дијалектизација на музиката за што говори и самиот наслов на неговиот труд "Музиката форма како процес".

За жал и овде гносеологизмот по секоја цена, ќе ја наруши во потполност можноста да се дојде до суштината – спротивстапувањето како основа на дијалектичкиот третман на интервалот. Инсистирањето на Асафјев интервалот пред сè да го гледа низ неговата интонациска (во гносеолошка смисла) природа, го потиснува прашањето за соодносите меѓу одделни тонови и , следователно, интервалите , кое и би довело до нивната дијалектичка поставеност; поставеност врз меѓусебните

првиот прост склад и да го претвори во дисонанци. Зашто само во таквите спротивности имаат своја основа оние подлабоки односи и оние подлабоки тајни на хармонијата во кои се наоѓа тоа која нужност за себе, и така движењето на мелодијата кое подлабоко продира, може да ги најде своите основи само во овие подлабоки хармонски односи. Заради тоа смелоста на музичката композиција го напушта чистиот консонантен развоток, преминува на спротивностите, предизвикува најсилни противречности и дисонанци, и својата сопствена моќ ја покажува во движењето на сите сили на хармонијата, имајќи сигурност дека нивните судири исто така можа да ги стивне и на тој начин да ја слави задоволувачката победа на мелодиското смирување. (исто , кн. III, стр. 335)

(107)

судии, судирите на спротивностите. Допирајќи се до некои критични точки на разиглувачката материја како што се на пример таканаречената "n ta sensible", или "diab in musica" (108), како пред Асафјев да се создаваат можностите да процепе во оваа дијалектичка суштина; но тоа сепак не се случува.

(107) "И така интервалот како форма на изразување во секоја дадена специјализација од тонови - звуков поредок, ги поставува постојано дејствуваачките интензички показатели (устоичивост, дисонанс, степен на напрегање на тонот, квалитативните разлики кај разните инструменти, сопственатиот труд, стр. 44)

Исто: "Еден од првите изразни средства на обопштената интонација е интервалот, интервалот како систем. Управуван (организиран од ритмот), интервалот ја образува најпростата, најкратката и засекогаш без никакви неоптребности изразуваачката ритмо-интонациона форма (стопа), или јамб, или трохеј, во зависност од распоредот на траењата (квантитативен ритам), или акцентите (тониен ритам)" (стр. 44).

Од овие особини интервалот, кој кај Асафјев се поедини од неговата ритмичка структура, (зо што е очигледно дека Асафјев не мисли на најмалите музички висински соодноси туку на најмалите музички целини; кои пак од своја страна ја немаат, односно ги немаат само овие две особини, туку тие можат да содржати одреден интензитет и боја, кои кај Асафјев единствено се подразбираат во поимот интервал), "процесот" е вклучен во историските мутации што ги доживува овој основен музички елемент. "Превладувањето на некој интервал во музиката во некој дел од времето или жанр на таа или некоја друга епоха се јавува како резултат на дејствувањето на општественото сознание, интонациониот одбор (исто стр. 44).

Врз оваа основа Асафјев ќе ги изведе: квартата как интервал на француската буржоаска револуција, секстата на романтизмот, зголемената квартата или наметената квинта како интервал

Влични појави во музиката, односно позиции кои по-
ѓаат од интервалот како средиште на суштината на естетичкиот
крестар во музиката се среќаваат и кај Ернст Г. Волф. ¹⁰⁹⁾

Интервалот, односно вртањата на висинските соодноси во мелод-
јата, вртањата на тоналитетот и слично, се присутни, или по-
големиот дел од нив се неопминливи, скоро во сите расправи
од поновото време, иако тие веќе никогаш нема да добијат
таков простор како што е тоа во Асафјевскиот труд.

Лозјевски смета од аспектот на дијалектичко-критич-
ката расправа за мислувањето на принципот на висинското
спротивставање, како еден од основните принципи во конститу-
цијата на битието на музиката, разгледувањето би можеле да го
поделат на три области:

на руските "хучкисти" (петорката), квинтата на францускиот
импресионизам. Исто стр. 141-142)

108) Исто стр. 22 и 23.

109) Звучајот го наведува Волф, кој во првите децении на
дваесеттиот век "ја ја мелува целата своја "автономна" есте-
тика на музиката улогата врз проучувањето на напнатоста во
музиката. За Волф генерализираното јадро на музиката е интервалот.
Интервалот е тој специфичен музички елемент кој ја разликува
музиката од сите останати уметности и кој воедно ја основа и
ја оправдува нејзината автономија, а така и автономијата на
естетиката на музиката како посебна дисциплина, на која основ-
ниот предмет на истражување треба да и биде токму интервалот
(И. Сугиниќ, "Естетика европске гласбе" стр. 170). Значи: во осно-
ва став кој ги приближува, но и дијаметрално ги спротивставува
Волф и Асафјев во нивните ставови што последователно се разви-
ени; односно онтологизмот и гносеологизмот.

110) в. на пример: Р. Ингарден, "Идентитет музичког дела" стр. 50

1) подрачјето на висинските спротивставувања во рамките на една музичка фактура;

2) подрачјето на висинските спротивставувања меѓу две и повеќе линии "punctum contra punctum";

3) глобалните спротивставувања:

а) меѓу ниските и високите звуци

б) меѓу полифоната и хомофоната фактура.

Кон. 1)

Како почетен момент би можеле да послужат одредбите на спротивностите застапени во поделбата на консонантни и дисонантни висински соодноси. Реушност, во ова подрачје би биле разгледувани висинските соодноси меѓу звуците кои во теоријата на музиката се нарекуваат – интервали.

Од претходно наведените примери и коментари, можеме да се согледа дека во историјата на развитокот на овој проблем се менувале поимите на она што е консонанца, односно дисонанца.¹¹¹⁾ И додека во прво време проблемот се сведува на расправата околу односите терци, кварта, квинти, сексти, во што дури подоцна ќе се вмешаат секундите и септимите; со постепено разбивање на тоналноста и доминацијата на интервалите кои во претходната пракса беа категоризирани како дисонантни, се јавуваат и нови толкувања за смислата на овие соодноси, односно консонантноста или дисонантноста на едниот или другиот пол. Современата музичка ситуација во која е доминантен овој пресврт, пресвртот низ кој квантитативно се променети присуствата на едната, односно другата

111) Во каков судир се само мислењата на времето на Патар Хукбалд и неговите совршени консонанци: квартата, квинтата и окта-

страна, ќе ја донесе и алеаториката, која во потполност го
брише толкувањето на интервалите и нивната консонантност однос-
но дисонантност. ¹¹²⁾

Меѓутоа овде нема да биде појдено од историската
ситуација во она што е толкувањето на консонантноста и дисонан-
тноста на интервалите, туку од суштината на оваа поделба која
во основа содржи два спротивни квалитети: плус и минус, две

вата, кои биле водени во паралелни движења, (в. Франо Лучиќ,
"Полифона композиција", стр. III); и времето на Палестрина, или,
на пример, Бах, каде во контрапунктските правила како најстрого
забранети се истакнуваат токму истите движења.

112) Прашањата на консонанцата и дисонанцата и нивната дефиници-
ја се присутни и во психологијата на музиката. Креч и Крачфилд
во расправата за елементите на психологијата ја донесуваат
следната дефиниција: "Една од најважните особини на аудитивниот
свет, е впечатокот на консонанца и дисонанца на тоналните
комбинации. Консонанцата е квалитет на хармонијата, мазност,
единство на комбинацијата на тонови кои најчесто се доживува
како пријатна. Дисонанцата е спротивна појава: таа е квалитет
на дисхармонија, несклад, недостаток на единство на една комби-
нација од тонови и често се доживува како непријатна." (Елементи
психологије, стр. 68)

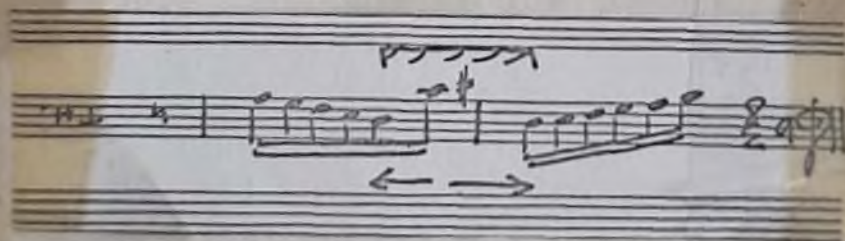
"Луѓето обично лесно ги подредуваат тоналните ком-
бинации во консонантни или дисонантни и тоа вообичаено го чи-
нат на ист начин во различни прилики. Дури може да се рече дека
луѓето во голема мерка се согласуваат меѓусебно во судот за
консонантноста или дисонантноста. Прз основа на споредбата на
музичкиот вкус во различните средини, постојат јасни докази
за разликите во перцепцијата на консонантноста или дисонантнос-
та на специфичните тонални комбинации. Покрај тоа, доживувањето
на консонантноста или дисонантноста се менува со искуството и

спротивни категории кои содржат меѓусебен напон.

Гледано низ овој аспект, се издвојуваат две области: областа на тоналноста и областа на атоналноста.

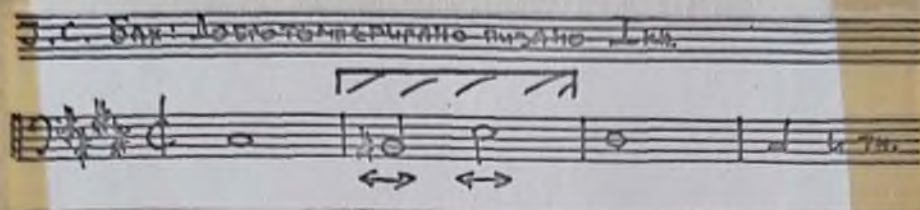
Областа на тоналноста со овојот карактеристичен ред и место на тоновите, дава и точно одредено значење на консонанцата и дисонанцата, во однос на тоа кон што се стреми почетниот односно завршниот тон во одредениот висински сооднос. "Notata sensibile", или "тритонусот" се и консеквенца, но и причина на тоналниот распоред на тоновите. Сето ова придонесува одредени дисонантни интервали да содржат голем, да го наречеме, негативен напон, (како на пример малата и големата септима), кој ги става во фаза на негација кон околниот материјал.

Претворено низ јазикот на музичката пракса како илустрација може да ни послужи следниот пример од Баховата де-мол инвенција, која веќе беше наведена во делот за тишината и чујноста.



музичкото образование". (исто стр. 69) Следува наведувањето на фреквенциите кои се чувствуваат како консонантни на пример: 200, 400, 800, па дури и фреквенциите: 100, 200, 300, 400 и тн.; односно како дисонантни: неповрзаните фреквенции 137, 246, 368 и тн. Колку сето ова навраќа на почетните испитувања во теоретската мисла за музиката, испитувањата на Питагорејците.

Воопшто може да се забележи дека во творештвото на овој автор, конструкциите на молските теми, изобилуваат со вакви примери. Следниот пример е земен од темите на фугите во "Добро темперираниот клавир".



Карактеристични примери за илустрација се и оние теми на фугите кои содржат хроматика како на пример еф-мол од првата книга, ха-мол од втората, е-мол од првата и тн.



Очигледно е во овие примери дека клучното спротивставување се јавува во моментот на "разрешувањето", како што овие појави се нарекуваат во музичкиот речник. А тоа разрешување може да се изврши во самата линија, или посредно во некоја друга која го открива хармонското значење кое таа линија во тој момент го добила. Така, на пример, во соло песната на Чајковски "Не, само тој што знае ..." наспроти разрешувањето на спротив-

113) "Засебна и специфична појава во оваа класификација ја чинат тн. дисонанци по сфаќање, (или привидни консонанци) - созвучја чија интервалска целина е консонантна, но таа во зависност од околностите, сепак очекува разрешување, значи

Како и во претходните образлагава целта не беше да се исцрпат сите историски ситуации на манифестација на овој принцип, туку да се докаже неговото присуство.

Иако сето ова што беше кажано во врска со спротивстапувањето на консонанцата и дисонанцата во тоналните музички творби, до туби овојата релевантност кога ќе се појави атоналноста и дисонаанцијата, како основа во конструкцијата на музичкиот материјал. Подеднаквото значење на дванаесетте тона подразбира само интервалски соодноси кои веќе немаат меѓусебен напон. Местото и редот на тоновите, фактор кој ја определувае суштината на спротивстапувањето во случајот на тоналните композиции овде не постои, што значи не постојат и спротивстапувањата по тој принцип. Освен тоа авторите на ваквата музика свесни за отклонувачата кои би се добиле доколку во висинските соодноси употребат движења карактеристични за тоналноста, намерно од чекор во чекор бираат таков материјал кој ќе ги потисне сите можни асоцијации во точалните соодноси и хармонии.¹¹⁵⁾ Бескрајното движење во малисекунди, зголемени кварта, односно намалени квинти, во "Жалобна музика" на Витолд Лутославски е еден од најмодерните примери во оваа област.

115) "Последицата на ваквата состојба се јавува кај композиторите на слободната атоналност, кој најнапред чисто интуитивно веќе не ги подражаваат тоналните центри. Едно од најпогодните средства за тоа е избегнувањето на октавата. Второ е избегнувањето на дурскиот и молскиот трозвук кои било каде да се појават предизвикуваат асоцијации, кои ги прифаќа увото по утврдената навика во која како добро познат типичен феномен, настанува погрешното толкување на сите акорди". (Х.Х. Штукеншмит, "Нова музика", стр. 374)

Би можело да се претпостави дека со доминацијата на дисонанцата во оваа област се менува нејзината функција, односно дека таа ја превзема улогата на консонанцата во тоналната музика; односно и обратно дека консонанцата сега ја превзема улогата на дисонанца. Меѓутоа ова е само теоретска претпоставка. Губењето на функциите на тоновите и нивните разлики кои постојат во тоналитетот, значи и губење во потполност на разликите меѓу дисонанцата и консонанцата. Појавата на консонантноста нема скоро никакво значење, дури, напротив, како што беше истакната, може да предизвика асоцијации кои повторно ќе вратат на напуштените позиции на тоналитетот.

Како и во сите случаи каде што ќе се јави некое отсуство на еден од принципите на спротивставување, односно некој од неговите аспекти, тој се компензира со друг. Затоа во современата музика од атонален или додекафонски тип, па и натаму во алеаториката, многу повеќе ќе се користат другите принципи на спротивставување според висината: меѓу гласовите како и глобалните спротивставувања – меѓу високите и ниските звуци и меѓу полифоните и хомофоните фактури.

Кон. 2.

Во разгледувањето на висинскиот принцип на спротивставување меѓу гласовите, или "pu netum contra punctum", во почетокот би биле искористени некои сознанија на истоимената позитивна наука – контрапунктот.

Имајќи ја во предвид целината на испитувањата на оваа наука, треба да се истакне дека таа подразбира пред се одредено ритмичко и интонационо спротивставување. Влегувајќи во елементите на полифоната композиција, контрапунктот добива

и други додатни значења кои од нашата гледна позиција се ирелевантни, или се, односно ќе бидат застапени во другите принципи на спротивставување. Со оглед на фактот дека ритмичкото спротивставување, (принципот на спротивставување според траењето), ќе биде разгледано во друго поглавје, овде ќе бидат издвоени исклучиво висинските соодноси што ги градат делните линии на музичкото дело. Со тоа сознанијата на науката за контрапунктот овде има само одредена применливост, не заборавајќи при тоа дека таа се основа и на еден тесен дел од музичкото творештво.

За да се оствари принципот на спротивставување "punctum contra punctum", пред се се подразбира дека треба да постојат две линии, и како второ дека тие мораат да бидат различни во својот интервалски состав. Во случаите кога се поклопуваат интервалските движења на секоја од овие линии со другата, се добива паралелно движење на некое интервалско растојание, односно суперпозиција на некое растојание, за која ќе беше кажано дека не претставува дијалектички принцип.

116)

Апстрахирајќи ја ритмичката компонента за да го извлечеме принципот во неговата суштина, мораме да ги редуцираме и другите особености, односно појавите на останатите принципи на спротивставување кои го карактеризираат. Така сега истиот пример, примерот на наведената Бахова де-мол инвенција добива уште едно значење во системот на спротивностите, висинското спротивставување на гласовите.

116) Најпогодно би било кога би анализирале примери на тн. контрапункт 1:1, кој во литературата е ретка и беззначајна пракса.



Кај овој елемент на принципот на спротивставување "punctum contra punctum", мора да се има предвид дека негациите непрестано течат. Секоја појава на нов глас значи и воспоставување на нов систем од негации; негации кои ќе траат се до неговото исчезнување. Овој систем од негации единствено би можел да биде запрен кога двата, или повеќето гласови, би престанале да се движат по контрапунктските правила, односно би почнале да се движат паралелно, (како на пример во техничките вежби за пијано).

Меѓутоа во литературата не среќаваме само полифонички композиции, односно композиции кои се основани на контрапунктските спротивставувања меѓу гласовите. Полифоните композиции, односно оние дела кои строго се придржуваат на принципите на спротивставувањето во водењето на гласовите, се само еден дел од музичките форми, но дел кој секогаш во себе подразбирал и солидно композиторско мајсторство, што му носело и посебни

117) Овде не постојат стилско-музички ограничувања, како што би можело од изложеното да се заклучи. Споменатата "Жалобна музика" строго се држи на правилата што ги воспоставува во своевидното полифони, контрапунктско водење на гласовите.

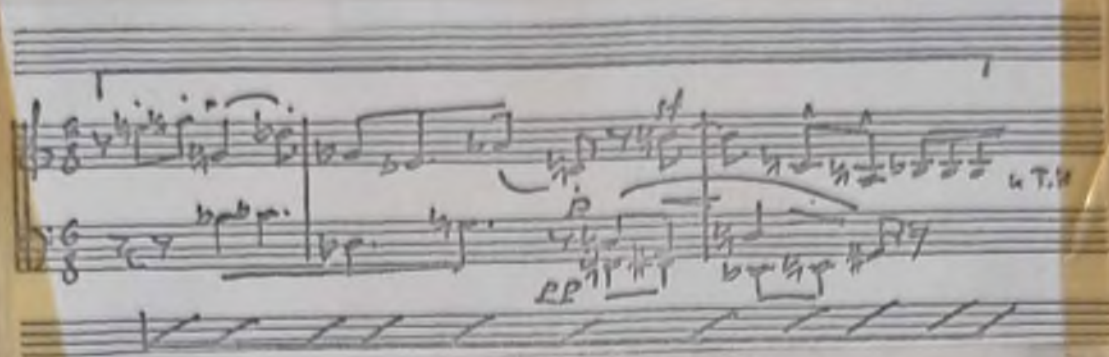
вредносно место. Композициите од типот на мотетот, инвенцијат, фугата, пасакаљата и тн., заземале секогаш значајно место во рангирањето на композиторските вештини, а во формата на "загатки" претставуваат и примери на врвна композиторска техника. 118)

Наспроти строгоста, која до ден денес може да се сретне, строгоста во почитувањето на утврдените правила, во современата музика среќаваме и примери во кои е развиена една слободна полифонија. Таков е примерот со наведените "Варијации за клавир" од Веберновото творештво (наведени во поглавјето за чујноста и тишината), а со цел да се збогатат илустрациите како

118) Се работи за формата на канонот која во типот на затворениот канон, "canone chiuso", ќе ја добие и формата на загатка "canone enigmatische". Користејќи го потполниот имитационен принцип на растојание и можноста со различните клучеви да се добијат имитации на различни интервали, (што доведува до појавата на затворениот канон), загатката се состоела во отклучувањето на принципите и појавата на имитациите.

"Канонот како загатка, најпозеќе се нагивал во времето на холандските полифоничари (XV-XVI век). Начинот на реализацијата на канонот често требал да се пронајде со некоја латинска изрека или поговорка, која авторот би ја додал на канонот на пример: "...diem in noctem vertere" значело дека делницата што имитира треба да ги чита белите ноти како да се црни; "clama ne cesses", упатувала, дека треба да се изостават паузите од пропостата, односно дека треба да се пее без "престан"; "qui se humiliat exalbitur" значело дека пропостата треба да се движи во спротивна насока од пропостата..." (Музичка енциклопедија, кн. II, стр. 299) Кога кон ова ќе се има предвид и строгоста на пропишаните правила во контрапунктот од тоа време, видно е огромното мајсторство, иако тоа, се разбира, не е доволно услов за создавање на вредносно релевантни дела.

пример би можел да биде наведен и делот од Шенберговата
 Пјута за пијано опус 25 .



Меѓутоа покрај ваквите чисти примери на полифоното
 водење на гласовите, во литературата среќаваме и други кои
 не се полифоно водени, а сепак содржат гласовно спротивставу-
 вање. Всушност и самото толкување на хомофонијата не подразбира
 ниту само еден глас, ниту пак само паралелни движења на повеќе
 гласови; туку повеќе треман на водечки и придружни линии,
 односно нееднаков третман на линиите, наспроти потполната
 независност и еднаквост во полифоната фактура. Во тие случаи
 спротивставувањето се врши меѓу водечката линија и придружни-
 те како две различни категории. Се разбира и овде би бил реду-
 циран ритмичкиот фактор кој игра значајна улога во разликува-
 њето на фактурите.



Исклучувајќи ја ритмичката компонента, (а исто така и динамичката), остануваат: мелодиската линија и хармонскиот фон како нејзина спротивност.

Треба да се истакне дека кај гласовното спротивстапување, неминовна е дистанцата во висинските прагови на кои се наоѓаат спротивставените гласови, или групи. Иако последниот наведен пример, како и претходните, припаѓаат главно на пијанистичката литература,¹¹⁹⁾ (што ја донесува и претпоставката дека внесувањето на придружниот фон во просторот на мелодиската линија би создал технички потешкотии), овој принцип е подеднакво присутен и во оние ситуации каде што е тоа возможно, како на пример – оркестарот, (иако и во клавирската литература постојат примери кои го решаваат техничкиот проблем од вакво тип). За да се создадат услови за спротивставувањето, треба да дојде до израз и разликоста на материјалите, дел од таа разлика е и висинската дистанца. Наведениот пример од Бетовеновата "Ероика" би го изгубил сиот однос меѓу мелодиската линија во басовата делница и хармонскиот фон, кога во басовата регија би се јавил и фондаменталниот "ес". Вака идентитетот на водечката линија не е нарушен, а таа сепак на свој начин го компензира и отсуството на фондаментот, задржувајќи се и преминувајќи преку него.

119) Примерите од пијанистичката литература се најпогодни за илустрација и анализа, бидејќи ова творештво на одреден начин ги сумира искуствата и на оркестарското и на камерното музицирање. Од друга страна овде во одредена граница е исклучен и принципот на спротивставување според различните бои.

Меѓутоа, чисти хомофони спротивставувања како во Шопеновиот четврти прелудиум, во музичката литература се среќаваат многу ретко. Вообичаено хомофонијата преминува во полифона фактура и обратно, со што се добива една поголема разнородност во типовите на висинските спротивставувања. Некаде тој премин е благ и не се чувствува како судир меѓу двата различни принципи во излагањето на музичкиот материјал, а некаде тој чини и изразена негација, за што ќе стане подоцна збор. Во примерите каде имаме благо разбивање на хомофоната фактура веќе ја наведовме Бетовеновата це-дур Соната. Еден уште поразработен пример е делот "Warum?" од Шумановите "Fantasiestücke" каде по првите четири такта со хомофона фактура се јавува уште една линија која се спротивставува на водечката, а во петтиот и шестиот такт кон нив се придружува и басовата делница.



Кон 3.

Со споменувањето на односите меѓу хомофонијата и полифонијата во музичките дела веќе ја допревме и третата категорија на висинските спротивставувања – спротивставувањата на глобален план.

Почнувајќи го нивното разгледување на почетокот би се задржале на првата категорија на спротивставувања од овој вид, категоријата на глобалните спротивставувања меѓу високите и ниските звуци, а потоа би преминале кон глобалните спротивставувања меѓу полифонијата и хомофонијата.

Кон 3а

Вообичаено, категоријата на висинските глобални спротивставувања меѓу високите и ниските звуци подразбира и поголеми временски простори, односно и посложени формални структури. Во делата од ваков обем претходно споменатите принципи не би биле доволни за да ја одржат "висинската тензија", така што мораат да се изнајдат и други начини на спротивставување.

Всушност, имајќи ја во вид оваа последна категорија на висинските спротивставувања и претходните две, веќе анализирани, може да се забележи дека овие три категории, (вклучувајќи ги и спротивставувањата меѓу хомофоната и полифоната фактура кои следат), се наоѓаат во некаков градационен однос – однос кој се движи од поедноставното кон посложеното. Акцентирајќи го овој момент, односно неговото присуство, овде посебно се обрнува вниманието на него, бидејќи како конститутивен ќе го најдеме и во принципите на спротивставувањето што следат.

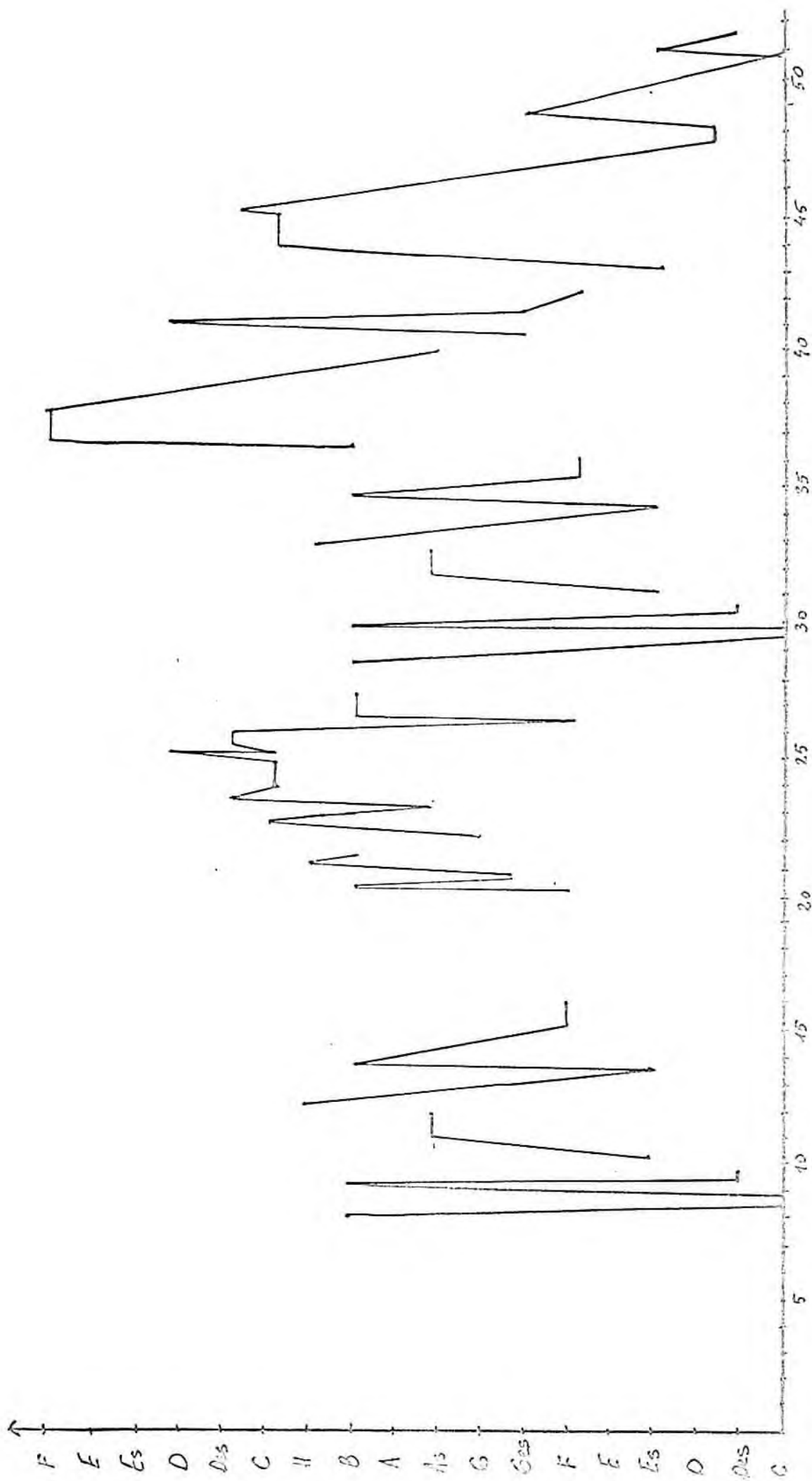
Второто нешто што произлегува во врска со употребата на глобалните висински спротивставувања меѓу високите и ниските звуци се однесува на инструментариумот. Тој треба да биде така конституиран за да може, односно да поседува висински регистру. Разбирливо е дека ваквото спротивставување ќе биде многу подолготрајно изводливо во оркестарот, каде што постои и најизразениот висински дијапазон, наспроти човечкиот глас кој има релативно ограничен опсег.

Меѓутоа дури и кај гласот секогаш се води сметка да има една разнородност во употребуваните звуци, така што и кај него е евидентно присуството на овој принцип.

За илустрација на овој став би можеле да го погледнеме графичкиот приказ на неке споменатата соло песна од Чајковски, "Не само тој што знае ...". На апцисата би биле претставени временските единици, тактовите, а на ординатата висинските, по полустепените кои се употребени во пеачката партија. (приказот се наоѓа на следната страна) Се разбира сите останати карактеристики и овде се исклучени.

Слично како кај динамичките графици, и овде може да се забележи една кулминациона линија која се јавува во средината на композицијата и која овде се совпаѓа и со кулминационата точка на динамичките спротивставувања. Овие совпаѓања меѓу динамичките, односно јачинските и висинските спротивставувања во музиката се многу чест пример, кој сепак не е и општо правило.

Кога замислено би ја преместиле апцисата во една избрана средишна точка, (на пример почетниот тон), би добиле позитивни и негативни вредности како некаква ориентација на

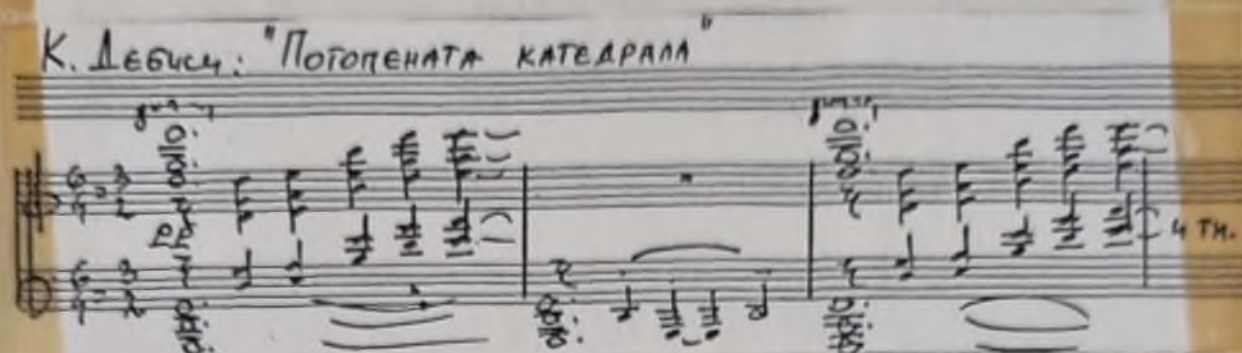


интензитетите во спротивставувањето меѓутоа, пореално би бил овде да говориме за некое глобално висинско спротивставување меѓу кулминационата точка еџ1 и најниските регистри.

Врзувајќи го принципот на глобалните висински спротивставувања со големината на формата, воедно одредуваме и дека темалите музички форми ќе се длижат во еден условно земен преден регистар. Оваа претпоставка не е без основа, бидејќи статистичката анализа на музичките дела недвосмислено би не одвела до доминацијата на еден таков регистар, кој приближно се поклопува со оптималните можности на пеачките регистри, (малата и првата октава). Секако дека овде психофизиолошките особини одиграе, односно и денес играат пресудна улога, така што најголемиот број од тематски материјали се изложува во овој висински круг. Во отклонувањето од него се добиваат контрастно изразени материјали, кои можат особено многу да придонесат во спротивставувањето го висинскиот принцип.

Од друга страна, прашањето на регистрите, во праксата покрај висинската компонента ја содржи и онаа на бојата. Одвојувајќи ги овие две категории кои овде се подведени под различни принципи на спротивставување, регистрите би биле најнапред разгледани низ низните висински компоненти, имајќи во вид дека со здружувањето и на обоеноста, односно совпаѓањето на два принципи на спротивставување, уште повеќе се потенцира судирот на спротивностите што тие го вршат.

Најинтересните примери за овие спротивставувања првично се појавуваат во сферата на импресионизмот, кому му е суштествено да мисли "во блокови". Од друга страна импресионизмот е приморан да изнаоѓа изразени контрасти меѓу овие компоненти, бидејќи тој меѓу првите



Ваквото спротивставување воопшто се користи како принцип низ целата композиција, што евидентно беше илустрирано и низ претходниот график.

Иако пијаното поседува висински регистар кој е приближен, дури може да се рече и истоветен со оркестарскиот, најтипичните висински спротивставување од ваков тип ќе ги најдеме во оркестарската литература.

Од друга страна колку понапред се движиме во музичката историја, толку повеќе доаѓа до израз овој принцип; како што веќе беше истакнато, заради напуштањето на принципите на спротивставување каде тоналитетот играше основна улога. Отсуството на спротивставувањата според консонанцата и дисонанцата, се компензира на други начини.

Еден таков пример е партитурата на Шенберговите "Fünf orchesterstücke". Беглото прелистување низ страниците на првиот број "Vorgefühle" веднаш ќе ни го открие овој принцип. Во композиторскиот жаргон постои и термин за висинската слика на партитурата: тие велат - "партитурата мора да дише", во нејзината визуелна слика мора да се види разнородност, "високите не смеат да пиштат цело време, ниту оркестарот да се

гуши во ниските" и тн. Во денешното ниво на оркестраката техника, односно техниката на оркестрацијата, подеднакво неуспешно ќе се смета доколку целата партитура се врти во некој среден круг. Уште при првото прелистување, професорот по композиција ќе му обрне внимание на својот студент, дека, партитурата што ја создава мора подеднакво да се игра со сите регистри на инструментариумот

Ваквото дишење на партитурата подеднакво се подразбира и за случаите кога се користи и само соло инструмент: на пример една суита за кларинет. Ако целокупниот музички материјал се движи само во еден од трите карактеристични регистри кои ги поседува кларинетот, ќе се смета дека овој инструмент, односно неговите можности на нашле адекватен одраз во авторската замисла, (иако и овде не се работи само за висинските туку и други спротивставувања кои се карактеристични за овие три регистри на кларинетот).

Кон 36

Вториот апсект на глобалните висински спротивставувања како што веќе беше кажано е еден вид продолжување на спротивставувањата што се градат во рамките на гласовите, односно, полифонијата и хомофонијата.

Наједноставната илустрација на овој начин на спротивставување ја наоѓаме во композициите кои спаѓаат во доменот на таканаречената полифона композиција. Така примерот на прелудиумот и фугата, кои по востановената пракса чинат една своевидна целина, е карактеристичен по тоа што прелудиумот има претежно хомофон карактер, или доколку е поставен полифоно кај него

е развиена една послободна полифонија; додека фугата спроведува една крајно строга и формално одредена полифона постапка. На тој начин доминантната разлика која ги спротивставува овие два дела на таа целина се наоѓа во нивната формална структура, односно спротивставувањата меѓу хомофоните и полифоните делови.

Многубројните модификации кои ќе го доведат овој принцип и до современата музика, го овозможуваат и неговото откривање во една алеаторичка партитура, како што е многу познатото дело на Пендерецки "Жртвите од Хирошима". Следателно нејзиниот графички приказ може да се согледа како хомогениот звук, звук кој практично значи некаква хомофонија, постепено се разбива; во средниот дел неговата разгранетост ги достигнува рамките на полифониот третман; за да се појави повторно крештот во хомофонијата кон завршниот "кластер". Со тоа се воспоставени три спротивности, три крупни негации на глобален план.

3. Принцип на спротивставување: боја

Принципот на спротивставување според различните бои на звукот кои постојат во музиката нема да го сретнеме како издвоен во естетичката литература. Дури одредени автори и воопшто не го вбројуваат елементот на бојата како конститутивен, сведувајќи се на височината, јачината и траењето.¹²⁰⁾

Од друга страна ова прашање ќе се појави меѓу првите во естетичката проблематика, меѓутоа низ една друга призма.¹²¹⁾ Платоновата расправа за модусите, на кое ќе се надоврзе и Аристотеловата "корекција",¹²²⁾ се всушност најевидентни показатели дека тонските склопови содржат уште некој квалитет кој ги раздвојува во нивните карактеристики. Така двајцата антички мислители го отвораат прашањето за кое теоријата на музиката ќе стане свесна многу векови подоцна: обоеноста на тоналитетите. Чувствувајќи ги разликите кои се јавуваат на овој план, тие нив ќе ги претворат во сретствата со гносеолошки контекст, односно целите на целокупната естетичка теорија за музиката во нивните системи.

120) "Ние би можеле да ја мислиме музиката како аудитивна низ рамките на тоновите – тоновите во рамките на димензиите од висината, времето и волуменот. Музиката е три-димензионален систем..." (К. Пријс, "What Is a Piece of Music", стр. 323)

121) Платон, "Држава" стр. 158, 159

122) Аристотел, "Политика" стр. 124

Но за да се појават елементите на обоеноста на звукот во естетичката теорија, потребни се истите да бележат и особено присуство во самата музичка пракса. Кога ќе се има во предвид дека во историјата на музиката инструментите се појава од понов датум, односно дека нивната несовршеност значела доминација на човечкиот глас, кој од друга страна, навидум изгледа прилично воедначен во својата структура на бои, (иако како што ќе биде споменато и подоцна, тој подеднакво учествува во принципот на спротивставување на од ваков вид). Ваквата состојба во музичката пракса придонесува, подоцна, кога инструментите веќе ќе добијат еден ниво на совршенство; се уште да не се почитува, односно размислува низ нивната обоеност, туку низ висинско-техничкиот дијапазон. Иако Баховата "Уметност на фугата" има специфични задачи во својата замисла, отсуството на одбележениот инструментариум е делумно влијание и на оваа пракса. Во Баховото време се уште била возможна замената на инструментите (на пример флејта, место виолина), која не била диктирана само од невозможноста да се обезбеди адекватен инструментариум, туку и од ставот за значењето на бојата.

Во претходно наведените цитати од Хегеловата естетика беше истакнато и неговото бавење со проблемот на инструментите. Меѓутоа и овде не е излезено од некои најопшти рамки врзани со производството на звукот, а не со аспектите на нашиот интерес.¹²³⁾

123) Гласот и овде е доминантен:

"...како најслободен и по својот звук најсовршен

Во деветнаесеттиот век прашањата на обоеноста на звукот свој развиток ќе доживеат и низ подемот на науката за инструментите и оркестрацијата, што е повторно одраз на ситуацијата во музичката пракса, каде оркестарскиот звук, односно неговата обоеност бележи особен развиток.

Еден музички правец има изградено и посебен третман кон обоеноста на звукот - импресионизмот. Потрагата по обоеноста на звукот во музичката историја ќе одвои и едно име со особениот експеримент - Скрјабиновото обоенопијано. Како предвесник на она што денес се случува во диско-медиумот, тн. "light show", Скрјабин не бил во состојба да го оствари својот експеримент замислен во делото "Прометеј", пред се поради техничките проблеми. Меѓутоа Скрјабиновата идеја за синестезијата, ќе влезе во теоријата, особено од подрачјето на психологијата на музиката.¹²⁴⁾

инструмент може да го означиме човечкиот глас кој во себе ги обединува карактерите на дувачките инструменти и инструменти те со жици, бидејќи од една страна тој претставува воздушен столб кој трепери, а од друга, благодареејќи на мускулите функционира како затегната жица" (Хегел, "Естетика", кн. III, стр. 324)

124) Со прашањето на синестезијата меѓу боите и звукот се бави Теренс МекЛоглин во расправата "Music and Communication", (в. стр. 70) како и Пол Фарнсворд во расправата "The Social Psychology of Music" (в. стр. 76) кој го воведува и терминот "хроместезија". И обадвата го изнесуваат примерот со различните чувствувања на обоеноста на тоналитетите кај Корсаков и Скрјабин, додека теоретскиот третман кај МекЛоглин е врзан со елементот на висината.

Меѓутоа овде треба да се разграничат некои поими кои се надвор од интересите на дијалектичко-критичката есте-

Гледано од аспектот на дијалектичко-критичката естетика на музиката, каде спротивставувањето по принципот на боите влегува во формативните елементи на музичкото битие, и овде би можело да се издвојат неколку категории:

1. спротивставувањето на боите од различните тоналитети;
2. спротивставувањето на боите од различните регистри;
3. спротивставувањето на боите од различните инструменти;

Како и во случајот со висинските спротивставувања и овде од еден кон три имаме одреден градационен низ во однос на интензитетот на спротивставувањата.

Кон 1.

Веќе со дефиницијата - спротивставувањето на боите од различните тоналитети е ограничен кругот на спротивставувањата кои можат да бидат подведени под оваа категорија. Сигурно дека во неа покрај тоналните композиции, би можеле да бидат подведени и другите тонални **состави** **вди** содржат тонални центри, какви што се појавите во музичкиот фолклор; а исто така и модусите - прашањето од кое и е започната расправата за боите. Исклучени би биле атоналните, додекафонските и алеа-

тетика на музиката и кои на синестезијата и се обраќаат првенствено низ призмата на перцептивните феномени.

(За релативноста на чувствата на обоеност исто види: Х.Х.Етукеншмит, "Нова музика", стр.431,432)

торичките варијанти.

Во основа спротивставувањето на боите од различните тоналитети би можеле да го поделиме на два аспекти:

- а) спротивставувањето на дурската и молската тоналност
- б) спротивставувањето на боите од секој тоналитет
одделно.

Кон 1а

Спротивставувањето на дурската и молската тоналност беше ставено на прво место, бидејќи веќе со различниот распоред на тоновите, односно интервалите се добива и различен систем на обоености.

Хипотеките на античката мисла и нејзиниот гносеолошки третман на овие разлики се перманентно присутни во толкувањето на разликите меѓу дурската и молската тоналност.¹²⁵⁾ Токму затоа

125) "Дозволете ми мене, како на стар болшевик, да речам - дур-от - тоа е болшевистичка музика, мол-от - вкоренет внатрешен меншевик". (А.В.Луначарски, "Во светот на музиката", "Реч на концертот под диригентството на Оскар Фрид", стр.113)

Многу пореален третман е изграден во психологијата на музиката која и експериментално се бави со овој проблем. Така во веќе споменатата расправа Пол Фарнсворд истакнува дека со разликите на дурските и молските скали прв се бабел англискиот психолог Валентајн, непосредно пред почетокот на I светска војна. Фарнсворд ги истакнува и трудовите на Хеинлејн, кој експериментирал со одредувањето на дурскиот и молскиот карактер. Од неговите експерименти произлегло дека "дури и тренираните музички субјекти ги одредуваат како мол повеќе од третина од дурските акорди што им беа презентирани; и ги одредуваат како дур приближно 12% од молските акорди". "Уште повеќе Хеинлејн го поцира бројот на делата во дурска тоналност кои им

и денес може да се чуе мислењето дека дурската тоналност е машка, драмска, весела, светла и тн., додека молската е женска лирична, темна, тажна и тн. Колку во сето ова постои конвенција, колку иманентност на структурите, колку елементи на перцепцијата и доживувањето, во овој момент не би било разгледувано, бидејќи како такво припаѓа на темите врзани со подрачјето на гносеологијата на музиката. Во овој момент битно е да се согледа дека постои разлика која овие две тоналности ги чини спротивни по својот карактер, односно обоеност.

Овие карактеристики на дурската и молската тоналност влегуваат и во одредено правило врзано со формалните особености на музиката, односно конструкцијата на музичките форми. Се до времето на класиката, (вклучувајќи ја и неа), дури и се создадени одредени правила, кои многу стриктно биле почитувани. Така на пример, во поголемите музички форми, ако основната тема е молска, контрастирачкиот материјал (втората тема во сонатната форма на пример, или пак средниот дел во Фугата,¹²⁶⁾)

припаѓаат на дурските тоналности и кои имзвучеле како молски на неговите субјекти, и други кои биле во мол, а биле прифаќани како дурски". (П. Фарнсворд, "The Social Psychology of Music" стр. 74) Како пример е наведен "Танецот на Анитра" од Григовиот "Пер Гинт", кој е напишан во молска тоналност, а бил прифаќан како дурски.

126) "За тоналитетот на втората тема важи следното правило: ако основниот тоналитет на сонатата е дурски - втората тема е во доминантниот тоналитет; ако основниот тоналитет е молски - втората тема е во паралелниот дур.

Кај постарите класичари скоро воопшто нема исклучоци од ова правило. Дури Бетовен почнува да применува пооддале-

ќе се однесува или ќе започне во паралелната дурска тоналност (III стапало).

Со ваквите конструкции е потенцирано значењето на спротивставувањето што се врши по овој принцип. Меѓутоа не треба да се сфати дека исклучиво во наведените примери е користен овој принцип на спротивставување. Покрај сонатната форма и Фугата, кои овде беа наведени, истиот принцип е присутен во хармонските компоненти и на други те форми.

Таков пример е Баркаролата од "Годишните времиња" на Петар Илич Чајковски, каде спротивставувањето меѓу молската и дурската тоналност е основа на хармонските компоненти на формата. Примерот е дотолку интересен што во неа ова спротивставување е употребено двојно: како во однос на првата целина¹²⁷⁾ од сложената троделна песна "А", во кое "а" и "б" делот се спротивставени по принципот мол-дур, односно ге-мол, Бе-дур,

чени тоналитети. Кај него се среќава, во случајот кога првата тема е во дур, втората да биде во терцно средниот тоналитет, (на горната или долната медијанта, на пример Це-дур, Е-дур во клавирската соната оп. 53...А Ако првата тема е молска, тогаш за втората доаѓа во предвид тоналитетот на молската, многу поретко, дурската доминанта...Романтиката која обилно се служи во својот хармонски јазик со терцните сродности го фаворизира таквиот тонален однос на темите, а се среќаваат и послободни тонални контрасти (на пример кај Чајковски бе-мол - Ас-дур во I клавирски концерт и тн.)." (Перичиќ-Сковран "Наука о музичким облицима", стр. 148, 149)

"Ако темата припаѓа на молскиот тоналитет, тогаш воведуваме по експозицијата со меѓустав, настап на темата во тоналитетот на III стапало (паралелниот дур), а одговорот настапува во тоналитетот на VII стапало" (Ф. Лучиќ, Полифона композиција стр. 149)

127) Формата на ова дело е сложена троделна песна

додека втората целина – "Б", се спротивтавува на "А" со истоимениот дур (Ге-дур), со што спротивностите се доведени до крајност.

Ваквиот хармонски распоред на дурските и молските тоналности во кои на интензитетно помалата спротивност, (спротивноста меѓу молската тоналност и паралелниот дур), е додадена и интензитетно поизразената спротивност (мол – истоимен дур), станува значаен двигател не само на формата туку и на целото дело. Кога распоредот на употребата на спротивностите би бил под претпоставка променет, не би ги дал резултатите кои тој ги дава во неговото изворно осмислување. Употребувајќи еден тип на спротивност, Чајковски нужно морал во неговата следна етапа, да го надогради со нова и поснажна спротивност.

Кон 16

Меѓутоа само еден дел од музиката е напишан во молски тоналитети. Беше кажано дека во обратните ситуации, кога носечкиот материјал е во дурска тоналност, тогаш претходниот принцип веќе не важи и дека таму за спротивставување се користат дурските тоналитети од различни стапала.

Последното говори дека мора да постои разлика во обоеноста на одделните тоналитети, разлика која овозможува тие да се спротивставуваат.

Иако навидум сите тоналитети од ист вид (дурски, а истото подеднакво се однесува и на молските), содржат стандарден однос на висинските соодноси меѓу пооделните стапала што тие ги содржат, секојдневното искуство на оние кои професионално се бават со музиката, уште на самите почетоци укажувало на

128)

некакви разлики. Наспроти принципот на транспозицијата на формите кој е релевантен до она ниво во кое перцепцијата ги опфаќа како истоветни тоналностите од ист тип, односно ги разликува оние што имаат друг распоред на стапалата, сепак стои и одвојувањето на дурските тоналности од различни стапала. Воопшто не е сеедно во кој тоналитет ќе се појави одредена композиција. Бетовеновата "Ероика" не е случајно во Ес-дур, наместо во некој друг тоналитет. Секој композитор бира најсоодветен тонален систем за својот материјал, дури се случува и обратно, материјалот да го одреди тоналниот систем.

Во овие случаи не се работи за некаква "синестетичка" ситуација, што покажуваат и претходно наведените испитувања во психологијата на музиката, бидејќи преводливоста на музичките аудитивни бои во визуелни е бесмислена. Музичките бои се своевиден феномен кој се однесува на слушните спектри; неговото толкување со оние од визуелниот спектар дава релативни резултати; тоа е само една компаративна постапка која не би можела никако да значи и идентификација.

Понатамошното навлегување во суштината на разликите кои ги перцепираме како различни обоености на тоналитетите

128) Во "Големиот трактат за современата инструментација и оркестрација", Хектор Берлиоз ја наведува категоризацијата на тоналитетите кои се исполнуваат на виолината. Покрај техничките ознаки (лесно, многу тешко и тн.), се наведува и бојата на звучењето на секој од обработените тоналитети. Се разбира непостоењето на специфични музички термини за музичките бои, доведува до описни, или "карактерни" карактеристики на тоналитетите. (в. споменатиот труд, стр. 73)

е прашање на психологијата на музиката, ¹²⁹⁾ така што (слично и на другите ситуации во кои за естетиката на музиката не беше битно точно да се дефинираат конституентите на одредената разлика, туку податокот дека таа разлика како таква постои — значи може да се спротивставува), овде би биле прифатени обоеностите како факт и фактор на спротивставување.

Обоеностите на тоналитетите од друга страна претставуваат и обоеност на целиот систем од онсои кој се создава во нивни рамки. Некаков идентификационен код претставуваат различните акорди преку кои, ние не знаејќи на пример за тоналитетот на кој му припаѓа едно дело, ги врзуваме со основниот тон како основен тон и на тоналитетот на кој му припаѓаат. Дури во забавната музика се користи и номенклатурата во која Це-дур, не значи тоналитет, туку Це-дур акорд, (односно квинтакорд), која е произлезена од ваквата постапка.

129) Психологијата на музиката треба да одговори на прашањето: Зашто бе-молините тоналности ги чувствуваме различни од оние диезните? Каква е на пример разликата меѓу Дес и Цис-дур кои во основа енхармонски се еднакви?

Кај нетемперираните инструменти музичарите можат да прават вакви разлики, бидејќи постои еден стремеж "нагоре" или "надолу" во однос на знакот — повишено или снижено, односно тонот кон кој се стремат овие алтерации. Но што се случува со пијаното кое има само дванаесет тона, наспроти можноста 3×7 , со претпоставките на нашиот седмотонски скалов систем. Одредбата за еден Гес-дур, нема само некакви техничко-олеснителни околности, туку и чувство за неговата лоцираност во системот од тоналитети. Зошто кај расштиманите инструменти се добива боја на тоналитетот која не е еднаква ниту на оригиналниот, ниту на оној снижениот кој реално звучи ?

Поаѓајќи од таа различна идентификациона обоеност на акордите, односно тоналитетите, е избран и следниот пример како илустрација за судирите на овој план. Примерот се однесува на парштурата од балетот "Петрушка" од Игор Стравински, каде имаме спротивставување меѓу поларните Це-дур и Фис-дур акорди. Од повеќето појави на оваа ситуација, ја избравме онаа првата (почетокот на вториот дел).

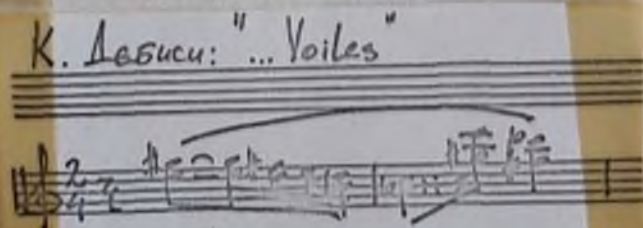
И. Стравински: "Петрушка"



Може да се забележи дека судирот го најавува всушност фригијскиот Ге-дур, (фригијски во однос на Фис-дур), па дури потоа се појавуваат поларните комбинации. Овде беа исклучени останатите ... линии, односно беше издвоен делот од клавирскиот штим, зашто не интересираше само спротивставувањето на боите на тоналитетите, а не и останатите елементи на спротивставување. Исто така овој пример не би бил разгледуван од аспектот на неговите хармонски консеквенци туку како едно битонално спротивставување кое создава посебен впечаток на обоеност.

Ширината на спротивставувањата ид: овој вид, која во својот историски контекст ги опфаќа и почетните примери во спротивставувањата тоника - доминанта, до оние најдалечните кои исто така беа наведени (медијантните, фригијските, поларните), но исто така и сите останати бои на целотонската скала, пентатоничката скала, боите на модусите; сето мултиплицирано низ алтерациите, е огромна и дури може да се рече неисцрпна.

Да го земеме примерот на целотонската скала, едно од омилените средства на импресионизмот. На прагот меѓу тоналноста и атоналноста, (тоналноста заради препознавањето на одредени тонални центри, односно третирањето на поодделните ситуации како манифестации на некоја алтерирана тоналност, која латентно се стреми кон своите центри; и атоналноста, заради едновременото подеднакво важење на сите шеќ тона, постоењето на три тритонуса едно до друго, дури три "ѓаволи во музиката"), целотонската скала не само што значи негација и на едниот и на другиот принцип, туку и претставува најзгуснато спротивставување на боите. Следниот пример од Дебисијевиот прелудиуми, во кој почетниот мотив, (а и целиот понатамошен материјал), е целотонски, претставува една од бројните илустрации на оваа ситуација.



Токму недовршеноста на терците, (во кои како да е отсутен третиот тон со чие присуство поблиску би се дефинирала позицијата на ова движење), недовршеноста која уште повеќе е потенцирана со нивното самостално присуство; придонесува тие да градат широк спектар на бои кои од тон во тон меѓусебно се спротивставуваат.

Кон 2

Спротивставувањето на боите од различните регистри на еден ист инструмент, се основа пред сè , на конституцијата на дадениот инструмент. Со тоа , различните инструменти, имаат и различни карактеристики на своите регистри; некои со еден развиен дијапазон во разликите на боите, а некои дури и со минимални разлики, кои и би можеле да се занемарат во овој случај, (бидејќи се потребни такви разлики кои овозможуваат судир).

Наспроти овие карактеристики, кои како што ќе биде прикажано подоцна не се основаат исклучиво на она што значи разлика во обоеноста на регистрите, туку и на различните начини на изведба , односно искористувањето на сите можности за производство на звук кој ги дава дадениот инструмент; градителите, и оние од минатото, и оние денешните, секогаш се труделе да ги смалат разликите меѓу регистрите на истиот инструмент, што се сметало како градителски успех.

Се разбира, податоците, аргументацијата за овој принцип на спротивставување ќе ги најдеме најповеќе во науката за инструментите.

Вообичаено секој труд од оваа позитивна музичка дисциплина започнува со гудачките инструменти и нивниот нај-

репрезентативен претставник – виплината. Уште при првото прегледување на особеностите на овој инструмент, се истакнува различната обоеност на звукот поврзана со изведбата на секоја од четирите жици што тој ги поседува.¹³¹⁾ Но ова се само почетни согледувања за можностите во производството на различно обоени звуци. Следуваат таканаречените флажолетни тонови, (природни и вештачки), со кои се внесува нов квалитет во обоеноста. Така на пример флажолетното (природно) Е3, е различно од истоветното Е3, а флажолетното (вештачко) Е3, е различно и од обете. Посебен дел во исполнувањето на различните бои претставуваат и различните артикулации и начини на изведба, почнувајќи од генералната поделба на "arco" и "pizzicato" ; па во рамките на "arco": "sul tast." и "sul ponticello" и како посебен вид "col legno". Покрај ова на виолината (и соодветно на останатите гудачки инструменти) се користи и сордината како посебен ефект во обојувањето на звукот. Дури може да се рече дека во овој список на можностите треба да се вбројат и различните видови на шрихови (staccato, saltando, ricochet ...) повторно од подрачјето на артикулацијата.

Современата музика прави обиди и за понатамошни

131) "Карактерот на звучноста на одделните жици е различен: жицата Е звучи јарко, светло, понекогаш со извесни рески одзвучи, жицата А дава јасни и нежни тонови, најмногу одговара на кантилената, жицата Д се одликува со темна боја, нејзините тонови се длабоки и меки, жицата Г звучи исполнето и мажествено со извесна металност" (Р. Златанова, Инструментација, стр. 9, 10)

продори. Веќе споменатата партитура на Пендерецки, посветена на жртвите од Хирошима, користи производство на звук позади кобилицата на пример, а во почетниот коментар кон ова дело се наведени и некои други отстапувања од сличен карактер. Истото се случува и со другите инструменти; на пример пијаното, каде се произведува звук директно на жиците со различни ударни помагала или со рацете.

Сепак, примерот со виолината, односно во поголема или помала мерка, и со другите гудачки инструменти, е најекстрем по ова прашање; бидејќи кај ниеден друг инструмент не ќе најдеме такво богатство од различни бои. Освен тоа, овде од прашањето на обоеноста на регистрите, што е универзално важечко за целиот инструментариум на музиката, беа прикажани и некои ситуации кои се специфика; иако тие од друга страна придонесуваат можностите да се јават во еден мултиплициран вид. Завршувајќи го разгледувањето на овој почетен пример, примерот на гудачките инструменти, треба да се истакне дека покрај виолината како најистакнат претставник во спротивставувањето на овој начин се јавува и виолончелото, додека виолата, прародителката на сите гудачки инструменти, има една посмирена разлика на боите. Останува на крајот и контрабасот, кој пред се, не поседува толку големи технички можности, а и неговиот регистар влијае врз конституцијата на обоеноста.

Обично кога се говори за различната обоеност на регистрите, како пример се зема кларинетот. Кај него дури и одредените регистри имаат и посебно име, така што најнискиот се нарекува "chalumeau", средниот "saxophone" и високиот "clarion".

Кларинетот се зема и како најтипичен претставник на дрвените дувачки инструменти кои немаат можности за додатни измени, (како што е случајот со веќе споменатите гудачки инструменти, или пак кај лимените кои употребуваат разни врсти на сордини и со тоа добиваат различни ефекти на обоеност; дури и пијаното има можности за промена на бојата со употребата на педалите). И регистрите на другите дрвени дувачки инструменти бележат различни во што предничи фagотот, со најизразени разлики, помали се боите на флејтата, по што следува и обоата.

Гледано во најопшта слика, всушност кај секој инструмент се одвојува тријадата: висок - среден - низок регистар, заедно другите можности за производство на различни бои. Надоврзувајќи се сега од овој аспект на претходно кажаното за висинските спротивставувања во однос на регистрите, може да се констатира дека тие се здружени со оние од подрачјето на боите. Така прикажаниот график на Дебисиевата "Потопена катедрала", се совпаѓа и со графикот на спротивставувањето на обоеностите. Меѓутоа, нивното совпаѓање не значи и идентификација на овие два различни квалитети, кои различно се јавуваат и различно перцепираат. Нивното совпаѓање само го потенцира судирот, : ...)
огнос: 2 .. го зголемува неговиот интензитет.

Кон 3

На крајот од спротивставувањата по принципот на боите треба да се истакне и спротивставувањето кое се врши меѓу различните обоености на два и повеќе инструменти.

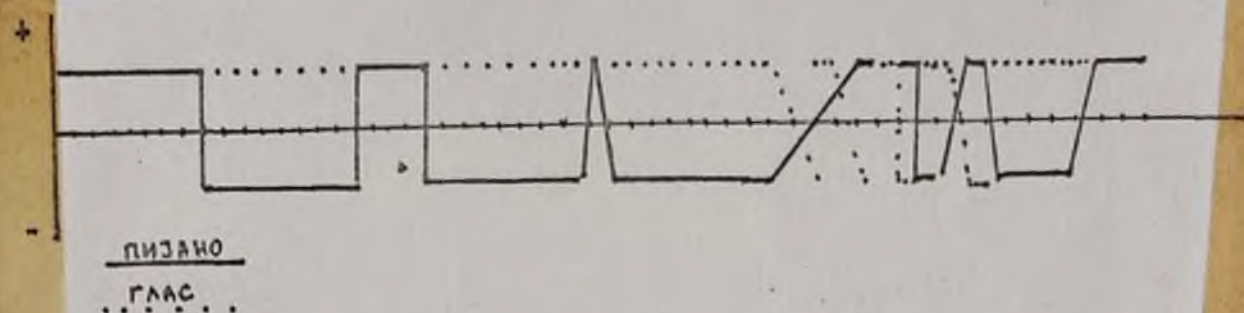
Неоспорниот факт за специфичната обоеност на секој производител на звукот, доведува до судир, секогаш кога ќе се оформи и најмалиот ансамбл од два различни инструменти, па

натаму.

Крајната консеквенца на оваа можност за формирање на спротивности е оркестарот кој може да биде од најразличен состав (симфониски, дувачки, биг бенд, ревијален, на народни инструменти и тн.) Иако кај оркестарското здружување на инструментите обоеноста не е единствената причина за здружување, затоа со здружувањето подеднакво се збогатуваат сите можности на различните видови на спротивставувања, таа е една од носечките.

Навраќајќи се сега на наједноставното спротивставување од овој вид, спротивставувањето меѓу два инструменти, (од кои едниот може да биде и гласот), би можеле овој аспект на принципот на спротивставувањето на боите да го споредиме со спротивставувањето кај полифонијата. Истоветно на ланецот на негации кој започнува од првиот момент на едновремената појава на обата гласа, и овде со појавата на вториот инструмент, започнува ланецот на негации кој ќе заврши со крајот на делото. Од друга страна, и овде важи принципот на фигура и позадина, што значи дека секогаш постои боја која е во преден план, некаков плус на спротивставувањата и боја која е во позадината, минусот на спротивставувањата. Во текот на една иста композиција функциите можат повеќе пати да се изменат, со што уште повеќе се потенцира судирот меѓу спротивностите.

Да ја погледнеме сега повеќе пати наведената соло песна на Чајковски " Не, само тој што знае...". Типичноста на овој пример се состои во излагањата на истоветниот тематски материјал, едноподруго низ пијаното и гласот. Сето ова би можело и графички да се прикаже:



Во ситуациите каде немаше дословно повторување на тематскиот материјал, кој овде ни послужи како водич за тоа кој ќе го претставува предниот план, а кој позадината; односно каде што имаме одредени спротивставувања на различни мелодиски линии, (кулминацијата на композицијата, или нејзиниот завршен дел со контрапунктскиот однос во спротивставувањата); спротивностите беа изведени послободно. Токму овој момент говори дека еднаш веќе искористените средства, односно принципи на негации не можат повторно да се јават, зашто ќе дојде до веќе повеќе пати нагласуваниот принцип на суперпозиција, кој не е дијалектички, односно движечки принцип. Затоа авторот и преминува кон оваа промена во истакнатите делови.

Ваквата постапка е многу типична во литературата за два инструменти. Било кој пример да го земеме од дуо сонатите, (на пример за виолина и пијано), ќе ни илустрира ситуации во кој истиот тематски материјал (што значи истите висински, истите ритмички, па донекаде и истите динамички спротивставувања), се изложени низ различните инструменти на некое растојание, и со тоа е добиена нова можност за спротивставување на целините кои инаку не би имале што повеќе да кажат.

Но ова е само еден од огромниот број на начини на спротивставување кои можат да се вршат кај боите на различните инструменти. Музичката пракса ова ќе го развие многунасочно, особено кај оние инструменти за кои веќе беше кажано дека поседуваат забележителни можности за производство на различно обоени звуци.

Од ова мноштво на варијанти кои произлегуваат од спротивставувањето на боите на два инструменти, ситуацијата понатаму се усложнува со формирањето на ансамблите, одоние камерните, па до најголемите. Се разбира во почетокот на музичката историја се формирале мали ансамбли и тоа најчесто од сродни групи на инструменти. Тоа го илустрира и првото здружување на човечките гласови, или пак гудачките ансамбли кои многу векови го гледаат во музичката литература. (Токму тоа водство се должи на констатираната можност за произведување на најразлични обоености). Меѓу примерите за подборот на истоветни инструменти во првите состави, се и оркестрите во нашата народна музика, каде се јавуваат инструменти од сродни бои.

Меѓутоа истоветноста на инструментите не значи дека е ограничен кругот на можностите за спротивставувања. Така на пример ако го земеме хорот, во неговите здружувања на човечките гласови, кај него уште во почетокот е создадена можноста за спротивставување меѓу мајките и женските гласови, како и спротивставувањето на обоеноста на ниските (басите и алтите) наспроти обоеноста на високите гласови (тенорите и сопраните).

Краткиот преглед низ типичните ансамбли во сериозната музика, ќе ни открие и уште еден елемент кој бил водечки

во нивната конституција – аликвотните тонови. Организацијата на групите по сродност, (гулачки, дрвени дувачки, лимени дувачки, со исклучок на дувачкиот квинтет кој покрај четирите дрвени дувачки инструменти ја содржи и хорната, која сепак во својата боја е многу сродна со останатите) почива на прозвучувањето на аликвотите кои од своја страна се најбогати кај инструментите од ист вид или род. Бидејќи богатството на бои пак значи и богатство на аликвотни тонови, условот за добивање на спротивностите кај боите не е во полизија со еднородноста на инструментите, туку негов помошник.

Аликвотните тонови се основа на здружувањето и кај разнородните групи на инструменти, што ќе дојде до израз во поголемите инструментални состави, каков што е на пример – симфонискиот оркестар. Основата на оркестрацијата ја чинат таканаречените педални тонови, односно носечките фреквенции во создавањето на аликвотите. Овде не би се задржувале на безбројните варијанти на создавање на ваквите носечки фреквенции, од оние во басовите, па до оние во дискантот, со сите можни мелодиски и ритмички комбинации.

Меѓутоа покрај стандардизираните состави во сериозната музика на нашиов век, се повеќе се користени и разни нетипични групи. Штукеншмит дури го лоцира тој период како период по 1910 година, кога почнуваат да се јавуваат редуцирани оркестарски групи, како резултат на истрагата по нови особености на звукот, односно своевидната кулминација во искористува-

њето на оркестарскиот звук од стандардизираниот симфониски оркестар.
133)

Анализирајќи ги примерите од музичката литература тешко ќе најдеме на ситуацијата во кој доминира само спротивставувањето на боите по принципот на аликвотите, или пак на групите од оркестарот; бидејќи за да биде добра оркестрацијата, таа пред се треба да биде аликвотно добро осмислена, а за да се осмисли мора да се користат и спротивставувањата на боите на групите.

Сепак, најтипичниот пример во илустрацијата на овој аспект на принципот на спротивставувањето на боите е "Болерото" на Морис Равел. Потпирајќи се на еден единствен тематски материјал кој непрестано се повторува, за да го оствари временското распростирање на материјалот, Равел во овој случај "игра" само со можностите во спротивставувањето на различните бои од оркестарот и динамиката. Ако ја исклучиме динамичката компонента, која инаку е формирана по една прилично права линија од пијанисимото кон фортисимото, која и не изобилува со голем број на ознаки, туку напротив додавањето на звукот е фактор на динамиката, останува единствено спротивставувањето по принципот на боите

133) Како посебен обид во барањето на нови изразни бои претставува Шенберговата "мелодија на звучните бои", "Klangfarbenmelodie" термин од неговата расправа "Harmonielehre" (1911). Практичната употреба на овој принцип ја најдеме во веќе споменатата Шенбергова партитура "Fünf orchesterstücke", во делот "Farben". Основата на овој принцип ја чини разликата во "следот на боите" за разлика од "следот на тоновите со различни височини во мелодијата" (в. Музичка енциклопедија, том II, стр 500, исто Х.Х. Штукеншмит, "Нова музика" стр. 383)

на различните инструменти и групи од оркестарот. Во овој пример динамиката прави одредена негација меѓу почетното и крајното ~~напо~~, односно пијанисимото и фортисимото, иако праволинијското нараснување го намалува отпорот меѓу овие две спротивности. Во ова дело присутно е и висинското спротивставување, низ различните излагања на тематскиот материјал во различните висински регистри, и исто така греку модулацијата Це-дур - Е-дур, која претставува особено битен фактор во моментот кога сите други можности за негации, па и оние на боите, се исцрпени. Секако не може да не се спомене и принципот на спротивставување на ритмот, односно основниот судир кој се гради меѓу мелодиската линија и ритмичката фактура како нејзина подлога.¹³⁴⁾

Меѓутоа сите овие принципи незначително учествуваат во оформувањето на носечката спротивност на ова дело, која овде очигледно е сведена на боите. Најверојатно ова е еден од најретките примери, кој успева да ги сведе спротивностите речиси само на една спротивност, и повторно да го обезбеди временскиот тек на делото кое инаку зафаќа забележително временско траење. Овој врвен пример на композиторското мајсторство во користењето на можностите на оркестарските ~~об~~оености укажува дека сепак постои и теоретската можност една спротивност да биде носечки принцип, но се разбира делумно да се присутни и другите.

134) "Болерото" најблескавите оркестарски варијации на непроменлива тема, содржи во себе карактерни интонации на еден од најдревните пластови на шпанскиот фолклор - така наречениот CANTO JONDO. Темата, образувана од два самостојни и органски меѓусебно поврзани слоеви - релјефната мелодиска линија и карактерниот ритмички остинато - исклучително е самобитна и

Многу почесто во праксата се јавува комбинацијата на спротивностите кои имаат рамноправно значење. Навраќајќи се сега на пред малку кажаното за комбинацијата меѓу аликвотите и спротивставувањето на групите, како аргумент би можел да се наведе и примерот на третиот став од "Третата" Брамсова симфонија. Овој пример, кој исто така претставува еден од бисерите на оркестрацијата, илустрира како е направен еден растек во композицијата – користејќи интересна педална структура и излагањето на тематскиот материјал низ различни групи и инструменти во оркестарот.¹³⁵⁾

Тешко е во еден краток опис да се исцрпат сите спротивставувања на боите кои се изведени во овој став и кои од ситуација во ситуација потполно се разликуваат. И кога би требало графички да се претстават – тоа ќе значи дека ќе треба да се оформат два графици:

– едниот во кој би биле изведени спротивставувањата меѓу боите на поодделните инструменти (на пример на самиот почеток: бојата

и јарка. Повратната мелодиска структура (34 такта) ја образуваа два меѓусебно дополнувачки периоди со варијантно-вариационен принцип на развиток. Темата се повторува пет пати (секој нејзин период двојно), изникнувајќи секој пат во ново побогато и појарко оркестарско украсување. Звучноста без престан расте, достигнувајќи гигантска сила. И во тој момент кога се чини, напрегањето доаѓа до својата апогеја, одеднаш настапува отклонувањето од основната тоналност". (Т. Гнатив, Предговор кон партитурата)

135) Во формата на сложената троделна песна, основниот тематски материјал на делот А, го донесуваат виолончелите во првата октава, потоа виолините (први) во втората и третиот пат флајтата обоата и хорната во три октави. Во репетицијата на истиот дел, првото најнапред се јавува во хорната, вториот пат во обоата, за да заврши во гудачкиот дел: дивизи I виолини и виолончелата во три октави.

на водечката линија на виолончелите, нејзината контрапунктска негација во виолите од една страна ; и боите на педалните тонови кај виолините, издржаните педални тонови кај флејтите и басовата делница на фаготите со контрабасите пицикато, сето заедно од другата страна);

- и вториот во кој би биле спротивставувани ситуациите (наведената прва ситуација како една целина во обојувањето на звукот и следната која дааѓа по неа , на пример по превземањето на основниот тематски материјал во првите виолини. Ако одиме на уште поглобален план, тогаш спротивставувањето на делот Б, наспроти делот А, односно А1, дел кој со настапот на дрвената дувачка група со хорните, внесува една комплетно нова ситуација во обоеноста на звукот. Самиот пак тој дел Б содржи судир меѓу обоеноста на дрвено-дувачкиот дел, кој го реметат гудачите од време на време и чисто гудачкиот дел (малото "б") , и тн.)

И овде имаме една шареноликост во интензитетите на спротивставувањето. Нив наједноставно ќе ги одредиме како крајно спротивни, ако во бојата оледнаш се појави комплетно нова група како што се случува во делот Б од овој став. (Ова последново сигурно и не е случајно, бидејќи тука мора да порасне и целиот интензитет на спротивставување во делото). Друга е ситуацијата кога имаме спротивставување на пример меѓу првото излагање на тематскиот материјал кај виолончелата и вториот кај виолините, каде интензитетот не е така изразен, но сепак се уште постигнува промената, минималниот праг за да се создаде негација.

Двата примери што беа разгледани припаѓаат на подрачјето на сериозната музика и симфонискиот оркестар каде што имаме

и најразвиена традиција во спротивставувањето на боите. Меѓутоа примери можеме да најдеме и во другите области. "Big band" ансамблот кој се употребува во цезот и забавната музика, условно поделен на четири групи (труби, тромбони, саксофони и ритам секција со пијано); својот тек непрестано го гради врз глобалните спротивставувања на овие четири групи, спротивставувањата кои се решени на еден мозаичен начин. Употребата на синтисајзери-те во современата поп, рок, панк музика и тн., различните електрични оргуљи, пијана, додатоците на гитарите; сето тоа доведува до една огромна разнородност во употребата на боите во овие жанрови. Дури и гласот почнува да се менува. Така наречениот "вок-кодер" по експанзијата на најразновидни гласовни бои, овозможена со употребата на микрофонот, сега почнува истите тие гласови уште еднаш да ги мутира.

Кон сето ова се приклучуваат и истражувањата во алеаторичката, конкретната, електронската, експерименталната музика, и се друго што ја карактеризира нашата современа музичка ситуација. "Кластерот" како таков, пред се, се идентифицира со бојата а дури потоа со неговата висинска расположба, динамичка јачина, или пак траење. Комбинациите во конкретната музика пред се се диференцирани, односно спротивставени по својата обоеност; шумот е квалитет на бојата и тн.

4. Принцип на спротивставување: траење (ритам)

Ако ги рангираме принципите на спротивставување според одреден агол, принципот на спротивставување според траењето, односно ритамот, би можел да го добие првото место како прв музички елемент, прв елемент, со кого контактираме во животот.¹³⁶⁾

Ритамот е и меѓу првите музички елементи кои се јавуваат во историјата на музиката, бидејќи кај почетните форми среќаваме многу поразработен ритам, одошто мелодиски фактури. Можеби затоа за ритамот се расправа уште во најраните естетички трудови за музиката, така што тој донекаде и е изедначен со значењето на висинските аспекти.

136) "Лорус и Марцери Мајли во ~~тешкото~~^{сепичајна} животните и луѓето" го даваат решението за можноста на потеклото на напнатоста врз основа на некои експерименти од Др. Ли Салк.

"Мекото луп-буп-луп-буп, на релаксирани удари од мајкино срце, беше репродуцирано во собата за негување на новородени деца... Најповеќето од нив набрзо заспаа. Во одморот изгледаа задоволувачки. Потоа репродукцијата беше запрена. По неколку секунди, повеќето од новороденчињата се разбудија, некои почнаа да плачат. Тогаш беше репродуцирана нова снимка: забрзано чукање на срцето на возбудена жена. Иако звукот беше многу тивок, сите од заспаните новороденчиња се разбудија веднаш. Кај сите се јави некое напрегање, како во страв. Кога првата снимка повторно беше пуштена, мирот се расшири низ собата". (Мек Логлин, "Music and Communication", стр. 84, 85)

Така веќе кај Платон заедно со модусите ја среќаваме и расправата, односно првите размислувања за ритмот, кои неизбежно ја следат неговата општа позиција за музиката во општеството. 137)

137) "Значи во секој случај вие би можеле да се согласите доволно лесно дека песните се состојат од три елементи: зборовите, модусот и ритмот"... "По модусот ние би требале да се бавиме во секој случај со ритмот. Тука не би барале некои обработени или различни комбинации, туку би ги барале ритмовите кои одговараат на животот со храброст и дисциплина. Потоа би го адаптирале тактот и мелодијата кон соодветните зборови, а не зборовите кон соодветниот такт и мелодија"... "Постојат три основни типови на ритми, од кои различните ритмички комбинации се изградени"... "Се сеќавам како тој говореше прилично нејасно за "компонираниот маршевски ритам", "дактилот" и "хероичниот" ритам, аранжирајќи ги во различни и мистериозни начини и одредувајќи ги "долгите" и "кратките"; тој исто така говореше за "јамбот и трохејот" и им припишуваше квантитети на различни должини". (Платон, "Држава" стр. 158, 160, 161)

И во "Законите" наоѓаме размислувања за ритмот:

"Аттиванецот: Се вели имено, дека секое младо суштество не може да мирува ниту со телото ниту со гласот, туку секој пат бара да се движи и да дава гласови, едни скокајќи и потскокнувајќи, на пример играјќи со веселба и играјќи се, а други изведувајќи секакви возможни гласови. Останатите живи суштества како да немаат чувство за онаа правилност и неправилност во движењата, што се наречува ритам и склад..." "Но бидејќи, музиката се прави со ритам и склад, таа го опфаќа и ставот на телото и напевиот, така што со право може да се говори, дека некој напев или став на телото е полн со ритам и склад, но никако дека е исполнет со убава боја, како што се изразуваат сликовите, некои учители на хорските игри..." (Платон, "Закони", Кн. II, стр. 47, 49)

Ваквите ставови ќе ги превземе и Аристотел,¹³⁸⁾ со што ќе се зацврсти прашањето на ритмот како една од категориите на интересот на естетиката на музиката. Од увидот во списите на овие двајца мислители, може да се извлече заклучокот дека ритмот има двојна улога : како ритам на поезијата (метриката)¹³⁹⁾ кој го наложува и музичкиот ритам и како ритам на играта.

И естетиката на средниот век ќе го задржи ова гледиште,¹⁴⁰⁾ иако се прават обиди и за поинакви разграничувања.¹⁴¹⁾

138) "Ние знаеме дека музиката се состои од мелодија и ритам и не смееме да ја изгубиме од вид улогата која тие два елементи ја имаат во однос на образованието. На крајот, останува да иопитаме, дали треба да се даде предност на убавите мелодии или на убавите ритми". (Аристотел, "Политика", стр. 212)

Меѓутоа до крајот на расправата убавите ритмови веќе не се споменуваат.

139) "Како пак подражавањето, хармонијата (музиката) и ритмот – а јасно е дека метарот е дел од ритмот – ни се дадени од природата, оние што од почетокот биле најмногу надарени за тоа, постепено напредувајќи, ја создале поезијата од обични импровизации". (Аристотел, "Поетика", стр. 23)

140) "Изгледа дека ритмот е сличен на метрот. Ритмот е мелодичен поредок на зборовите, но не спрема правилата на метриката, туку спрема бројот на слоговите кои ги одбројува слухот, како што е случајот со песните на народните поети. Ритмот може да постои без метрот, но метрот не може без ритам (...)

Метарот е мелодичен склад со смената на повисоки и пониски тонови; ритмот е промена без метрички правила: сепак, често во некои случаи ќе се најде метрички склад кој не го создал уметникот со мотерување, туку кој произлегува од тонот и промената на тактовите. Народните поети го градат тој склад едноставно, а учените во согласност со својата ученост." (Б. Венербилис, "De arte metrica", "De rhythmo" стр. 173, 174)

141) "Музиката има три дела: хармонија, ритмика и метрика. Хармо-

Сепак , потеклото на ритамот од метриката на поезијата ќе остане владеечко мислење и подоцна , така што го среќаваме и кај Жан Жак Русо во "Писмото за француската музика".¹⁴²⁾

Наспроти потполното отсуство на оваа проблематика во Кантовата последна Критика, следниот пообремен простор се среќава во Хегеловата Естетика, каде овие прашања се сместени во првата тријата :Мерка на времето, такт, ритам.¹⁴³⁾ Како и во претходните коментари околу Хегеловиот однос кон музичко-естетичката проблематика, мора да се истакне дека и овде тријадите ,(односно нивните тријади), патат од потребите на сопствената конструкција, без цел да бидат сообразени со соз-

нијата ги разделува високите и длабоките тонови, ритмиката ги испитува зборовите во состав, дали нивниот звук се сложува или не, метриката ги запознава сите можности на должината и краткоста на различните метри ... (X.M. Maury, "De Universo" XVIII, VIII, "De musica")

¹⁴²⁾"Бидејќи вокалната музика многу порано се јавила од инструменталната, втората секогаш од неа ѝ добивала и особеностите на напевоти ритамот.А различните ритми на вокалната музика можеле да се родат само од различните начини на скандирање на зборовите и распределувањето во нив на кратките и долгите звуци во взаемни односи.Ова е особено видно во грчката музика, во која сите ритми биле само повторување на ритмичката формула на зборовите, образувајќи последователно кратки и долги слогови присутни во јазикот и поезијата на Грците."(споменатиот труд стр.422)

¹⁴³⁾"На прво место треба да се позанимаваме со простото траење на тновите во времето и нивното движење во него, односно со оние односи на тонови , кои уметноста не смее да ги препушти на случајот, туку мора да ѝ одреди ~~спрва~~ утврдените постојани мерки, да ѝ истакне нивните разноврсни разлики и во тие разлики да го воспостави повторно единството меѓу нив.Од сето тоа нужно

нанијата на теоретско-музички план. Кон сето ова во овој дел е изведено и објаснувањето на временската структура на музиката, низ сукцесијата и уквирањето на временските точки, како аспект на времето во кое се објективира "Јас". Бидејќи во завршницата за онтолошката структура на музиката, ќе биде направен осврт за некои поважни моменти во досегашното сфаќање на временската структура на музиката, во овој момент овде не би се задржувале на ова прашање. Од она малку што беше кажано во врска со судовите на оваа тријада, може да се заклучи дека и овде таа е подредена на гносеолошките интереси, иако низ Хегеловиот обид прв пат се среќаваме со еден пообемно систематизиран напор во приодот кон оваа област.

Во два наврати во Хансликовата расправа "За музички убавото", (која како што веќе беше истакнато, во својата ориентација кон прашањата на значењето малку ја опфаќа оваа проблематика, проблематиката на структурата на битието на музиката), ритмот е споменат дури како нејзин суштински елемент

 произлегуваат мерката на времето, тактот и ритмот"... "Што се однесува до временската страна на музичките тонови, прво ќе говориме за нужноста на чија основа воопшто времето игра најважна улога во музиката; потоа ќе говориме за тактот како со разумот уредена мерка на времето; на третото место ќе говориме за ритмот кој ова апстрактно правило почнува да го оживотворува со тоа што одредени делови на тактот ги истакнува додека дурги ги потиснува". (Хегел, "Естетика", кн. III, стр. 314, 315)
 (в. го коментарот на Ханслик: "И Хегел во критиката на уметноста на тоновите често беше во заблуда со тоа што своето претежно историско уметничко становиште го мешаше со чисто естетичкото и во музиката наоѓаше одредби која таа по себе никогаш не ги поседувала", "За музички убавото", стр. 102)

и како нејзин праелемент,¹⁴⁴⁾ но без цел да се воведи некоја систематизација во оваа област.

Неколките зацртани патеки во толкувањето на ритмичката структура на музиката ќе продолжат да важат и по времето на Ханслик – во нашето време. Иако доминантното гледиште тонот ќе го стави во преден план како сумарум на ситенегови одлики, односно како репрезент на онтичката структура на музиката; траењето, односно ритамот остануваат како подредена структура, така што не им се посветува некое одвоено особено внимание.

144) "Праелемент на музиката е складот, нејзината суштина ритамот. Ритамот на големо, како складност на некоја симетрична градба, и ритамот на мало, како наизменично законите движење на поделните членови во тактот. Материјалот од кој композиторот создава и чие богатство никогаш не може да се замисли како претерано расипничко, тоа се тоновите со својата сопствена можност да создаваат различни мелодии, хармонии и ритмизации. Неисцрпната и неисцрплива пред се доминира мелодијата, како основен облик на музичката убавина, илјадапати преобразувајќи се, превртувајќи се, појачувајќи се, хармонијата дава се нови и нови темели; ги обединува обете и го покренува ритамот, таа жила што го отчукува музичкиот живот, а ги бои привлечноста на разновидните бои на звукот" (исто стр. 83, 84)

"Значи, хармонија и мелодија нема во природата. Оамо еден трет музички елемент, оној кој ги носи погорните два, егзистира, веќе пред луѓето и независно од нив: ритамот. Во коњскиот галоп, во клопорзњето на воденицата, во пеењето на косот ие согледува една единица која ја чинат временските делови во својот след и претставуваат една прегледна целина. Не сите но многу огласувања во природата се ритмични: во неа владее законот на дводелниот ритам, како издигнување и паѓање, извирање и влегување. Веднаш мора да стане јасно што овој природен ри-

Во современите естетички трудови повторно ќе ја
поврзаноста меѓу музиката и играта, (Лангер ¹⁴⁵)
како и врската со ритмичката структура на поезија

там, го разликува од музичкиот. Во музиката, имено, изолиран ритам како таков, туку само мелодија и харм ритмички се прикажуваат... Ритмот е единствен музички во природата, воедно и прв; кај луѓето, кај децата, иците, тој разбуден се јавува најрано "(исто стр. 152) 145)"Особено во "возбуждањето на играта" кое ги следеш успешните заеднички потфати, (веднаш ни паѓа на ум излив на чисто мајмунската *jolie de vivre* чиј врв е вртењето околу себе како она на дервишите), особено во таквите прикисе користеа шумовите како што се ритмичките удари или попраќа, за да се нагласи расположените при играта - бидејќи тпраисконски човек најверојатно имал, како мајмуните, крајно непостојано внимание". (С.Лангер, "Филозофија у новоме клучу" стр. 203, в. и понатаму стр. 204, 205) 146)"Виден квалитет се чини е исто така и ритмот и другите понапред споменати фактори на музичкото дело... Истовремено возможно е дека ритмот е востанове барем во некои партии од музичкото дело, како и - без разлика на темпото рубато - извесниот карактер на темпото, одреден барем за поодделните фази на делото; во секое музичко дело мора да се појавува... Исто така појавата на карактеристичните ритми во чисто обредните-религијски појави (тапаните кај примитивните африкански народи), сведочи за тоа дека ритмот не е елемент кој ја издвојува музиката од другите акустички појави. Некои впрочем би виделе, дека во последниот наведен факт, сродност меѓу музиката и ритуално-религијските појави; таквата сродност не е се уште идентичност на родот. Во врска со тоа можат да се јават сомненија дали таканаречената "музика за игра" кој се употребува, единствено како средство за одржување на ритмот на играчите и за поттикнување кај нив насвоевидни страсти за да се изживеат во движењето, дали таа, е значи

Прилично нов и интересен претставува обидот за толкување на ритмот во "психолошката естетика" од цитираниот автор на почетокот од овој дел за спротивставувањето по принципот на траењето, Мек Логлин во неговата расправа "Музиката и комуни-

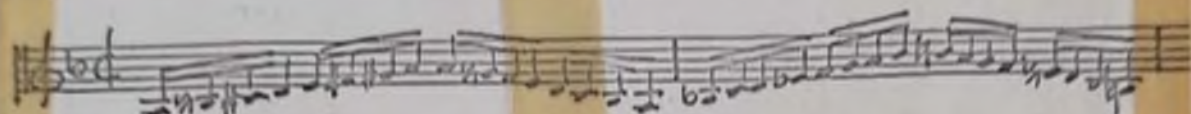
"музика" во правата смисла на зборот, и дали воопшто е уметничка појава - дури и тогаш ако некој "музиката за игра" би ја употребувал како без сомнение музички дела. (Р. Ингарден, "Идентитет музичког дела" , стр. 503, 504)

147) Рајмон Монел во текстот "Нивои на ритмот во вокалната музика" ја изложува дијалектичката концепција на Николас Руве во анализата на Шумановата соло песна "Ich hab' im Traum ge". Основниот став кој се однесува на врската меѓу поезијата и музиката во овие анализи говори дека таа е "дијалектичка, двете експресивности во потполност придонесуваат кон трета и поголема" (споемантиот текст стр. 17). Монеловото мислење кое се обидува да го докаже во овој текст е во потполност спротивно. "Овој екскурзус докажува дека поетскиот и музичкиот ритам не се однесуваат контрапунктски на макро ниво, иако песната може да биде полна од контрапунктски ритмички релации во деталите... Во дијаграмот на поетскиот и музичкиот ритам, два главни блока би можеле да се сместа еден позади друг, одошто еден над друг. Нема ритмички контрапункт на хоризонтален план: говорниот ритам е изразно подреден на пеачкиот ритам, и шетрот на стихот или го подржува музичкиот метар или исчезнува. Дијалектичката врска меѓу поезијата и музиката, поставена од Руве, и други, во овој однос е илузија. Бидејќи музичкиот ритам не е независен од поетскиот, тој е поетски ритам во друг смисол, и најпрво поетскиот ритам беше ритам на говорот кога говорот беше користен со играта во тоталната експресија на телото... (исто стр. 35)

Сепак, Монеловата аргументација заснована врз етимологијата не е доволна да ја негира дијалектизацијата на оваа врска, која е особено очигледна во современата музичка уметност.

кацијата". Покрај срцевиот ритам, Мек Логлин го внесува како одредувачки фактор и дишењето и можноста на нашиот нервен систем за реакција кај најмалите ритмички единици.¹⁴⁸⁾

148) "Ударен дел на ритмот на дишењето се појавува во Увертирата кон вториот чин "камениот гостин" во сцената на "Дон Ѓовани: пасажите од скали



кои додаваат во теророт на конфронтацијата меѓу Ѓовани и статуата на Командантот, паѓаат точно во ритмот : на инспирацијата (нагорната скала), и експирацијата (надолната скала). Во типична ситуација на изведба оваа форма се појавува во интервали од приближно 14 пати во минутата, што е карактеристично за ритмот на заврзаното движење, како во стрес од страв... Покрај ритмот на дишењето, следната доминантна ритмички звук во нашиот живот е срцевиот ритам... Всушност темпата кои се побрзи од нормалното срцево чукање се понерегулрани, тие прикажуваат тензија во нив... Крајното доминантно влијание во нашиот ритмичко чуло, односно во нашето интерпретирање на малите единици на формата, веќе беше споменато. Тоа е минималниот период за реакција кој е околу 0,7 секунди; време потребно нервниот систем да ја прими пораката, да ја идентифицира содржината споредувајќи ја со претходно запаметените искуства, што ние го нарекуваме "процесна постапка на податоците", и да одговори на пораката на соодветниот начин. Овој невропсихолошки метроном одговара на околу MM.80-86, што се изведува како норма: побавните или побрзите тема се јавуваат како тензии.

Ритмот на срцето, велите дробови и нервниот систем се сметаат за најмали формални единици кон кои ние сменавиме во нашиот развиток." (Т. Мек Логлин, споменатиот труд, стр. 83, 84, 85)

Ако ги сумираме сознанијата за ритмот што беа наведени во претходните примери; нив би можеле да ги подредиме во три категории: на оние што поаѓаат од неговото потекло и врската со другите изразни медиуми; на оние што се основаат на ритмот како некаква временска единица, единица за временското распростирање на музиката; и јавно крајни - оние што ритмот го согледуваат во неговите психо-физиолошки предодредености.

Основниот недостаток на овие теоретски пристапи се состои во недоследноста кон дијалектичката суштина на ритмот која некаде е назначена, некаде не, но никаде не е развиена. Тоа и ќе биде целта на следниов дел од текстот, почитувајќи ги релевантните факти кои и досега се појавуваат во сознанијата по ова прашање.

Можеше да се забележи дека овде повеќе пати се употребува терминот ритам, како термин за траењето на музичките единици. Со ваквата употреба всушност се изедначени овие две категории, односно на ритмот му е дадена ширината на се она што го опфаќа категоријата траење. Така овде под поимот ритам ќе се подразбираат сите елементи на музичкото траење, што значи не само одредениот "ритам", туку и агогиката и темпојо како елементи на таа одредба.

Погледнат низ призмата на дијалектичко-критичката естетика и нејзините принципи на спротивставување; принципот на спротивставување според ритмот би можел да се подели на три главни области:

- спротивставувањата кои се вршат низ нотните вредности, спротивставувањата на малите музички единици;
- спротивставувањата на ритмички план меѓу гласовите;
- спротивставувањата кои се вршат меѓу поголемите музички делови, вклучувајќи ги и спротивставувањата кои произлегуваат од аспектот на аритмиката и темпото .

Кон 1

Внесувањето на ритмот во Хегеловата концепција, ритмот како претставник на временската структура, се должи на фактот што ритмот е "највременската" спротивност во спротивностите на музиката. Одредувајќи ги временските точки и нивното укинување, доколку Хегел спроведел една вистинска дијалектичка постапка која би се однесувала на конституционите особености, би дошол до основата на дијалектичката структура на ритмот; зашто тие временски точки се оформени токму по принципот на негација - непрестано се изменуваат "јаките" и "слабите" временски точки. Ова ја определува основната мерка за овој аспект на временското распростирање на музиката.

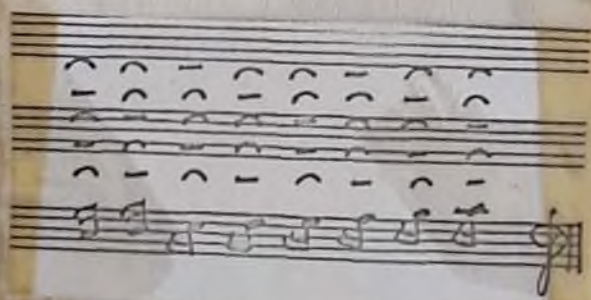
Од друга страна овој пулсирачко-одредбен елемент ја дава само основата на конструкцијата на судирот меѓу ритмичките спротивности, кои движејќи се меѓу апстрактно замислените полови го материјализираат неговото постоење.

Основата на ова спротивставување ја чини поделбата: теза-арза, или теза - арза - арза, во кое може да се истакне токму втората варијанта како посебна, во зголемената напнатост меѓу половите. Ова е иманентно на нашето прифаќање на музиката, така што ние сме готови и на најмалата единица да и го

припишеме ова толкување - потребата за спротивставување е
појака од онаа за суперпозиции.

Веднаш мора да се истакне дека ритмичкиот момент
во овие ситуации на одреден начин го подразбира и динамичкиот.
Тезата во себе содржи мал акцент, (акцент што ќе го доведе Хо
да ѝ смести акцентите како елемент на ритмот), акцент кој
подразбира и мала динамичка разлика од арзата. Имајќи во вид
дека овие динамички разлики често пати се толку мали, (иако
не и непостоечки), тие во овој момент од разгледувањето би
биле занемарени.

Проекцијата на распоредот меѓу тезите и арзите е
исто така иманентна без разлика на должината на нотните вреднос-
ти. Дури и кога една фраза (на пример од шеснаесеттински ноти)
би била интерпретирана со непрекорна динамичка, односно акце-
ска еднаквост, ние би и проицирале некаква ритмичка распределба,
распределба на тезите и арзите.

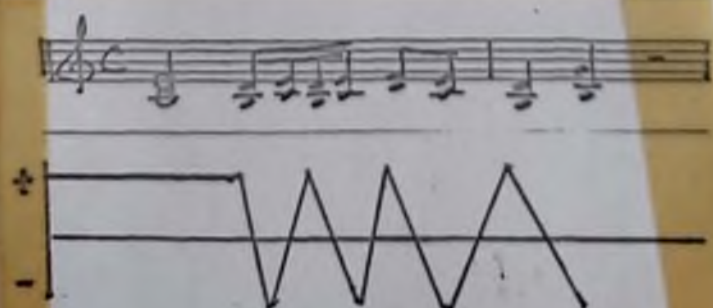


Овие неколку можни комбинации на тезите и арзите
бидејќи се изведени само врз основа на дводелната и триделната поде-
лба. Истиот пример би можел понатаму да се подвргне и под други
поделби: четири, пет, шест и тн., така што можностите се скоро
неисцрпни.

Би можеле да претпоставиме дека овој ист низ би можел да биде изведен и во далеку побавно темпо, или пак да бидат променети нотните вредности. Што ќе стане на пример, ако нив ги замислиме како цели нотни вредности кои се сместени во еден четири четвртински такт, односно распределба во која секоја нотна вредност паѓа на јако време? Дури и тогаш ќе постои обидот за ранѓирање по истиот принцип - структурата на спротивностите се наметнува.

Иако ваквите примери се среќаваат доста често во музичката пракса, тие секако не се единствената конструкција на музичката уметност. Напротив, од оваа наједноставна ритмичка фактура е разработен еден неверојатно различен и огромен број на ритмички спротивставувања. Доколку се би останало на оваа фактура, таа по извесен број повторувања би се изродила во својата спротивност - суперпозицијата, и со тоа би било прекинато движењето.

Разнообразноста на ритмичката структура најнапред се остварува преку различните нотни вредности кои градат двојно спротивставување: спроти тенденцијата на пулсирачкиот ритам и неговото метрономско движење и спроти тезита и арзите на тој ритам. Со цел оваа теза графички да биде илустрирана, повторно ќе го погледнеме почетниот материјал досега повеќе пати споменуваната Бетовенова це-дур Соната.



Во интересот на прикажувањето на спротивностите, овде беа занемарени разликите помеѓу одделните тези на микро и макро план. Претставувањето на една изнивелирана ритмичка структура во која би се воспоставил реален однос меѓу интензитетите на поодделните тези или арзи меѓусебно, значи дека во графикот на генералните спротивности меѓу јаки и слабите времиња според тактовата поделба, би требало да бидат внесени и додатни графици кон секоја временска точка, во зависност од нотните вредности и колебањата што се вршат меѓу нив. Ова значи дека кон секоја четвртина на пример, би требало да биде додаден графикот на колебањата од осминките, кон секоја осмина од шеснаесеттинките и тн.

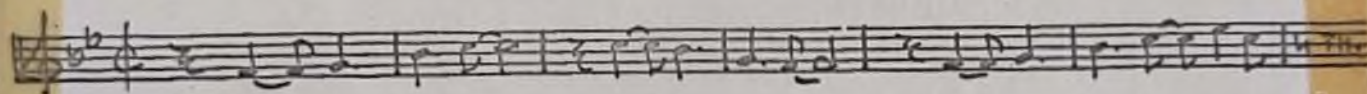
Наспроти вака релативно едноставната ритмичка структура која беше прикажана во претходниот пример и која се уште не гради едно изразено спротивставување кон пулсирачкиот момент, (единственото спротивставување на овој план е завршувањето на фразата на слабо време), односно не ја нарушува симетричноста на конструкцијата; во музичката уметност среќаваме и многу поразвиени спротивставувања. Во нив најнапред ќе ги сретнеме пунктираните ноти, (кај кои во четириделната поделба: теза- арза- теза- арза, се спротивставени најјаката теза-првата, и најслабата арза - последната, што доведува до потенциран судир , синкопите, (во кои настанува поместување на акцентот - тезата на слабото време и на тој начин директен судир меѓу пулсирачкиот ритам и ритамот на фразата, некаква наједноставна биритмичност), па понатаму појава на триоли, квинтоли, септоли и тн. во парните ритмички

структури, или квартоли во намерните, со кои повторно се јавува биритмичност наспроти пулсирачкиот ритам.

Од овие наједноставни основни варијанти на спротивставување со пулсирачката ритмичка структура, по пат на комбинации се изградуват други спротивставувања - принцип, кој повеќе пати беше нагласен и во останатие случаи.

Бирајќи карактеристични примери, во овој случај би навеле едно вакво спротивставување од подрачјето на цезот, каде комбинациите меѓу синкопите и пунктираните ритмички вредности, лежат во основата на неговата ритмичка структура. Примерот се однесува на Гершвиновата композиција "I got rhythm".

У. Гершвин: "I got rhythm"



Паѓа в очи дека оваа ритмичка фактура содржи некаков свој особен ритмички пулс, наспроти пулсот застапен во придружбата кој ја истакнува компонентата на пулсирачкиот ритам, (за што ќе стане подоцна збор). Кога би се обиделе оваа ритмичка фактура да ја изведеме низ строгостите на пулсирачкиот четириделен ритам, постојано ќе се наоѓаме во опасност да грешиме. Нејзината изведба е единствено можна со потполна транспозиција во нејзиниот ритмички дух, кој е надвор од духот на рамномерната поделба. Дури ако внимателно ги измериме овие синкопи, ќе видиме дека тие не се апсолутно соодветни на нотните вредности и дека секој пат постои некое мало поместување кон напред и кон назад. Изведувачите на оваа музика, пред се, треба да ја познаваат таа нејзина иманентна ритмичка структура, (која си има

изградено свои конвенции во толкувањето на синкопираните и пунктираните нотни вредности), за да би можеле да се вклучат во изведбата, (особено во оркестарските партии каде цели групи унисоно изведуваат вакви ритмички фактури).

Истата пракса ја среќаваме и во изведбата на нашата народна музика, особено онаа која има непарни и комбинирани тактови поделби. Овие ритмички "несоодветности" долго време ја спореа поделбата која или ѝ преведуваше во троделен ритам, каде се појавува триола и четири еднакви вредности, или ѝ претварае во хемиола, ка која противниците имаа забелешка дека сите вредности не се еднакви. Очигледно дека малите отстапувања кои извираат од праксата не можат шаблонски да бидат воведени во поделбите на конвенционалното уво и неговите строги симетрии.

Во рамките на разгледувањето на овие спротивности, се поставува и прашањето како ќе бидат третираните алеаторичките комбинации кои немаат стриктни нотни вредности, односно се одбележани со други временски единици (3 секунди на пример).

Разбирливо е дека во овие случаи неосновано е да се бара некоја поделба на теаи и арзи, особено не на микро план. Делумно толкување би можело да се даде токму низ таа изразена нееднаквост, која ѝ доведува во судир сите целини што се наоѓаат едно до друго. Меѓутоа, токму таа постојана нееднаквост, го ослабува делувањето на овој план, зашто таа самата по себе се изродува во повторување. Нашето конвенционално уво најнапред ѝ спротивставува нееднаквите целини, толкувајќи ѝ токму низ призмата на симетријата теза - арза, или теза - арза

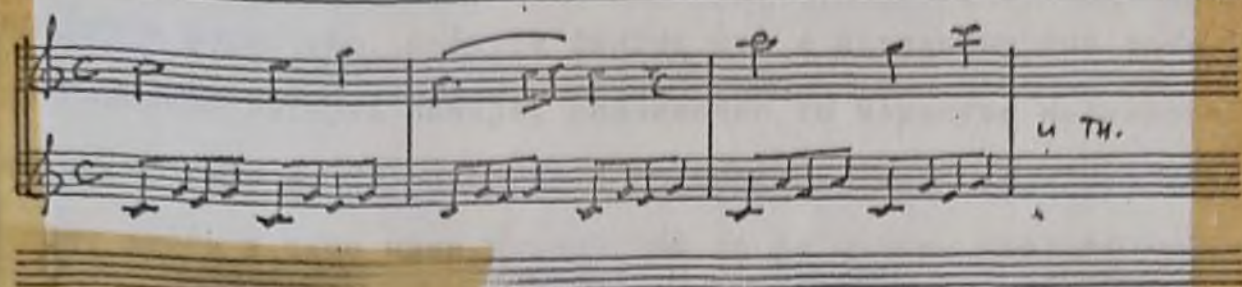
Посегањето по крајните средства на спротивставување, треба да го надокнади отсуството на другите елементи.

Во споменуваната партитура на Пендерецки "На жртвите од Хирошима", која користи комбинирани нотни и алеаторички вредности, од 26 такт па некаде до 62 такт, имаме карактеристична игра на ритмичките вредности кои во одбележениот, односно одбележените временски интервали (15 секунди и тн.), треба да бидат изведени. Забележително е дека доминираат пунктираните нотни вредности и почетоците на слабите нотни времиња, што овде има посебно значење. Иако тактовите се одбележени (со непрекинати линии), тактовите цртички се наменети повеќе да им помогнат на изведувачите како ориентација за текот на изведбата, а не за да се изврши некаква поделба на јаки и слаби времиња.

Според ова последното, како да станува бесмислена поделбата на некакви нотни вредности. Меѓутоа сепоема е поинаков психичкиот ефект кај изведувачот, а исто така, кај слушателот, кој соодветно на визуелните симболи, ќе се погрижи да добие некои разграничувања во нагласеноста и стремежот на секоја фактура.

Од следните тактови (62, 63, 64 до 65) во виолончелите и контрабасите се појавува нова ритмичка фактура во која секој инструмент од поодделната група, (виолончелите или контрабасите), изведува своја комбинација која е различна од сите други. Бидејќи според ознаката на авторот, групата на виолончелите содржи 10 инструменти, а на контрабасите 8, се добиваат 18 различни ритмички фактури кои меѓусебно се спротивставуваат. Кон ова спротивставување треба да се додадат и останатите инструменти кои изведуваат други фактури.

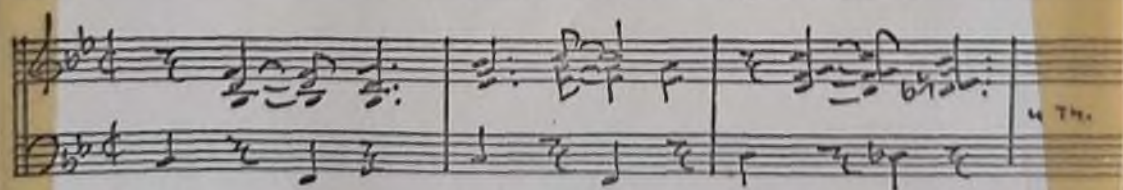
В. А. Моцарт: "Sonata facile" К. н. 545



Со воведувањето на остинатната ритмичка фигура овде е постигнат еден нов квалитет во ритмичкото спротивставување.

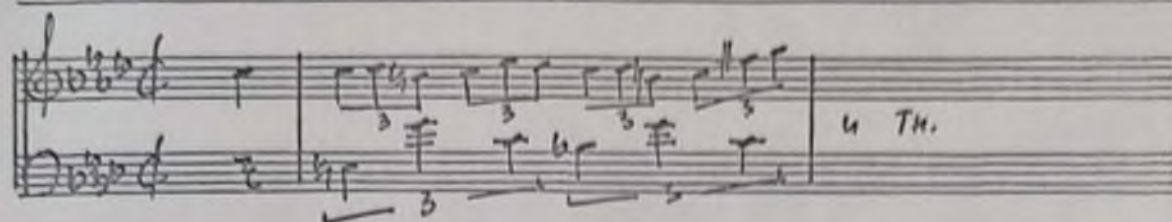
Во безбројните варијанти на остинатните фигури-придружби, може да се појави и биритмија, која уште повеќе ќе го потенцира судирот меѓу структурите на водечката линија и онаа на придружбата. И во овие случаи се работи за една преодна форма, која се основа на веќе истакнатите спротивставувања во претходниот дел. Кон ова би можеле да го наведеме примерот на споменатата Гершвинова композиција, сега прикажана заедно со придружбата.

Гершвин: "I got rhythm"



Сепак во овој случај двете фактури не се чувствуваат токму далечно спротивни како што тоа ќе се случи во следниот пример на биритмичност, бидејќи како што веќе беше кажано, таа е дел од своевидните конвенции во џезот.

Ф. Шопен: Етида оп. 25 бр. 2



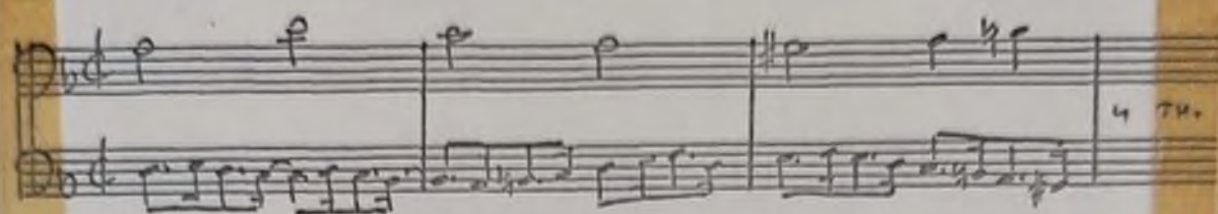
Очигледно дека ова е сосема подруг случај. Во оваа Шопенова етида спротивставувањето на осминските наспроти четвртинските триоли гради јак биритмички судир, кој што знае да создаде доста потешкотии при изведбата.

Всушност при првото читање на нотниот материјал се јавува потребата за изедначување на двата ритми, односно преточување на осминските триоли во секстола, со што би се поклопиле акцентите во двете фактури. Но анализата на нотниот материјал од десната рака открива дека неговата ритмичка логика е поинаква; Шопен не ја избрал случајно ваквата распределба на нотните вредности.¹⁴⁹⁾

Наспроти овие спротивставувања, како повисок вид, ќе се јави спротивставувањето кај полифоно водените фактури. Се разбира во илустрацијата неминовно е повторно творештвото на големиот мајстор во ова подрачје Јохан Себастијан Бах. Следниот пример е избран од Contrapunctus II од делото што зазема посебно место во неговото творештво "Die Kunst der Fuge"

149) "Во композиционата техника (на "Приказната за војникот" од Игор Стравински) се истакнува остинатниот бас во кој круто пулсира ритмот, над кој метрички слободно се развиваат средните и повисоките гласови. Полиметричката структура која се постигнува е полна со привлечност, заради постојаното поместување на центарот на гравитацијата". (Х.Х. Штукеншмит, "Нова музика", стр 410)

J. C. Бах: "Уметноста на фугата" *Contrapunctus I*



Се разбира примерот мораше да биде земен од моментот на појавувањето на првиот *sonnes* и ограничен на двогласјето за да биде илустративен. Со усложнувањето на гласовите се усложнува и ритмичкото спротивставување. Од овој пример пред се можеше да се видат карактеристичните комплементарни однесувања меѓу едниот и другиот ритам, така што тезите, односно арзите, се појавуваат само во едниот, односно другиот глас, (првото и третото време од првиот и првото од вториот такт). Кон сето ова треба да се додаде и движењето во пунктираности на едниот глас, наспроти издржаните половици во другиот.

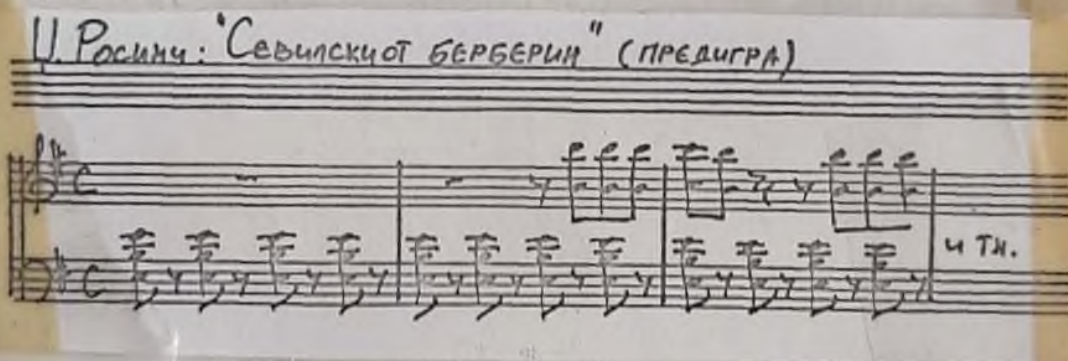
Од примерите на тоналната полифона композиција да преминеме сега во примерите на атоналната и алеаторичката музичка пракса. Уште при првиот преглед на партитуриите со атонална ориентација во кои е задржан нотниот и ритмичко-метричкиот систем на тоналната музика, ќе забележиме една шаренолика графичка структура; првиот знак на ритмичката компонента на спротивставувањето. Така на пример во првата од Шесте пиеси на Антон Веберн (оп.6), во само деветнаесет тактови (дво четвртински), ќе ги сретнеме скоро сите начини на ритмички спротивставувања. Многу карактеристичен манир во ваквите партитури се конвулзивните ситни ритмички вредности, наспроти издржаните.

- арза. Но подоцна, веднаш ќе биде увидено дека оваа поделба е неспроведлива на слободното толкување кон којсѐ се стреми оваа музика.

Кон 2

Првиот аспект на спротивставување според ритмот е подеднакво интерполиран и во вториот - спротивставувањето меѓу гласовите, или поодделните линии на одредено музичко дело. За да се оствари ова спротивставување двете ритмички фактури треба да се разликуваат, а тие може да се разликуваат единствено низ спротивностите од претходно наведениот аспект.

И овде неисцрпни се можните варијанти во спротивставувањето кои ги среќаваме во досегашната музичка литература. Наједноставните меѓу нив се оние на остинатните придружби во вид на пулсирачкиот ритам.



Всушност овие спротивставувања се некаква преопшта форма меѓу спротивставувањата на иманентните структури во нотните вредности и спротивставувањата меѓу гласовите. Едниот глас, односно линија, само го претвара пулсирачкиот ритам во музичка фактура, го материјализира.

Од оваа наједноставна форма, следната слична, е раздвижувањето на тој пулсирачки ритам, како на пример кај албертинскиот бас.

Кон 3

Спротивставувањата по принципот на ритмот понатаму се пренесуваат и на поголемите музички целини. Тука покрај користењето на ритмичките комбинации и значењата на нотните вредности се користат и темпото и агогиката како средства за постигнување на оваа цел.

Се разбира, соодветно на ситуациите и кај другите принципи на спротивставување, големината на делото битно влијае дали во конечната слика ќе се појават и вакви спротивставувања, или ќе се задржи само на претходно споменатите.

За да го илустрираме и аргументираме овој став, ќе биде прикажан еден пример од сонатната форма, каде, како што е познато, се врши основниот судир меѓу првата и втората тема, (односно групи од теми). Меѓу повеќето принципи на спротивставување кои се употребуваат за да се воспостави спротивноста меѓу овие два тематски материјали е и ритмичкиот.

Примерот на првиот став од Моцартовата Соната во Бе-дур (К.В. Бр. 281) е еден од типичните во оваа област. Наспроти ритмичката структура на првиот тематски материјал во кој карактеристичен елемент се триолите, вториот содржи шеснаесеттинска ритмичка фактура. Мостот кој ги поврзува е составен од 32-ки, а во секвенците од вториот тематски материјал повторно се среќаваат ситни нотни вредности, така што цело време посвои едно спротивставување меѓу раздвижените и смирените ритмички делови. Интересно е дека во развојниот дел од оваа соната се појавува уште еден тематски материјал, кој на одреден начин треба да ги компензира недостатоците на недоволниот

судир меѓу двата тематски материјали. Тој донесува уште една ритмичка фактура, во овој случај, врз придружбата од 32-ки, се одвива нова мелодиска линија низ една широка и распеана мелодиока линија.

Евидентирајќи ги и останатите ритмички спротивста-
вувања , треба да се издвојат и оние од вториот дел на втората
тема и н а крајот завршната група. Сето ова заедно композицијата
ја дели во разни ритмички блокови кои се спротивставуваат меѓу
себе и ја даваат структурата на ритмичките спротивставувања
на овој став.

Меѓутоа ваквиот пристап не треба да го бараме во
секоја поголема по обоем композиција , особено ако формално
не гради сложен вид како што е сонатната форма. Како што ќе
видиме подоцна во разгледувањето на цикличните музички дела,
. одделни ставови можат да содржат една единствена ритмичка
фактура, но преку тоа да ги потенцираат спротивставувањата на
глобален план.

Следниот степен, (односно еден вид меѓу степен) во
определбата на ритмичките спротивности, се агогичките ознаки.

Првото што паѓа во очи (и што е вранбосо нивната
структура), произлегува од спротивноста во определувачките озна-
ки на агогиката: наспроти ритардането кое е некаков минус на
движењето, се појавува ачелерандото како некаков плус. Внесени
или не во партитурата, (зашто по правило се внесуваат само
многу изразени агогички ознаки, или оние на кои инсистира
авторот; додека од друга страна во некои стилски периоди, како
што е романтизмот, "рубатото" е иманентен принцип, кој воопшто

не фигурира во партитурата), агогичките особини се реалност на музиката, особено на онаа со живи изведувачи, и само кај електронските музички направи може да се добие една метрономска адекватност од почетокот па до крајот на едно дело.

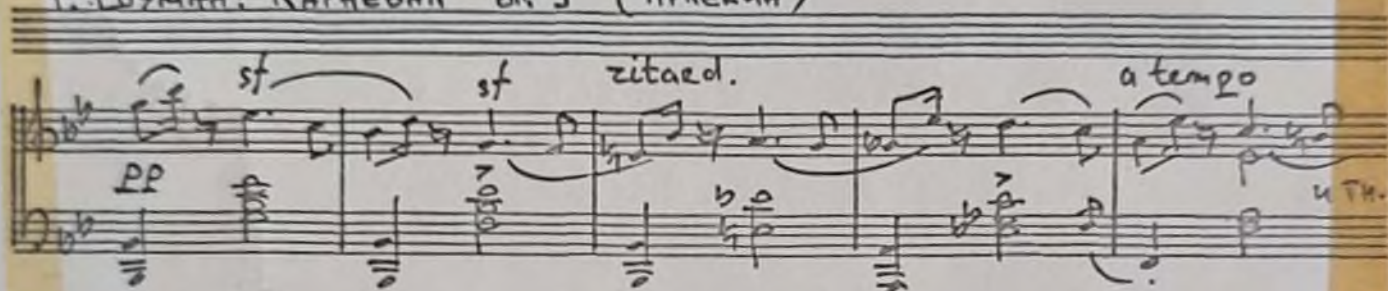
Со новите начини на снимање во некои жанри на забавната, поп, рок, музика и тн., е диктирано едно смирување на овие спротивности. Имено, снимањето на делата започнува издвоено во помали групи и тоа на почетокот со ударните инструменти. Во таа ситуација се постигнува еден приближен метрономски ритам, кој потоа е ориентација и за другите изведувачи. Веднаш станува јасно дека ова одзема дел од "живоста" на изведбата; меѓутоа, од друга страна, ваквиот начин на снимање овозможува максимално искористување на техничките можности на овој медиум, што дава други резултати, кои не се безначајни во крајната слика на делото.

Инаку отстапувањето на изведбата кај живите изведувачи во смисол на агогиката, може да се докаже со еден едноставен експеримент: ако на една стандардна изведба, (на пример од грамофонска плоча) вклучиме метроном, ќе видиме дека тие набрзо ќе се разијдат.¹⁵⁰⁾

150) Наспроти оваа нееднаквост во агогичката природа, постои извонредна еднаквост на поодделните агогички зафати во една интерпретација. При снимањето на гитаристот Диего Бланко на фестивалот Охридско лето '81, ненамерно беше избришан еден дел од тонот на неговата изведба, додека сликата беше сочувана. Кога беше констатирано дека се работи за дело кое има структура а б а, (беше избришано првото а), под видеото од овој дел, беше подметнат тонот од неговата репетиција. Резултатот беше изненадувачки: синхронизацијата беше идентична до делови од

Гледајќи ја функцијата на агогичките ознаки во нашиот домен на интерес, тие претставуваат уште еден ~~значаен~~ фактор во интензитетот на спротивставувањат на музичкото доло, односно музиката. Така на пример со ритардандото од следниот пример на Шумановиот "Карневал" - третиот број "Арлекин", судирот меѓу крајот на едната фраза и почетокот на следната во "а темпо", е доведен до кулминација:

R. Шуман: "Карневал" оп. 9 ("Арлекин")



Нивната основна функција, која се состои во заокружувањето на одредени целини од композицијата, воедно значи и дека таа целина е подготвена за спротивставување со следната. Секоја фраза во основа содржи едно ачелерандо од почетокот и едно ритардандо кон крајот; тие како такви влегуваат во неписаните музички конвенции кои за одредени стилски рамки имаат точно одредени отстапувања (адекватност). Тогаш кога авторот внесува и дополнителни ознаки, значи дека тој инсистира овие спротивности да бидат уште повеќе изразени, со што и крајните интензитети уште повеќе се затегнуваат. Гледано од аспектот на

секундите, иако се работеше за една поголема музичка целина. Изведувачот ~~и~~ некои несвесни механизми ги извел овие два дела со една совршена адекватност. Се разбира тоа не значи дека сите елементи на таа изведба биле исто така идентични (на пример динамиката).

траењето на нотните вредности; тие доживуваат една закономерна трансформација, иако нивниот визуелен симбол останува непроменет (ознаките за агогиката се описни). Меѓутоа материјалот од делот на "рит." и оној од "а темпо" битно се разликуваат, меѓу нив не постои никаква идентичност.

Продолжувајќи со евидентирањето на спротивностите по принципот на траењето, односно ритамот, на глобален план доаѓаме до спротивставувањата кои се вршат во цикличните музички форми. Веќе беше кажано дека кај нив. одделни ставови може да бидат монолитно ритмички изградени, но затоа пак да бидат спротивставени кон иста таква целина, која гради сосема друга ритмичка фактура.

Еден од карактеристичните примери за ова е Финалето на Шопеновата Бе-мол Соната. Целиот став содржи еден стриктен триолски ритам, без никакви исклучоци. (Воопшто овој став е интересен по тоа што двете раце се движат постојано во октави, динамиката е релативно ограничена, така што единствениците и внатрешни спротивности се изградени низ движењата - различните висински регистри, и нивната обоеност).

Меѓутоа тој со својот раздвижен пулс, се спротивставува на претходниот "Marche funebre", и во општиот интензитет на спротивставувањата, чини своевидна кулминација во целото дело. Неговата ритмичка однородност, станува негација наспроти разнородностите на претходните.

Вообичаено спротивставувањата на глобален план се вршат преку употребата на различните темпа. Така наједноставното спротивставување се добива кога ставовите ќе се поредат по принципот бавен-брз- или обратно. Историски прво се јавуваат комбинациите бавен - брз - бавен - брз (како на пример во

барокната соната), додека класиката ќе го воспостави :

обратниот однос : **брав-бале-брав-брав**. Меѓу третиот и четвртиот став кои овде се земен условно како брзи, секогаш има разлики во темпото. Менуетот, Скерцото и тн., обично се во едно умерено темпо додека финалето носи едно вистинско брзо темпо. Но градацијата во овој последен пример не е сведена само на тоа. Во ставовите кои како во овој случај немаат крајно контрастни темпа се применува и разликата во метричката структура. Третиот став вообичаено содржи триделна структура, наспроти четвртиот, кој или е дво, или е четири делен, со што повторно се постигнува ритмичка разнородност, која ги потенцира разликите меѓу овие два става и го дава крајниот резултат на спротивставувањето.

Покрај метричката разнородност и одредбите на темпото, односно претходно споменатата агогика, и одделните делови на еден циклус вообичаено содржат и други ритмички особености кои ги чинат да се разликуваат и спротивставуваат меѓусебно - зашто циклусот мора во подеднаква мерка да тече, да го оствари своето движење, како што го остваруваат и најмалите музички целини. Ако темпото и метриката не се променети, тогаш се внесува една ритмичка разнородност во однос на нотните вредности, со што повторно се добива истоветен резултат.

Шумановиот "Карнавал" е еден од типичните примери за најразновидните постапки кои се применуваат во конституцијата на цикличната форма составена од многу делови. По "Преамбулата" која релјефно е градена на спротивностите на темпата и различните ритмички фактури (во не од овој аспект би можеле

да се издвојат неколку карактеристични блока: *Quasi maestoso* со карактеристичните пунктирани нотни вредности, *Più mosso* со раздвижената осминска фактура; *Animato* со исто така пунктираните нотни вредности, овој пат двојно, *Vivo* со осминска фактура и на крајот *Fresto* со карактеристичната акцентна дводелна фактура во троделното темпо, што создава еден посебен впечаток на спротивставување); следи делот "Пјеро" кој е спротивставен со својата двочетвртинска метрика, *Moderato* и едно смилено четвртинско движење. Следниот број "Арлекин" е повторно во три четвртини, темпото е *Vivo* а ритмичката фактура, нова комбинација. Понатамошната анализа на ова обемно дело, (дваесет броја), ќе ни открива нови и нови спротивности по истиот принцип. (Се разбира и овде ова нема да бидат единствените спротивности кои го движат целиот циклус).

Забележително е дека темпата во музиката не носат само метрономски ознаки, туку и карактерни. Тоа говори дека авторите и кај блиските темпа, (на пр. ~~Andante~~ и *Adagio*) обрнуваат внимание на различниот природ кој ги карактеризира одредените целини, односно им овозможува меѓусебно да се спротивставуваат.

На крајот од овој дел, треба да се истакне и конвенцијата по која вообичаено делата почнуваат, и што е од посебна важност, завршуваат со брзи темпа. Делата кои завршуваат со бавни темпа, (како на пример VI Симфонија на Чајковски) оставаат впечаток на недовршеност. Гледано низ призмата на овдешните толкувања, почетоците и краевите на делата чинат поголеми судири со тишината и нејзината реалност, доколку веднаш го донесат крајниот интензитет, иако се разбира, ова не мора да значи и правило.

в) Временската структура на музиката - резултанта
на судирот на спротивностите

Во дијалектичко-критичката концепција на естетиката на музиката, судирот на спротивностите на онтички план како краен резултат ја воспоставува временската структура на музиката, односно музичкото дело. Меѓутоа временската структура на музиката не се должи исклучиво на овие спротивности, спротивностите во онтолошки смисла, туку и на други, што подоцна ќе биде покажано и докажано.

Сепак, основата на временското распростирање на музичката уметност се содржи во спротивностите кои влегуваат во конституцијата на музичкото битие и кои овде досега беа разгледувани низ основните принципи на спротивставување.

Пред да преминеме на разгледувањето на ~~опедните~~ ~~отеле-~~ ~~ни~~ во структурирањето на спротивностите на онтолошки план, овде би биле одбележени некои основни карактеристики на поимањето на музичката уметност како временска уметност.

Иако општо е прифатено дека музичката уметност во основата е временска уметност, решенијата повеќе личат на Августиновата мисла: "Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat
151)
scio; si quaeranti explicare velim, nescio."

151) Овој цитат од Августиновите "Исповести" (стр. 264) го наведува и Далхаус како мото на поглавјето за "Феноменологијата на музиката" ("Музичка естетика" стр. 484), иако погрешно е наведено потеклото на цитатот, кој се однесува на друга глава од Августиновата расправа.

Всушност кај Августин ќе го сретне поставувањето на вре́менската антиномија меѓу минатото, сегашноста и иднината, антиномија околу која ќе се движат и следните толкувања на поимот на музичкото време. Од друга страна со отворањето на проблемот време, ќе се отвори и проблемот – простор во музиката, односно меѓусебната зависност на овие две категории.

Се разбира овде под категоријата време се говори за течењето на одреденото музичко дело во неговото музичко време, а не за различните позиции кое тоа исто дело ќе ги има во историското време. Исто така кај музиката се јавуваат и различните времиња на различните модуси, кои ќе бидат разгледани во посебно поглавје.

Гледано од овој аспект, односно "дали музиката е во времето", или обратно дали го носи "времето во себе", како што констатира и Далхаус, литература "има на претек, одошто би недостасувала".¹⁵²⁾

Меѓу поинтересните мислења спаѓа Хегеловото, кое веќе беше споменато, и кое повторно се движи во кругот на минатото, сегашноста и иднината. Поаѓајќи од основната теза дека "Јас е во времето и дека времето е битието на самиот субјект", и дека "времето е оној битен елемент во кој тонот со оглед на својата музикална вредност ја добива егзистенцијата, а не просторноста како таква, а времето на тонот е воедно и време на самиот субјект", ја остварува врската меѓу музиката и "јас", бидејќи по таа основа "тонот продира во Јас, го опфаќа во него-

¹⁵²⁾ К. Далхаус, "Музичка естетика, стр. 485

вото најпросто одредено битие и со помошта на временското движење и неговиот ритам го става Јас во движење".¹⁵³⁾

Всушност Хегел, поаѓајќи од "внатрешноста" како содржинска страна на музиката и нејзиното "негативно единство", ја поврзува со идеалната негативна дејност " времето" кое "на прво место ја уништува формата на постоењето на просторните делови едни покрај други и континуитетот на просторот го собира во една временска точка, во мигот на сегашноста".¹⁵⁴⁾ По ова укинување на просторноста и нејзиното собирање во временската точка, логично следи негацијата на временските точки во согласност со Хегеловата дијалектичка позиција бидејќи "веднаш потоа временската точка се покажува како негација сама на себе, зашто тој миг на сегашноста веднаш штом ќе се јави, се укинува и се претвора во друг миг на сегашноста и на тој начин покажува негативна дејност." ¹⁵⁵⁾

Меѓутоа видовем во делот за ритамот дека "сукцесивноста на временските точки" постепено се трансформира во проблемот на броењето и временската мерка на тоновите, со што дијалектичкиот третман на музичкото време е напуштен.

Посебен простор на музичкото време му е посветен и во феноменолошката естетика.¹⁵⁶⁾ Од овој круг би било издвоено

153) Хегел, "Естетика", кн. III, стр. 310

154) исто

155) исто стр. 310-311

156) Забележливо е дека Николај Хартман воопшто не се бави со временската структура на музиката, иако во основа неговата слоевитост директно се однесува на временските поделби во музичкото дело. Единствената Хартманова констатација врзана со

Ингарденовото толкување на времето, иако кај Ингарден несоодветно се поврзани прашањата на распростирањето на музичкото дело во одреденото време, времето на различните модалитети на музичката уметност и нивната идентичност во различните единици на историското време.

Почнувајќи од констатацијата дека "Секое музичко дело е предмет кој трае во времето" ¹⁵⁷⁾, Ингарден ја развива својата мисла прикажана низ следниот цитат:

"Со тоа што е предмет кој трае во времето, музичкото дело не е сепак "временски " предмет во онаа смисла во која тоа ќе бидат неговите одделни изведби. Доколку ова се , како што веќе утврдив, процеси, самото музичко дело не е процес. Додека деловите на изведбата на музичкото дело следат еден по друг во потполно одредени временски фази, сите делови на самото дело постојат истовремено, ако делото е готово, (а овде говориме за такво дело). Навистина - и јас ќе се обидам во подоцнежните разгледувања тоа точно да го разјаснам - без разлика на тоа што меѓу деловите на тоа дело постои некој специфичен "поредок на постапност" и дури како што ќе се увериме одредена "quasi-временска структура му е иманентно својствена на секое музичко дело, од тоа воопшто не произлегува дека музичкото дело не ги поседува сите свои делови одеднаш , ниту дека едни од тие делови се поретки од другите". ¹⁵⁸⁾

со времето кажува дека "во музиката мора да важат сукцесијата : поврзаноста на тоновите" (Н.Хартман, "Естетика", стр. 137)

157)Р.Ингарден,"Идентитет музичког дела", стр.480

158)исто стр.481

Очигледно е дека целта на поврзувањето на трите аспекти на времето во музичкото дело: сопственото, она на моментите и историското време, кај Ингарден се поврзани во една целина, која практично ги негира сите три. Од друга страна Ингарден за разлика од Хегеловата локација на времето, ¹⁵⁹⁾виз минатото, го остварува тој интегритет во сегашноста.

Во подоцнежниот тек на расправата за "Идентитетот на музичкото дело" Ингарден уште еднаш ќе сбрне внимание на разликувањата на прашањата кои се врзани со "наиндивидуалноста" и "надвременоста" на музичкото дело, од оние кои се врзани со "фази-деловите" на поодделната изведба, односно нејзиното протичање во "quasi" временската структура, ¹⁶⁰⁾така што уште еднаш недвосмислено се потврдуваат ставовите кои во однос на временската структура на музиката овде беа сумирани во погорната мисла.

159)Кругот на трите можности: минатост, сегашност, иднина, се затвара со Блох. Додека кај Хегел времето беше сумирано во временските точки на сегашноста, кај Ингарден преку минатото во сегашноста, ("И спротивно, секое индивидуално изведување на музичкото дело ефективно се простира во времето на тој начин преку кој одделните негови моменти се случуваат во други временски отсеци и тоа време го исполнуваат, а повторно тие делови постепено се случуваат во сè понови фази и неизбежно со нив поминуваат, а кога ќе поминат престануваат актуелно да постојат, тонот од минатото во кое - ако е возможно така да се каже - никогаш не ќе се вратат, туку напротив се подлабоко тонот, си заминуваат се подалеку и подалеку од нашата постојано нова реалност", исто, стр. 481), кај Блох интегритетот се остварува во иднината, за што ќе стане збор во последното поглавје.

160) исто, стр. 520. Во таа "quasi" временска структура, ќе се

Од другите феноменолози се истакнува Хусерловиот пристап, веќе неколку пати споменуван, низ неговата "протенција" и "ретенција" на материјалот,¹⁶¹⁾ кој сепак како интерес повеќе се однесува на следното поглавје од оваа расправа во кое ќе се говори за гносеолошките моменти на музиката.

Од Ингарденовото становиште не е далеку и она што го развива Карл Далхаус, преку единственоста на делото во неговите временски аспекти.¹⁶²⁾ Оттука и Далхаусовата концепција не досега подалеку иако во неа ќе бидат внесени и некои

појават повторно некои аналогии со Хегеловото мислење, аналогии кои наместо Хегеловите временски точки, ќе ги постават моментите. "Моментите во музичкото дело се некои временски единици одредени со звучни основи, единици кои се издвојуваат во текот на quasi временската структура на даденото дело како нешто посебно од другите единици, иако преминот на нив може да биде наразличен начин течен, неостар, или таков да ги раздвојува произразено моментите еден од друг ... Времето на музичкото дело, според тоа, не е однородно, туку е квалитетно и структурално организирано, а типот или дури особеноста на оваа организација е условена со тоа, какви звучни творби ги исполнуваат поединечните моменти или подалечните периоди кои истапуваат во целината на делото". (исто стр. 528) Освен ова кај Ингарден соодветно на Хегеловата позиција, ритмот и темпото се јавуваат како чинители кои решаваат за карактерот на времето во делото. (в. исто стр. 530)

161) Ова го наведува и Далхаус: "Музичката перцепција која ги надминува издвоените акустички дадености, би била незамислива кога не бисе сочувало она што непосредно претходело и изминало; Хусерл го нарекува тоа задржување "ретенција", а нејзината дополнителна спротивност, исчекување и антиципација на идното "протенција". (К. Далхаус, "Музичка естетика", стр. 436)

162) "Доколку музичките дела се сфатат како такви, а не банализи-

други ставови низ прифаќањето на Бергсоновата концепција на "temps durèe" (доживеаното време) и "temps espace" (опростореното време). Сметајќи дека: "Ако е "temps espace", она празното "пред" и "по" апстракцијата од "temps durèe", тогаш, од друга страна, ширењата и скратувањата на живеаното време се сфатливи дури пред позадината на просторното. И двата чинители "temps espace" и "temps durèe", делуваат во музиката како временска рамка и движење".¹⁶³⁾

Во авторите кои се бават со проблемот на музичкото време, недоминлива е и Жизел Бреле, иако нејзината концепција на музичкото време низ дефиницијата дека тоа "е составено од минатоста и иднината во една сегашност",¹⁶⁴⁾ не отстапува од досега набележачите концепции. Новините се застапени во ставови:

рано како да се потпури, токму забележената поединечност не постои сама за себе, туку како момент на целината за која слушателот е свесен веќе во начинот на антиципација. Додека ги разбира поединечните делови, неговото естетско интересирање - интересирањето што се покажува и остварува низ искуството на единката - насочено е делумно, или дури првенствено, секој пат на целокупната форма, а како негова функција мора да бидат сфатени поединечностите, за да се стигне до ненамалената музичка реалност (исто стр. 488) Од оваа единственост, сепак не е преминато кон дијалектиката иако е истакнато дека "Музиката е според општото мислење во кое никој не се сомнева - звучно движење" (исто стр. 488) Следниот став го илустрира ова: "Тешко е да се замисли движење без носител. А на музичкото движење како да му недостасува супстрат. Бидејќи тврдењето дека тонот се движи во тонскиот простор би било проблематично како хипотеза" (исто стр. 489) Кон последното Далхаус на ум ги има "енергитичарите" (Халм, Курт), но не поставува дека постојат и други можности за дијалектичка основа (исто стр. 485)

164) Ж. Бреле, "Стваралачка интерпретација", (Изведбата и музичкото творештво)

дека "темпото не е само метрономска брзина, туку живо време"
"бидејќи музиката е време, таа не може да позајмува некое
надворешно темпо, туку како потполна свест создавајќи, созда
и сопствено темпо".¹⁶⁵⁾ Од интерпретациските елементи кои влијаат
врз временската структура на делото, издвоено е "рубатото"
а интересни се и забелешките кои се однесуваат на односот на
композиторот и интерпретаторот кон музичкото време каде "ком-
позиторот го напушта реалното време заради формалното, а на ин-
терпретаторот лежи должноста повторно да го најде тоа реално време
зашто времето во својата битна интима не е запишано во делото
а вистинскиот реализатор на делата од временската уметност
може да биде само интерпретаторот".¹⁶⁶⁾

Современата музичка ситуација, поврзувањето на му-
зиката со современите технички медиуми, ја го истакне и односот
на временската структура на музиката во новите ситуации. Гово-
рајќи за музиката на телевизијата, Хансјерг Паули ги констатира
недостатоците кои произлегуваат од некои пристапи во оваа
сфера;¹⁶⁷⁾ односно разликите во течењето на музичкото време
она на визуелниот телевизиски медиум.

165) исто

166) Ж. Бреле, "Стваралачка интерпретација", (Музичката изведба
музиката)

167) Другиот начин се согледува во сериозниот напор, текот на
сликата што е возможно попрецизно да ги следи музичките тонови
да ја следи темата како и одделните делови, да укаже на воде-
ните гласови во оркестарот. При тоа се заборавило дека музичкото
време е поинаку артикулирано од филмското, зашто окото и уш-
та не дејствуваат според исти закони, ниту пак со ист интензитет

Со прашањата на времето како тшо можеше веќе да се забележи паралелно се развиваат и прашањата на просторот. Ова беше присутно уште во Хегеловата мисла, каде просторот едноставно беше преточен во временските точки. Од другите ставови се издвојува Далхаузовото мислење, во кое покрај веќе кажаното, се издвоени категориите на реалниот простор, тонскиот простор и просторните претстави, со критиките на застапниците на ваквите гледишта.¹⁶⁸⁾

Разликувањето на реалниот од тонскиот простор е особено важно во исклучувањето на илузијата која произлегува од неминовноста на реалниот простор, како простор во кој единствено може да се смести изведбата на музиката, односно музичките дела.¹⁶⁹⁾

Просторот зазема и посебно поглавје во Естетиката на музиката на Супичиќ каде се поврзани категориите на просторот, движењето и напнатоста.¹⁷⁰⁾ Сепак, оваа поврзаност не дове-

и затоа отсликувањето на еден кохерентен музички тек на формата не мора безусловно да доведе до исто така кохерентен филмски тем." (Х. Паули, "Чујно и видливо", стр. 374)

168) Кај Далхаус музиката која одзвучила добива просторен облик. "Доколку таа е облик, парадокслано изразено, доживува вистинско постоење во моментот кога веќе изминала... Просторната преобразба и облик, вртење наназад и предметноста се взаемно поврзани; едното е потпирач или претпоставка на другото". (К. Далхаус, "Музичка естетика", стр. 429, в. исто, стр. 489)

169) в. В. Јанкелевич, "Музика и неизрециво", стр. 558

170) в. "Естетика европске гласбе" стр. 168. Наведувајќи ги сознанијата за просторното определување на звукот од аспект на ниските и високите звуци, (гледиште критикувано во Далхаусовата "Естетика"), и испитувањата кои се вршени во оваа област од

дува до дијалектичката поставеност на музиката која нужно следи од дефинирањето на овие категории.

Наспроти остварувањето на временската структура и просторот на музиката во претходните гледишта е позицијата на дијалектичко-критичката естетика на музиката која беше изведува на во досегашниот тек на анализата на битието на музиката низ основните принципи на спротивставување, и релациите кои понатаму врз истите принципи се изградуваат.

Доколку се прифати дека музиката поседува временска структура, таа единствено може да се објасни низ движењето, а движењето единствено низ судирот на спротивностите. Токму затоа недијалектичките концепции, како на пример Ингарденовата, ја одрекнуваат реалноста на оваа поставеност на музиката и ја преведуваат во единство на категории кои припаѓаат на различни и неврзливи аспекти на манифестацијата на музичкиот феномен.

Со издвојувањето на четирите основни принципи на спротивставување, само е отворена вратата во временската структура на музиката. Како што беше кажано понатаму тие влегуваат во меѓусебни комбинации и на тој начин оформуваат целини од повисок ред кои исто така меѓусебно ќе се спротивставуваат. На тој начин се градат најразновидни меѓусебни релации, кои во крајна инстанца, даваат неограничен број на можности.

психологијата на музиката, (Прат, Ревеш); во тој простор е местено музичкото движење, а на крајот е додадена и напнатоста преку ставовите на Волф, односно преку критиката на енергетиката на Курт и гестиката на Кукер. (стр. 170, 171)

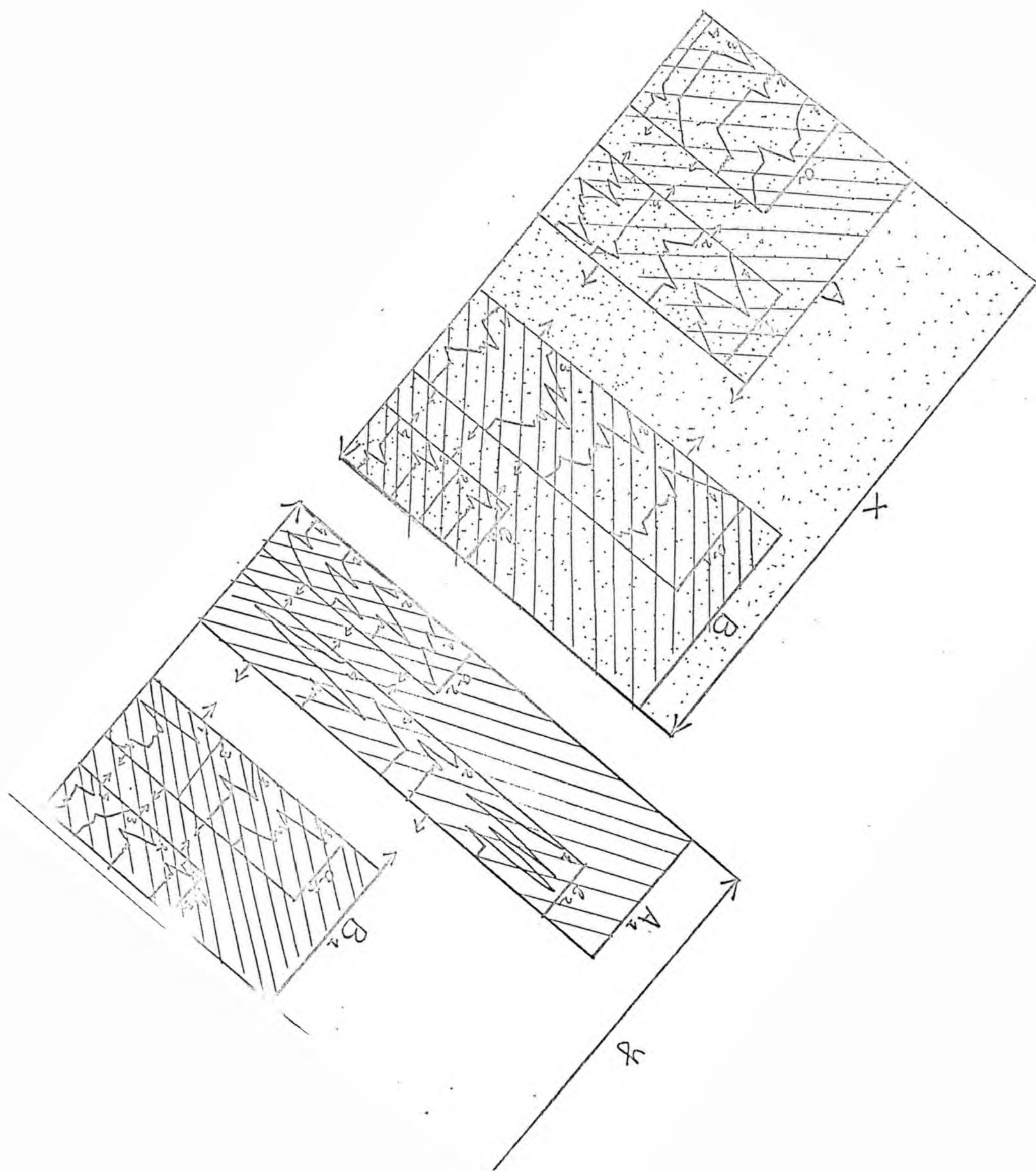
во оформувањето на музичкото дело.

Всушност секоја оформена музичка целина од најмал па до најголем обем, претставува некаква релација. Таа како таква во себе содржи еден број од спротивности, кој не би можел да се преведе на некаков едноставен збир, бидејќи тие спротивности се разликуваат и по својата квантитативна и по својата квалитативна страна; за збир се потребни однородни елементи, а не спротивности.

Кај најмалите единици, најмалите музички целини, системот од релации, односно релацијата ја чинат спротивностите, по основните принципи на спротивставување во музичкото битие. Во рамките на таа релација преку меѓусебните спротивставувања, од друга страна се оформува едно единство кое овозможува таа релација да се однесува како спротивност кон некој друга релација од ист или сличен вид. Овие спротивности се јавуваат како спротивности од повисок ред, во однос на спротивностите од релациите поединечно, односно, ако тие релации се оформени исклучиво врз основните принципи на спротивставување во конституцијата на музичкото битие, како спротивности од повисок ред во однос на основните принципи на спротивставување.

Поаѓајќи од овие претпоставки може да се изведе еден најсхематизиран приказ на она што значи структурирањето на спротивностите во музичкото дело, односно музиката.

171) Штукегемит го наведува Хауер кој смета дека постојат 479.001.600, мелодиски ситуации, односно можности за комбинации кај дванаесеттонската музика (в. "Нова музика" стр. 433) Кога кон ова ќе се додадат и другите композиторски постапки, кои излегуваат вон рамките на додекафонијата, бројот расте по геометриска прогресија, дури и да го исклучиме понатамошното влијание на формата.



Во овој условен приказ, најнапред со броевите: 1 , 2 , 3 и 4 , се прикажани основните принципи на спротивставување кои се перманентно присутни, (односно некаде можат и да бидат отсутни , така што колебањата во нивниот графички приказ укажуваат на спротивставувања, а правите линии , делови во кои тие спротивставувања му отстапуваат место на суперпозициите), низ целиот тек на музичкото дело, односно музиката.

Четириите основни спротивности формираат релации од спротивности, односно единствени целини, (овде означени со : а , б , а1 , б1 , а2 , б2 , а3 , б3). Меѓу секоја од овие целини и целината што следува, се јавува нов судир на спротивности, кој претставува судир од повисок ред. Овие судири ги даваат следните поголеми целини, (означени со: А , Б , А1 , Б1 и тн.) По истиот принцип се создаваат и спротивностите, односно целините од следниот ред, се до оформувањето на крајното единство на делото.

Можеше да се забележи дека ваквата структурираност ги поставува основните принципи како перманентно присутни во една хоризонтала, додека со следните додавања , делото се развива вертикално. Бидејќи условно хоризонталата се смета како некаква временска единица, погрешно би било изведувањето на некое просторно ширење на делото врз основа на формирањето на релациите од повисок, односно од повисоките редови. Овде ширењето на просторот е само визуелен ефект на графичкиот приказ. Единствената резултанта е неговото непрестајно движење, од првата , почетната позиција, кон крајната.

Се разбира, ова е само еден најшематизиран приказ на она што значат спротивностите во музиката, односно како краен резултат, нејзиното временско распростирање . Во реалноста

сигурно нема да сретнеме вака конструирано музичко дело, туку некоја варијанта од овие релации. А варијантите се исто така безбројни. Затоа и беа избрани различни површини, во она што значи подрачјето на оформување на една релација, (односно основните спротивности беа прикажани низ еден најразновиден испрекинат графички тек). Тие површини бележат огромна разнородност во музичката пракса, а веќе низ основните принципи на спротивставување беше прикажано колку разновидни ситуации се појавуваат дури и само кај еден аспект од една спротивност.

Освен тоа во овој случај имавме една генерална поделба на дводелности, која проивлегуваше од потребата за оформување на основниот услов за спротивставување – два члена. Меѓутоа музичката пракса укажува дека основата на музичката уметност лежи во триделноста. Триделноста е содржана уште во првата и последната негација која се јавува во музиката, негацијата на чујноста наспроти тишината, шематски прикажана низ $A - B - A$, во кое A е тишината, а B чујноста.

Триделноста се зема и како еден од најчестите и најопшти облици на музичкото дело. Самиот факт дека секое дело има куминација, значи дека постојат периоди "пред" и "по".

172) Во спомнатиот труд "Наука за музичките форми" на Перичиќ и Сковран, авторите триделноста на музиката ја изведуваат односно ја споредуваат, со триделноста која владее и во другите уметности. Со таа цел е спореден графичкиот приказ на најопштите архитектонски форми и оние кои се јавуваат во музиката. Меѓутоа од изборот на архитектонските, а истото подеднакво се однеува и на музичките форми, очигледно е дека се работи за триделноста која е карактеристика само на одреден период од окциденталната култура. (в. споменатиот труд стр. 51)

Преминувајќи од овој обопштен приказ на спротивностите во музичкото дело, останува да дефинираме како ќе се манифестираат одделните релации во конкретните музички дела. Најмалата релација во оваа смисла претставува мотивот. Тој не мора да ѝ содржи сите споменати спротивности, меѓутоа секогаш содржи барем две од нив, а во исклучителни случаи и само една, (како што е примерот од Вагнеровата "Риенци" увертира ¹⁷³⁾). Следејќи го понатамошното вертикално оформување на релациите, донекаде би можеле да се служиме со категориите што ѝ оформува науката за музичките форми. Според тоа спротивностите би биле подредени според учеството во музичката граматика. Тоа значи дека како почетен би бил земен двотактот, (кој често пати се совпаѓа со мотивот, односно мотивот се совпаѓа со должината на двотактот), спротивностите и судирите на двотактите би ја чинеле реченицата, како релација од повисок ред, релациите од речениците, односно нивните спротивности го оформуваат периодот, а судирите меѓу периодите, поголемите целини кои во понатамошниот развој се зависни од конкретната структура на формата.

Меѓутоа ваквата поделба е многу тесна во однос на опфаќањето на делата од најразличните стилско-музички определби и жанри; односно ваквата граматика е присутна само во еден дел од музичкото творештво. Така на пример полифоната композиција, или пак современите атонални, алеаторички и други дела воопшто не можат да се подведат под споменатите граматички принципи, а

173) в. "Наука о музичким облицима", стр. 14. Овој пример инаку својата спротивност ја гради само на динамичкиот принцип.

да не говориме за експерименталните обиди кои излегуваат од рамките на чисто чујното, каде што мора да се организира и¹⁷⁴⁾ визуелните аспект.

Токму заради сето ова дури и покрај ограничениот круг на разгледувањата на музичките форми кои ги обработува истоимената наука, дури и во нејзините рамки се изградени повеќе разнородни пристапи. Граматиката која се основа на поделбата дротакт, реченица, период и тн., се користи за делата кои воглавно припаѓаат на периодот класика-романтизам. Веќе во разгледувањето на полифоните композиции е изграден поинаков пристап затоа поделбата на двотакти, реченици, периоди и тн., овде нема такво значење.

Сето ова говори во прилог на основната теза на овој труд: универзалната музичка граматика е единствено можна низ пристапот на спротивставувањето. Доколку се појде од некои други принципи, (што не значи дека такви принципи не може да се конституираат со подеднаква релевантност, но под условот да бидат важечки само за одредени делови и периоди од музичкото творештво), се стеснува теоретскиот видокруг на соодветната наука, односно во случајот науката за музичките форми.

Музичката граматика основана на принципите на спротивставувањето го развива музичкото битие од било која епоха, автор, жанр и тн., и ја прикажува неговата временска структура. За да се развие материјата на соодветното дело, таа мора непрестано да се трансформира преку принципите на спротивставување, односно да се движи, да се распростира по ознаките на музичкото време, (време кое поседува свои координати, наспроти

174) Како да се објасни атематската постапка на пример (в. Х. Х. Штукеншмит, "Нова музика", стр. 370)

координатите на апсолутното време, координати кои го забрзуваат или успоруваат).

Веднаш се поставува прашањето како ќе се разликуваат во една ваква концепција науката за музичките форми и онтологијата на музиката. Според она што досега беше кажано, бројни стануваат заедничките аспекти на кои се однесуваат овие две дисциплини, така што во крајна инстанца може да се постави и прашањето за нивното меѓусебно исклучување.

Сепак, разлики постојат. Токму преходните примери укажуваат дека науката за формите ѝ разгледува конкретните манифестации низ кои се развива музичката форма во одреден стилско-музички период. Огромните разлики во конституцијата на музичките дела, од автор, до автор, од епоха, до епоха, од жанр, до жанр, поставуваат пред оваа наука поинакви барања и во пристапот и во заклучоците.

Од друга страна не е цел на естетиката на музиката да се бави со секоја конкретна манифестација, туку да ѝ даде општите принципи во соодветната област, односно аспект и тн. Така естетиката на музиката и помага на науката за музичките форми, со утврдувањето на општите принципи на спротивставување како услов без кој се не може во конституцијата на битието на музиката, а оваа од друга страна покажува како тие принципи се трансформираат од дело во дело, односно од епоха во епоха и тн. со што е затворен интеракцискиот однос, (односно позитивниот трансфер за кој беше говорено на почетокот од овој труд).

Токму затоа овде не беше навлегувано во деталните анализи на структурираноста на едно дело од конкретен период и автор, кое пред се би барало еден извонреден простор за прика-

жување на многубројните релации и спротивности кои се јавуваат на секое ниво од неговата структурираност; иако еден такъв обемен зафат најочигледно би ја потврдил тезата која овде само делумно можеме да биде аргументирана. Затоа и беше избран еден шематизиран приказ, наспроти мултиплицираните можности на секое дело посебно.

Меѓутоа со сето ова, како што беше споменато, не е исцрпена крајната временска структура на делото. Бидејќи во интересот на ова поглавје беа само онтичките аспекти, и тоа низ оформувањето на една нова онтологија на музиката како израз на спротивностите, односно принципите на спротивставување во музиката; останатите аспекти на временското распростирање на музиката се однесуваат, пред сè, на создајната структура, а потоа и низ модалитетите низ кои се манифестира музиката.

Во разгледувањата овде не беше истакнат просторот во кој се развива оваа дијалектика, односно се остварува музичкото време. Под простор овде беше подразбиран просторот на музичката граѓа, полето кое овозможува да се родат и развијат спротивностите и релациите на спротивностите. Во тој статичен и омеѓен како музика круг, се гради музичкото време со сите негови особености.

ГНОСЕОЛОГИЈАТА НА МУЗИКАТА

Наука за дијалектиката на значењата во музиката

Би можело да се рече дека многу повеќе хартија е
испишано во потрагата по значењето на музиката, одошто по
конституцијата на музичкото битие. Дури и тогаш кога се распра-
ва за ова второто, заклучоците се ставени во функцијата на
175)
значењето.

175) Во Предговорот кон Единаесеттото издание на познатата
расправа катехизис на "онтолошката естетика", "За музички
убавото" самиот Ханслик истакнува дека, пред се, неговата рас-
права има "негативна основна постапка", (споменатиот труд, стр.
36) "и дека таа е вверена против општорасширеното сфаќање де-
ка музиката ја прикажува чувствата" (стр. 36, 37) "На ова негативно
начело му кореспондира позитивното: убавината на тонскиот дел
е специфично музичка, односно иманентна на тонските склопови,
без однос кон некоја надворешна, вонмузички рационален круг.
Авторовата искрена намера беше да го расветли музички убавото
како животно прашање на нашата уметност и врвна норма на неј-
зината естетика. Тоа што и покрај се, при разработката, негатив-
ниот полемички елемент, превагна - се надевам дека читателот
ќе ми прости и ќе ги земе во предвид приликите на ова време.
Кога ја пишував оваа расправа заговорниците на музиката на
иднината беа најгласни и тоа мораше да ги предизвика луѓето со
моите гледишта да реагираат ... Нека ми се прости што пред
лицето на таквите симптоми не почувствува потреба да ја ублажам
или скратам полемичката страна на својот спис, туку напротив
уште поупорно инсистирам на она единственото и неодминливото
во музиката, на музичката убавина ..." (стр. 37, 38)
Како што всушност беше констатирано оваа "негативна основна постапка"
ќе придонесе во оваа расправа да доминираат проблемите на значе-
њето што може или не може да го има музиката, на штета на конс-
титутивните особености на музичкото битие. Во тоа е и антиноми-
јата на одредбата на "онтолошката естетика на Ханслик" која се
занимава со "гносеолошките проблеми".

Оваа доминација на гносеолошката проблематика произлегува од општо-теоретската ориентација на естетиката на музиката, да го бара местото на оваа уметност во светот; нејзината употребливост или неупотребливост во некакви утилитарни или практични цели; постоењето или непостоењето на некакво значење. Затоа повеќе од онтолошките проблеми ќе бидат присутни во другите науки кои се бават со музиката, особено во рамките на музикологијата, зашто соочени со најпрактичните решенија во создавањето на музичките дела, ќе прават обиди за продор во структурата.

Меѓу првите дистинкции кои треба да се направат на почетокот од ова поглавје е употребата на терминот – дијалектика на значењата. Имајќи го во вид истоветниот термин кој се јавува во рамките на истражувањата на логиката, треба да се истакне, дека оваа употреба има сосема поинаква намена и цел, како во однос на дефинираноста на поимот "значење" така и во она што ќе претставува "дијалектика" на значењата кои се појавуваат во музиката.

Но пред да преминеме на дефиницијата на дијалектичкото сфаќање на музичкиот феномен во неговата гносеолошка сфера, неопходно е да се издвојат некои пунктови од досегашниот развиток на мислата на овој план.

Корените повторно ќе не вратат во античкиот круг на мислителни и почетоците на естетиката на музиката во Питагорејското учење, кое подеднакво е основачко и за онтологијата и за гносеологијата на музиката. Испитувајќи ги од една страна акустичките особености, се разбира директно поврзани со основното начело "бројот" и поставувајќи го интервалот во средиштето

на настаните, тие го отвораат патот кон конституцијата на битието на музиката. Од друга страна музиката е екземплар на "музиката на сферите", познатата "Питагорејска вселена која е нешто како божествена кутија", со што во подеднаква мера е отворено и значењето во музиката. (176)

176) Гилберт и Кун ова го толкуваат како два правци во развитокот на теоретската мисла на Питагорејците. На едната страна е "Ариит", водечкиот Питагореец на Платоновото време", "... кој сфати дека сите музички звуци се причинети од непрекинатите движења во одредените интервали и дека звукот кој се слуша висок или низок, се однесува на должината на интервалот", со што опитата "хипотеза дека бројот е супстанција на нештото" може најпогодно да се демонстрира во музиката". (Гилберт и Кун, "Историја естетика" стр. 14, 15) "Другиот правец на развојот имаше морална и вселенска смисла. Постарата, првобитна група на Питагорејците помалку се грижеше за научната точност на своите изјави, а повеќе за метафизичкото и етичкото значење на своите идеи. Токму тие членови ја создадоа онаа поширока теорија на музиката која го содржеше поимот на "музиката на сферите" со смот негов поттекст во човечката смисла. Според таа доктрина, човечката музика – прва меѓу уметностите кои даваат уживање – во суштината е подражавање" (стр. 15) Коментарите на двете гледишта се присутни до денес и ќе извршат огромно влијание во понатамошното движење на естетичката мисла за музиката. (в. на пример Јанкелевич, "Музика и неизрециво" - "Накратко останува да се оправда музичкиот "реализам", односно во овој случај повластеноста на една повеќе- одошто- појавна музика, која би претставувала непосредна објективација на "бизансот"... "Музиката не е над законите, ниту е поштедена од ограничувањата и зависностите кои се неопходни од човеков статус во светот, и ако етичката природа на музиката претставува вербална илустрација, метафизичката природа на музиката е многу блиску до тоа да биде една реторичка фигура" (стр. 495, 497)

Веќе втемелени , гносеолошките обиди за освојување на феноменот на музиката ќе ги превземе и на свој начин протолкува Платон. Отрлајќи од неговиот поим "музика" се што се одсува на значењата кои се различни од нашето поимање на "музика" (зашто во Антиката овој термин имал многу пошироко значење од она денешното), толкувањето на нашата категорија "музика" го среќаваме во III книга од "Државата". Тука уште еднаш ќе биде поставена и разработен идејата за музиката како подражавање изведена од "општо-подражувачкиот карактер на уметноста".¹⁷⁷⁾ Подражавањето се спроведува на два плана: на планот на модусите¹⁷⁸⁾ и на планот на ритмот, со една широчина во она што музиката може и го подражава.¹⁷⁹⁾

177) Изведувачето тече од поезијата кон музиката:

"Значи во секој случај ќе се сложите дека песните се составени од три елементи, зборовите, модусот и ритмот.

- Да, се согласувам.

-Што се однесува до зборовите, истите принципи би можеле да ги примениме и кон оние што штотуку ги разгледавме како зборови кои не се однесуваат на музиката, исто за нивната содржина и форма.

-Вистина.

-И сигурно модусот и ритмот ќе одговараат на зборовите".

(Платон, "Држава", стр.158)

178) делот за модусите на музиката е пообеман (стр.158,159),

додека со ритмот се бави во помал обем (в. стр.160)

179) "... но оставете ми барем еден (модус) кој ќе го подражава соодветно гласот и акцентот на храбар човек во воена служба ит., било кој опасен потфат, кој се соочува со несреќата, кој е ранат или се соочува со смртта, или било која друга неприлика, со истата упорна издржливост". (исто стр. 159)

И Аристотел своето бавење со музиката како естетички проблем го поставува во врска со "образованието" во аналогичен однос од спис "Политика". Меѓутоа за разлика од Платоновите ставови, Аристотел првото толкување на музиката го врзува со уживањето, а дури подоцна ќе се јави музиката со нејзиниот подражавачки карактер.¹⁸⁰⁾ Новина е и тоа што подражавањето на музиката веќе има поконкретен предмет: тоа се емоциите и расположенијата.¹⁸¹⁾ Со ова ќе се отвори уште едно поглавје во естетиката на музиката со бројни приврзаници, се до денес. Против нив е насочена естетиката на Хансликовиот труд "За музички убавото" која на истата тема расправа многу векови подоцна.

180) "Заради тоа луѓето со полно право јавоведуваат музиката во друштвата и забавите, бидејќи таа е во состојба да развеселува... Но не е само ова причината за бавењето со музиката, туку и тоа што, како што се чини, таа е корисна за одмор. Меѓутоа секако треба да се испита, да не е тоа само споредно дејство на музиката, додека нејзината вистинска природа е многу повозвишен од оваа нејзина примена за која стана збор, и треба ли таа да дава само обично уживање, кое сите луѓе го чувствуваат, (зашто музиката предизвикува чисто физичко уживање, па заради тоа ја слушаат со задоволство луѓето од сите возрасти и карактери), или треба да се води сметка за тоа дали таа на некој начин влијае на карактерот и душата... Покрај тоа, слушајќи музика кој подражува некое чувство кај сите се јавува истото чувство и тогаш кога музиката не ја придружуваат ритмичките покрети и песната" (Аристотел, "Политика", стр. 208, 209)

181) "...мелодиите сами по себе подражаваат емоции... предизвикуваат тажни расположенија, други, малку полесни, предизвикуваат благо расположение, додека трети делуваат така што ние стануваме умерени и мирни..." (исто стр. 209)

Иако кај Аристотел е воведена и мелодијата како нон поим во толкувањето на музиката, сепак, главниот акцент во подражавањето го имаат "модусите", односно "хармоните" како што тие се наречени во овој текст".¹⁸²⁾

Мислењето на Питагорејците, повторно ќе се актуелизира во Платиновата концепција на значењето на музиката, со што се заокружува мислењето на Антиката за музиката. Почнувајќи од крајниот среден век, па натаму, подражавањето, мерката и бројот, алегориската и анагошката суштина на музиката, ќе останат елементи кои наизменичено ќе се појавуваат во трудовите од различни области.

Меѓу последниот мислител на Антиката - Плотин, и првиот на средниот век Августин, разлики и не постојат; единствено дефиницијата добива ново руво "перцептибилната убавина на тоновите се заснова на чистото интелигибилните, математички односи".¹⁸⁴⁾ Сместувајќи ја во седумте слободни вештини Исидор од Севилја го повторува Питагорејското учење, а музиката ја врзува со емоциите.¹⁸⁵⁾ И Беда Венерабилис се залага за мате-

182) исто стр.213, 214

183) "Што се однесува до хармонијата на тоновите, и тука насметаната хармонија создава светилнаи прави душата да стекне свест за убавото, зашто убавото на друга материја и покажува своја суштина. Насметаната хармонија и е својствено да е подложна на мерење, но не на било кој однос на броеви, туку само на оној кој служи за остварување на идејата и совладување". (цит. според илустративните текстови од "Теорија о лепом у антици", на Е.Грасман, стр.282,283)

184) цит. според Р.Асунто, "Теорија о лепом у средњем веку", стр.72

185) исто, в. стр.142,148

матичката суштина на музиката,¹⁸⁶⁾ која нашите сетила не можат да ја забележат, бидејќи се навикнати на неа; и онаа на земјата која никогаш не е без хармонија.¹⁸⁷⁾

Во алегориската суштина на музиката најдалеку оди Рабан Маур кому не му се доволни само аналогите музика – вселена, туку согласно со Платоновата традиција за третманот на инструментите,¹⁸⁸⁾ во кругот се вовлечени и нивните толкувања.

Математичката суштина на музиката е секако едно од најдоминантните влијанија, кои се повторуваат низ многубројните текстови.¹⁸⁹⁾ Во времето когане се водело сметка дали идеите се оригинални или превземени,¹⁹⁰⁾ Питагорејското мислење доживува

186) исто стр. 149

187) исто стр. 150

188) Така, "цитрата ја симболизира црквата, која има дваесет и четири догми на кои им одговараат дваесет и четири жици на овој инструмент. Цитрата, меѓутоа, има и симбол на тројството, зашто неа и е својствен триаголниот облик. Цитрата освен тоа значи и побожност, а нејзините добродетели одговараат на жиците" (исто стр. 80) Истиов принцип е пренесе и на другите инструменти: лирата, тимпанот, цимбалонот и тн. (в. исто стр. 157)

189) За математичката суштина на музиката се изјаснуваат уште Гвидо Аретински (в. стр. 170), Готфрид од Сен-Витор (стр. 194), а Аделар од Бато, го наведува и Пифагора како основач на нивните мислења (в. стр. 199)

190) Така на пример познатата фраза "Musicarum et cantorum magna est distantia" ќе ја сретнеме најнапред кај Беда Венерабилис (исто стр. 156), но ова нема да му пречи и на Гвидо Аретински дословно да ја употреби оваа мисла (в. стр. 170). Веројатно заради фактот што Гвидо Аретински е попознат во теоријата на музиката, вообичаено му се припишува нему, иако очигледно е дека нејзиното потекло е од порано.

најразлични трансформации поврзани со средновековниот христијански морал и добродетелта како пораки од "врховниот музичар - господ"¹⁹¹⁾.

Питагорејските влијанија повеќе векови подоцна ќе се јават и во учењето на Јохан Кеплер и неговиот трактат "Хармонијата на светот"¹⁹²⁾. И во овој обид доминира реинтерпретацијата на Питагорејските и средновековните врски меѓу *musica mundana* и *musica humana* да го употребиме терминот на Боеције.

Во меѓувреме развитокот на музичката уметност која постепено се повеќе се осамостојува ќе придонесе да оживее и теоретската мисла на луѓето кои директно се бават со музиката.

191) "Вокалната музика, секако, е погодна за пофалба, но постои и друга музика на која не учи највисокиот музичар... Таа се дели на три вида: анимална, спиритуална и небеска. Анимална е онаа музика во која надворешните сетила не бараат ништо над сетилното и во се се приклонуваат кон водството на разумот, така ниту видот да не гледа во празно, увото да не слуша клевети, ниту судот на крвта, сетилото на мирисот да не бара убави мириси, сетилото на вкусот да не бара ништо префинето, раката да не се пушта по она што ја мами. Тоа се тие пет тонови на анималната музика кои ја чинат хармонијата наречена дијапенте... Спиритуалната музика се состои и добродетели, од духовни радости, од стравот Божји, братската љубов, од благиот карактер; таа ја прави хармонијата која се нарекува дијатесерон... А небесната музика се состои од размислувањата за Господ, во постигнувањето на вечноста и бесмртноста на телото. Оваа музика ја дава хармонијата која се вика дијапасон (октава)... Неа ја чинат осумте блаженства... Бави се, најмил мој брате, со овие видови на музика онака како што не учи највисокиот музичар - да пееме повеќе водејќи рачун за согласноста со моралот одошто со созвучјата на гласовите". (исто стр. 200, 201)

192) споменатиот труд, стр. 174, 179. (Текстовите што следат се цитирани според: "Музыкальная Эстетика Западной Европы XVII и XVIII веков"

Тоа ќе доведе и до некои реакции кон дотогашните водечки мислења како што е на пример случајот со Јохан Матесон, кој во делото "Завршениот капелмајстор" ја задржува врската меѓу музиката и нејзината божествена суштина,¹⁹³⁾ меѓутоа во потполност ја отфрла математиката. "Музиката не е против математиката, туку на неа",¹⁹⁴⁾ математичките испитувања не можат да донесат ниту еден чекор напред во креацијата на музичките дела,¹⁹⁵⁾ чувствата се немерливи единици¹⁹⁶⁾ и тука математиката мора да отстапи.

Меѓутоа времето на Кеплер и Матесон не е значајно само според ова спротивставување. Естетиката на музиката во седнаесеттиот и осумнаесеттиот век содржи бројни трудови кои се движат од линијата на подражавањето на сите можни слики од животот и природата, до предвесниците на Хансликовата мисла за самостојниот супстрат на музиката. Во овој период, прв пат ќе биде употребен и терминот – естетиката на музиката од германскиот поет, композитор и музички критичар Христиан Даниел Шубарт во трактатот "Идеи кон естетиката на музичката уметност", (делото е напишано во 1784 година, иако за прв пат ќе биде објавено по смртта на овој уметник и мислител во 1806 година).

193) "Целта на музиката е пофалбата на божјото пеење и звуци, со дела и зборови. Сите останати уметности, со исклучок на богословијата и нејзината ќерка – музиката – се само безгласни проповедници". (споменатиот труд стр. 254)

194) исто, стр. 254

195) "... ни во поранешните времиња за кои јас сум читал или слушал ниту на еден познат музичар не му успеало да создаде барем само една единствена квалитетна мелодија на основа на цифрите и мерењата" (исто стр. 254)

196) исто стр. 249

Меѓу приврзаниците на теоријата на подражавањето низ која музиката подражава настани од природата и животот се наоѓаат Клаудио Монтеверди,¹⁹⁷⁾ Џордано Рикати¹⁹⁸⁾ и Џејмс Харис.¹⁹⁹⁾ Многу поубедлива е варијантата во која музиката ѝ подражава емоциите и настроенијата најдиректно формулирана во тезите на Шарл Бате²⁰⁰⁾, иако и кај него не е докрај исклучена можноста во музиката да се јави еден поширок круг на подражувачки активности.²⁰¹⁾

197) "Музиката ѝ подражава тие стихови, но никогаш речта, зборот не ќе успее да ѝ прикаже поривите на ветрот, блеењето на овците, ржењето на коњите и тн." (Од писмото кон Стрицио, стр. 90)

198) Покрај најразновидните можности на музиката да подражава чувства, настроенија, музиката своите воздејства ѝ проширува и на други области! Аналогија со ниските тонови добива се што има однос кон паѓање, бездни, фрлање на земја, понижување, угнетување, несреќа и тн." (в. Џ. Рикати, "Опџт за законите на контрапунктот", стр. 135, 136,)

199) Од овие тројца најтипичниот пример е Харис. Во неговата расправа за музиката, сликарството и поезијата во II глава тој вели: "Како објекти на подражавањето во музиката можат да се јават сите објекти и собитија, кои се карактеризираат со звуци и движења ... И така во мртвата природа музиката може да ѝ подражава мирните движења, тргорењето, шумот и ревата, а исто така и другите звуци кои ѝ произведува водата во фонтаните, востанувањата, реките, морињата и тн. Истото се однесува на громот, ветерот и тн..." ("Расправа за музиката, сликарството и поезијата", стр. 568, 569)

200) "Главен предмет на музиката и танците треба да биде подражавањето на емоциите или страстите" (в. стр. 400)

201) "Постојат два вида музика - Едната подражава со не толку обоените чувства на звуците и шумовите и соодветствува на пејсажите. Другата ѝ изразува воодушевењите звуци и се обраќа

Подражавањето на емоциите и настроенијата е имплицитно присутно и во сите оние трудови каде се јавува дејствието на музиката како нивен поттикнувач. Разбирливо е дека и овде се изградени различни пристапи: почнувајќи од оние на Кирхер и неговиот "музички магнетизам",²⁰²⁾ па до оние на Адам Смит каде се навестени идеите на подоцнежната теорија на "Einfühlung"²⁰³⁾ - от.

Забележливо е дека, иако веќе одамна разделени, поезијата и музиката во согласност со нивното заедништво од Антиката, и понатаму имаат заеднички третман, а најголемиот број од расправите се врти се уште околу нивната врска.²⁰⁴⁾ Ова не се должи исклучиво на извонредното влијание на античката мислување туку и на појдовната позиција на музиката како подражавање. Бидејќи подражавањето е најевидентно онаму каде музиката е врзана со прикажувачките уметности, односно поезијата, и есте-

кон чувствата; таа е како слика, прикажувајќи собитија" (исто стр. 402)

202) "И така, разнообразието на хармониите води кон опфаќањето на душата од различни афекти: радост, гордост, гнев, страст, молба, страв, надежи и страдања" (исто стр. 208) "Секој човек затоа наоѓа најголеми наслади во тие хармонии кои најповеќе од другите му се слични на неговиот природен склад и во даденото време соотвествуваат на неговите настроенија" (исто стр. 209) види го и коментарот на стр. 188)

203) "Чувствата кои ги предизвикува кај нас инструменталната музика се јавуваат како самостојни а не како одзиви: тоа се нашите сопствени чувствувања на веселбата, на мирот, на тагата а не одраз на настроенијата на други лица" (исто, А. Смит, "За подражавачките уметности", стр. 630)

204) Тоа е подинакво кај Смит, Харис, Монтеверди и тн.

тичките размислувања се ориентирани во оваа насока.

Врската меѓу поезијата и музиката, односно говорот и музиката во ова време ќе ги роди и првите размислувања за музиката како интонација, што подоцна ќе се одрази во теоријата на Борис Асафјев.²⁰⁵⁾ Почнувајќи од Русо,²⁰⁶⁾ па преку Дидро,²⁰⁷⁾ интонационата теорија ја среќаваме и во мислењето на Кант.²⁰⁸⁾

205) Истоветната формулација ја среќаваме и кај Лукач: "Да размислиме за прашањето како што е интонацијата во музиката. Што е та нешто друго од концентрираното собирање на духовно-сетилната содржина на целото дело, од откривањето, сугестивното предизвикување на она настроение кое го отвора патот кон духовната содржина на делото, од утврдувањето на однесувањето кон животот, од онаа дистанца кон животот кое делото го одразува, чие духовно-сетилно изложување ја чини ступината на неговото единство и различност и затоа открива единствен пристап кон неговата последна смисла" (Лукач, "Пролегомана за марксистичку естетику", стр 236)

206) во "Писмото кон француската музика"

207) "Musices seminarum accentus " е Дидровата парола. "Пеењето е подражавање по пат на звуците, разместени во одредената скала, откриена од уметноста, или ако Вам Ви годи, воспоставена од самата природа, подражавањето со помош на гласот, или музичкиот инструмент на вештачки шумови или пројавувања на страстите ... Речта, ако тоа е образецот, - е жив и мислечки шум, ако е тоа образец неодуховен. Речта треба да се разгледува како една линија, а пеењето како друга која се извива околу прбата" (исто. стр. 477)

208) "По поезијата, јас би ја ставил, ако се говори за дразбата и возбудувањето на душевноста, онаа уметност, која е од сите говорни уметности најблиска и која исто така може со нив сосема природно да се здружи... Може да се рече дека привлечноста на

Но врската меѓу поезијата и музиката ќе ги роди и ²⁰⁹⁾ спротивните мислења, најнапред на Бети - музиката како израз, а потоа и кај Мишел Шабанон.

музиката, која така може да се соопштува на општо начин, почива на тоа што секој говорен израз во својата целокупност има некој тон кој е во согласност со неговата смисла; тој тон означува повеќе или помалку некој афект на оној кој говори и воедно го произведува и во оној што слуша, во кој тој афект обратно ја предизвикува исто така онаа идеја која во говорот се изразува со таквиот тон; и така музиката, исто како што модулацијата претставува еден општ говор на осети кој е разбирлив за секој човек го практикува тој говор на сетилата сам за себе со сиот свој акцент, имено како говор на афектите, и така соопштува на општ начин оние естетски идеи кои се поврзани со тие афекти природно, врз осинова на законот на асоцијациите; меѓутоа формата на поврзување на тие чувства (хармонијата и мелодијата), бидејќи тие естетски идеи не се ниту појми, ниту некои одредени мисли, служи наместо формата на некој говор (Кант, "Критика на моќта на судењето", стр.211)

209) Појдовната позиција на Бети произлегува од различните состојби во музиката - онаа од Антиката и онаа од неговото време. Според него, Аристотел ги извлекол подражавачките координати на музиката, според конституцијата на музиката во тоа време.

Меѓутоа, состојбите во музиката се менуваат и додека "античката музика се јавува како подражавачка, оваа втората не се јавува" (цит. според: "Муз. Зам. Зам. Европа XVIII-XIX вв. стр.651) Следуваат докази кои треба да ја одречат подражавачката суштина на музиката. ("Зошто барабанот буди храброст? Затоа што неговиот звук се јавува како подражување на гласот на храбриот човек, или затоа што движењата на палките соодветствуваат со движењата на рацете и нозете?") Најглавното за Бети во музиката е "патосот или изразувањето" (исто стр.660)

Сепак Бети не моше да се ослободи до крај од влијанието на неговите претходници, таа што вокалната музика се

Во своите "изразни" теории за музиката и Бети и Шабанон имаат претходници. Всушност Бети својата изразна теорија ја црпи од претходникот Чарлс Евисон, односно неговиот труд "Есеи за музичкото изразување", со што се заокружува англиското крило на ваквиот естетички пристап кон музиката во тоа време. Во француската музичка естетика на Шабановиот труд му претходи делото на абатот Морел. И времињата на појавата на првите трудови во Франција и Англија се совпаѓаат (Евисон - 1758, Морел - 1759 година), наспроти трудовите на Бети (1776 год.) и Шабанон (1785)

Во отфрлањето на подражавачката суштина на музиката, сепак најдалеку стасува Шабанон кој пледира за становиштето дека музиката својата суштина ја има самата во себе.²¹⁰⁾

Овие неколку автори отвараат уште едно поглавје во естетиката на музиката. "Значењето" на музиката во него добива ново толкување, толкување "свртено кон самото себе, кон сопствената суштина на музиката". Ова спротивставување на долговековната традиција во естетиката на музиката, која дотогаш музиката

наоѓа се уште пред инструменталната. "Лично сметам дека смислата на музиката без поетски текст е секогаш магловита и неопределена" (стр. 660) Меѓутоа музиката добива и некаква автономија зашто "промената на сликите и мислите на поетот, ако основната содржина не се менува, не бара и промени во мелодијата" (исто стр. 661)

²¹⁰⁾ "Музиката е уметност на звуците. Музичкиот звук не носи во себе никаква смисла; тој ништо не му соопштува на разумот, тој му е јасен само на слухот... Разгледувајќи ги сите тие факти заедно, во нивна врска, доаѓаме до заклучокот, дека музиката кај тие што ја примаат единствено со помошта на инстинктот ништо не подражава и не се стреми да подражава". (исто, стр. 498)

единствено ја согледува во некаква врска со други надворешни содржини, произлегува и од промените во музичката култура на тоа време. Зголеменото присуство на инструментални композиции, развитокот на музичките форми по свои сопствени принципи, испитувањата и подемот на позитивните музички дисциплини; сето влијае и врз промената на естетичките судови за суштината на музиката.

Сепак, следниот позначаен чекор во естетиката на музиката, Хегеловата естетичка концепција, се уште се основа на гносеолошкото становиште. Меѓутоа како што можеше да се види во претходното поглавје за онтологијата на музиката, онтолошките анализи, не се исклучени, туку само подредени на крајните судови; целата расправа има гносеолошки тон.

Гледајќи ја Хегеловата естетика на музиката низ односот со претходните, кои имаат иста или слична позиција во толкувањето на естетичко-гносеолошката проблематика, треба да се истакне дека со неа се заоружува долговековното лутање меѓу конкретното и апстрактното на музичките претстави, нивната врска со емоциите, настроенијата, нејзиното човечко или универзално значење. Хегел ја поместува музиката во апстрактното, затоа и недостасува објективното самообликување, било во форма на реалните надворешни појави или во објекти на концепции и претстави,²¹¹⁾ (што претставува модификација на Кантовиот третман на музиката). Во таа своја апстрактност музиката се однесува на внатрешноста, (како и што се однесува целиот романтичен круг на уметностите) и затоа како најпогодна ќе биде онаа вна-

211) Хегел, "Естетика", кн. III, стр. 294

трешност "која е потполно лишена од објектот, односно апстрактната субјективност како таква. Оваа апстрактна субјективност е нашето потполно празно Јас, односно Јас кое е лишено од секоја друга содржина". Заради сето ова, главната задача на музиката ќе се состои во тоа да овозможи преку тоновите да бидат претставени, не самите предмети, туку оние начини на кои најскриеното Јас во себе возбудено согласно на својата субјективност и идеална душа.²¹²⁾

Гледан низ Хегеловите триади, гносеолошкиот проблем ќе се модифицира низ системот во кој треба да се смести, од кој овде би биле издвоени само најинтересните аспекти.

Најнапред во однос на содржината Хегел ќе констатира дека "од сите уметности музиката содржи во себе најповеќе можности да се ослободи не само од секој реален текст, туку и од изразувањето на било која одредена содржина, за да се задоволи само со некој во себе затворен тек на промени, спротивности и посредуваности кои паѓаат во рамките на чисто музичкото подрачје на тоновите. Меѓутоа во тој случај музиката останува празна, без значење, и бидејќи и недостасува главната одлика на сите уметности, имено духовната содржина и израз, таа се уште не може да себрои во **вистинските** уметности".²¹³⁾ Ова е Хегеловиот коментар на гледиштата кои се залагаат за автономјата на музичката уметност.

Од друга страна, апстрактната внатрешност, која се јавува како содржински момент кај музичката уметност е преведена

212) исто. стр. 293

213) исто стр. 303

на емоциите. "Најважната подгрупа на апстрактната внатрешност со која музиката стапува во врска, е чувството, таа субјективност на човечкото Јас која постојано се проширува, која сепак бара некоја содржина и во тоа успева, но се уште ја остава во оваа непосредна затвореност во Јас и во оној однос според кој Јас е лишено од секоја можност за покажување. На тој начин чувството е и останува секогаш само нешто што содржината ја препокрива, и тоа е онаа сфера на која музиката полага право".²¹⁴⁾

Моќта на музиката да ја совладува оваа содржина лежи во тонот, "веќе надвор од уметноста тонот претставува најжив непосреден израз на душевните состојби и чувства, ах и ох на човечката душа, и тоа како интерјекција, како плач во кој се изразува бол, како воздишка и како смев."²¹⁵⁾ Преку "внесувањето на чувствата" во односите на тонови, музиката го ослободува "овој природен израз од неговиот немир", го ублежува "неговото сурово истапување".

Во овој краток осврт на Хегеловото сфаќање на значењата во музиката, разбирливо не можеше да биде опфатено се што во оваа сфера е кажано, односно што следи, како на пример "начинот на кој музиката влијае" и тн. Треба да се истакне уште Хегеловото разликување на вокалната и инструменталната музика (последната тријада во поглавјето за музиката). Инструменталната музика го добива своето вистинско место на "репрезент на музичката суштина",²¹⁶⁾ наспроти вокалната, која врзана со тек-

214) исто стр. 304

215) исто стр. 305

216) "Ако музиката сака да остане сосема музичка, тогаш таа мора

стовите е "потисната во возадината и ставена во нивна ²¹⁷⁾ служба".
²¹⁸⁾ Ова ослободување на музиката од поезијата и текстовите,
 од нејзиниот исконски синкретизам, го означува крајот на до-
 минацијата на ова прашање во естетиката на музиката, и уште
 еден чекор напред во воспоставувањето на естетиката на музика-
 та која за мерила ќе ѝ има чисто музичките манифестации, а не
 оние од нејзините синкретични форми.

Ослободувањето од вокалното синкретично творештво,
 во естетиката на музиката е означено со уште еден стадиум,
 музиката во Шопенхауеровата естетичка метафизика.²¹⁹⁾ По Пита-
 горејците, Шопенхауеровиот обид во редот на нештата музиката
 да добие крунско значење е единствен и веќе никогаш неповтор-
 лив обид. За разлика од Питагорејците и нивната "музика на
 сферите", овде музиката е отелотворување на врховниот принцип
 на уредување на универзумот - "Волјата". Освен тоа разликите
 меѓу Питагорејската и Шопенхауеровата "музика" се содржани и
 низ тоа, што едната, Питагорејската, се однесува на, за нас
 нечујната, дури во извесен смисол трансценденталната, идеална

да го отстрани од себе тој елемент кој не ѝ е својствен, и во
 својата слобода, која дури сега е потполна, сосема одрече од
 одредената содржина на зборовите". (исто, стр. 355)

217) исто, стр. 355

218) По Хегел текстовите во вокалната музика можат да бидат и
 осредни. "Воопшто земено, ако во границата на врската меѓу му-
 зиката и поезијата преовладува една од тие уметности, тогаш таа
 е штетна по онаа другата... Поетските обработки на длабоките
 мисли не можат да послужат како добар музички текст" (исто, стр.
 302.) Сепак, текстовите треба да бидат "добри", зашто "од пе-
 чена мачка композиторот не би можел да направи паштета од
 зајак".

219) в. Гилберт и Кун, "Историја естетике", стр. 324

музика, додека другата, Шопенхауеровата, се однесува на реалната музика "слепото практикување на метафизиката - несвесното филозофирање".²²⁰⁾

Пред појавата на Хансликовиот труд "За музички убавото", во естетиката на музиката имаме уште еден позначаен настан: појавата на психолошките насоки, позитивистички и емпирицистички настроени, најнапред низ Хелмхолцовата "психолошка естетика на музиката", а потоа и преку теоријата на "Einfühlung" - от. Отрлајќи ја во овој момент од доменот на интересот Хелмхолцовата теорија, која претставува уште една разработка на Питагореј-²²¹⁾ското математичко толкување на музиката, (овој пат низ анатомско-физиолошките особености на нашиот орган за слух - увото); многу повпечатливо остварување претставува теоријата на "Einfühlung" - от. Всушност за неа беќе беше напоменато дека има свои претходници во теоријата на изразот (Бети, Лабанон).²²²⁾

Поврзувајќи ги со Кантовата мисла, Таљабуе ги сумира обидите на претставниците на оваа теорија - Фолкелт и Липс низ "согласувањето на предметот со нашата способност да ја сфатиме синтезата на единството и мноштвото, а исто и пренесувањето на нашата активност во предметот, проекцијата на нашето задоволство заради животната снага при тој процес на соединување".²²³⁾

Со овој пристап на уште еден начин е раскината традицијата на музиката како подражавање, а емоциите, последното упо-

220) исто стр. 387

221) исто стр. 438

222) "Ова сфаќање можеме да го сметаме како прва теорија на изразувањето". (Г.М. Таљабуе, "Савремена естетика" стр. 57)

223) исто стр. 59

упориште на овие теории, се префрлени во подрачјето на проекцијата врз објектот. Иако Талабуе и приврзаниците на "Einfühlung"-от и приврзаниците на формалистичката естетика, (Хербарт, Ханслик, кои ги сместува во теоријата на "Sichtbarkeit") ги спротивставува како две различни струи, две реагирања на Кантовата трансцендентална мисла,²²⁴⁾ во рамките на естетиката на музиката, тие една на друга се надоврзуваат. "Einfühlungstheorie" е предвесник на комплетното раскинување со традициите на подражавачката естетика на музиката.

Така се стигнува до Хансликовата естетика на музиката и нејзиниот однос кон значењето, однос кој се смета за една од најголемите пресвртници во естетиката на музиката, пресвртница која дефинитивно ќе го исполни просторот на можните варијанти до крајни спротивности, така што се што понатаму ќе следи во естетиката на музиката, може да се подведе или изведе во границите на крајно спротивните полови. Сепак Ханслик не е индивидуална појава, неговиот настап е подготвен најнапред од споменатите теории на изразот, а потоа и од Хербартовата формалистичка естетика.²²⁵⁾ Појавата на Хансликовиот труд "За музички убавото" е само продолжување на Хербартовата мисла во особена насока;²²⁶⁾ наспроти Хербартовиот чист формализам, Ханслик ќе остави и некои други простори.

224) исто стр. 61

225) "Хербарт ја разви нивната анализа; тој ја истакна важноста на разликноста и сличноста, спротивноста и еднаквоста и тн., кои беа теми наследени од рационализмот, и однив ја изведе психолошката статика и динамика. За да дојде до тоа, тој својата инспирација ја црпише од музиката, од која ги земаше своите примери". (исто стр. 62)

226) "Сигурно дека бев Хербартовите формалистички ставови таква

Таков еден простор е "динамиката на чувствата". Иако ќе застане против сите обиди во музиката да се прикажуваат било какви чувства, Ханслик ќе ја остави ~~можноста~~ ²²⁸⁾ за овој особен аспект. "Тогаш што би можела музиката да прикаже од чувствата ако не нивната содржина? Единствено нивната динамичка страна. Таа може да го репродуцира движењето на еден физички процес во неговите моменти: брзо, бавно, слабо, забрзано, успорено. Но движењето е само едно својство, момент на чувствата, а не самото чувство". ²²⁷⁾

Се разбира во тежиштето на Хансликовите ~~офакања~~ ²²⁸⁾ се зема ната на музиката во прикажувањето на чисто музичките идеи. Со тоа се допира суштината на чисто музичкото; музички убавото е резултат на формалните односи на музичката граѓа. ²²⁹⁾

таква збрка на судењето и вкусот не би можела да се направи: никогаш "музички убавото" како игра на звуците не би ја стекнало важноста која после тоа ја доби". (исто стр. 66)

227) Е. Ханслик, "О музички лијепом", стр. 60. Истото ова се појавува уште во една формулација во врска со мислењето дека музиката прикажува "неодредени чувства". "Со тоа може разумно да се смета само тоа дека музиката како да содржи движење на чувствата, издвоено од нивните содржини, односно она што се чувствува, значи, единствено она што го нарекуваме динамичка страна на афектите и без огради дозволивме да го поседува музиката. Но тој елемент на музиката не е никакво "прикажување на неодредените чувства". (исто стр, 73)

228) "Идеите кои ги прикажува композиторот - пред се и во прв ред се чисто музички". (исто стр. 59)

229) "Сега ни претстои да ја омертаме позитивната содржина одговорајќи на прашањето за природата на убавото во тонската уметност.

Тоа е специфично музичко. Под тоа подразбираме убаво кое независно од некаква содржина која би дошла од надвор и без потребата за неа, лежи единствено во тонските и нивната уметничка поврзаност". (исто стр. 83)

Хансликовиот труд ќе остае, а и денес се уште оста-
 230) ва, длабоки траги врз понатамошниот развиток на музич-
 та естетика, иако еден дел од неговите идеи содржани во текс-
 тот "За музички убавото" се содржат и во пораншените трудови.
 Најдлабока трага се разбира ќе остави во оние естетики кои ќе
 продолжат со заложбата за иманентност во музичката структура
 во структурата на музичкото битие, структура која во произве-
 зањето на убавото се засновува врз чисто музичките факти. Такв
 пример е феноменолошката естетика на музиката.

Се разбира разгледувањето на овие естетики кои во
 наведените претходни категоризации беа именувани како "онтоло-
 ки" во едно поглавје за гносеологијата на музиката, не го има
 пред себе само интересот на нивното спроведување со друг
 то криво, таканаречените "гносеолошки естетики", туку и инте-
 ресот да го претстави во целина третманот на значењето во разг-
 ните видови на естетичкото приобање кон музичкиот феномен. 231

Токму затоа парадоксално звучи присуството на гно-
 сеолошката проблематика во Хансликовиот труд "За музички уба-
 вото", наспроти "онтолошката" ориентација на неговиот автор.
 Сепак, вакви примери веќе нема да се сретнат во историјата на
 естетиката на музиката, бидејќи следните онтолошки школи,
 сметајќи дека со Ханслик прашањата се разрешени, ќе се посве-

230) Дури и денес се појавуваат коментарносоочени против
 постапките на овој текст. (в. Малколм Бад, "The repudiation of est-
 231) И самиот Хартман признава дека нема "неприкажувачки умет-
 ности", бидејќи човекот секогаш нешто "прикажува", барем "самис-
 себе" (в. Н. Хартман, "Естетика", стр. 133)

тат на докажувањето на својата проблематика.

Во повеќе наврати овде беше спомената Хартмановата естетика на музиката како една од позначајните во рамките на феноменолошката естетика. Иако Хартман веќе доминантно распрага за категориите во онтологијата на музиката тоа не значи дека некаде имплицитно, а некаде експлицитно е присутна и гносеолошката проблематика. Веќе со поделбата на "перцепцијата од прв и втор ред"²³²⁾, е отворена можноста покрај чисто формалните односи, кои сами по себе ништо не мора да значат, нивните врски да родат едно значење кое извира од нивната позадина. Всушност во "вториот ред" повторно ќе биде воспоставена врската со оние естетички кои во музиката бараа "космогонички значења"; разумниот мост – повторно е обновен. Во формулацијата "*μεταβαλεις εις ἄλλο γένος*", преминот во друг род, лежи и преминот во Платоновото царство на идеите, Хартмановото враќање на испатканите патеки од долговековната традиција во толкувањето на музичката уметност.

Воопшто не е случајна Шопенхауеровата појава во најдлабокиот заднински слој,²³³⁾ крајната цел "*το τέλος*" на музиката, која просудена токму низ принципот на феноменолошката

232) исто, стр. 21-25

233) "слојот на крајните нешто, може да се рече, метафизичкиот слој онака како што Шопенхауер ја замислуваше појавата на светската волја, секако дека не мора тоа да биде случај, но во целина секогаш ќе има карактер на сочувствување со нејасно претчувствуваните судбински сили. Овој слој навистина ретко може да се покаже". (исто стр. 242)

"редукција" треба да ја изфрли во третен план најчистата суштина на музиката по себе.

Иако да се каже дека Ингарден е многу подоследен во следството на формалниот негирајќи ја повеќослојноста тој едно време го негира и Хертмановата позиција. Сепак, и овде емоциите се присутни и тоа како "незвучни компоненти" на музичкото дело.²³⁴⁾ Нив Ингарден ги нарекува "емоционални квалитети" и ги издвојува од реалните емоции кои се појавуваат во чинот на комуникација. Исто така Ингарден застапува и против толкувањата на "figurative" теоријата,²³⁵⁾ а тоа значи со констатацијата дека ја отфрла моќноста за присуство на емоциите како некаква содржина која излегува во самиот предмет.²³⁶⁾ И покрај доследноста, очигледно се некои антиноми во внесувањето и негирањето на емоционални квалитети.

Вој Ингарден се појавува и одредена разработка на Хусерловиот принцип на протенцијата и ретенцијата на мотивите како елементи на целовитоста на музичкото дело.²³⁷⁾ Но овде не

²³⁴⁾ "Од познатите причини забележни се гледа дека јас признавам дека во содржината на музичкото дело се појавуваат емоционални квалитети". (Р. Ингарден "Идентитет музичког дела", стр. 54)

²³⁵⁾ исто стр. 551

²³⁶⁾ "Но кога се работи за чувствата (или другите психички состојби) на авторот или изведувачот, понекогаш навистина изразуваани со посредство на музичкото дело, respective неговата изведба, ние мораме да бидеме начисто дека бавејќи се со нив фактички изразуваме надвор од самото дело во нешто што веќе само по себе не претставува ни една од компонентите на делото туку најповеќе - при специјални особини на делото - му припаѓа. Ако некое дело во некои изведби и при одреден процес на перформанс ја исполнува функцијата на "изразување" на некое чувства на

би се задржувале посебно на овој принцип бидејќи подоцна ќе го добиеме во многу поразработена форма кај теоријата на информацијата.

Иако кај Ингарден се појавуваат термините "знак", "символ", дури на едно место е поставено и прашањето на "семантиката",²³²⁾ Ингарден се бави со оваа проблематика низ аспектот на модусите, односно идентитетот на музичкото дело, а не од аспектот на значењата за кои подоцна ќе стане збор во "лингвистички естетики на музиката".

Всушност паралелно со феноменолошката школа и нејзините понатамошни чекори во формализмот, повторно се обновуваат "содржинските" струења во естетиката на музиката, од една страна во врска со проучувањата и новите движења во лингвистиката, од друга страна преку развитокот на теоријата на информацијата.

Се разбира најистакнатата фигура во овие толкувања на суштината на музичката уметност е Сузана Лангер и нејзината концепција на значењето во музиката изложена преку делото

авторот или изведувачот, тогаш тоа дело ни предава некои очигледни податоци за нешто што од него се разликува, а што обично припаѓа во реалниот свет. Тоа звучење, иако дури има и некој очигледен фундамент во самото дело, може да биде погрешно во примената на некој реален човек. Но без разлика на тоа, во секое случај тоа го изведува слушателот надвор од делото... Ни слушателот, ни неговите доживувања, а особено неговата перцепција и чувства настанати под влијание на делото не претставуваат компоненти и несамостојни моменти на слушаното дело, иако вистина е дека во некои случаи разиграните чувства ја одраѓаваат формата во која гаденото дело се претставува..." (исто стр. 552, 553)

237) исто стр. 571

238) исто стр. 510

"Филозофијата во нов клуч".Често служејќи се со примерите од музиката,²³⁹⁾ Лангер ја поставува идејата за "симболизмот" како "творечка" (generative) идеја на нашето време.Уште во предговорот од изданието од 1951 година , Лангер низ овие призми ќе го постави и тежиштето на испитувањата на естетиката на музиката.²⁴⁰⁾

Имајќи го предвид ограничениот простор кој овде може да и се посвети на Сузана Лангер, во овој момент не би било навлезено во полемиката со се она што го носи теоријата на Лангер.Од неа би биле издвоени само некои елементи кои би можеле да бидат релевантни и за подоцнежното поставување на судирите што постојат на планот на значењата во естетиката на музиката.

Во ова концизно изнесување на точките кои се од наш интерес во оваа концепција , треба да се има предвид: дефинирањето на поимите и разликите меѓу "знакот и симболот",²⁴¹⁾ употребата на термините "конотација" и "денотација",²⁴²⁾ односно трите значења на "значењето" – означувањето, денотацијата и конотаци-

239)Така на пример промените во идеите и образложенијата кои се појавуваат во филозофијата на минатото, се споредени со промените на смислата на пасажите во различните тоналитети.

(С.Лангер,"Филозофија у новоме клучу", стр. 41

240) "Етората , во интелектуално смисла најважна измена која би сакала да ја внесам ... се состои во замената на незадоволувачкиот поим музика, како суштински земено, двосмислен симбол со еден попрефинет, иако донекаде замрсен поим на смислата во музиката, кој би опфаќал една теорија на уметничката апстракција воопшто(теорија која се уште не е до крај потполната). Овој поим го сметам за значаен напредок во теоријатана уметноста како "изразна форма", но тој поим мора да чека на понатамошна

јата,²⁴³⁾ и на крајот разликите меѓу дискурзивните и презентационите форми односно симболики. Сите овие поими во теоријата на Лангер заземаат посебно место и соодветно толкување. Од нив произлегува и музиката како "вид на симболика која е особено погодна за искажувањето на "неискажливите" нешта, иако и недостасува главната особина на јазикот - денотацијата". "Можеби затоа токму музичарите - кои знаат дека музикалноста е извор на нивниот духовен живот и средство со кој стекнуваат најјасен увид во човештвото - така често се чувствуваа повикани да ги презрат очигледните форми на разбирање, формите кои под имињата "разум", "логика" и тн., полагаа право на практични добродетели. Говорот и музиката се одликуваат со суштински разлики..."²⁴⁴⁾

Основниот проблем кој е поставен пред Сузана Лангер е изведувањето на значењето (смислата на музиката како што таа ја именува), имајќи го предвид отсуството на утврдена конотација на тонот, кој треба да ја одигра улогата на аналогното средство во јазикот, зборот.²⁴⁵⁾ Затоа Лангер ќе ги отфрли

разработка на одредени идеи кои во Филозофијата во новиот клуч се уште млади, и заради тоа полуимпресионистички" (исто стр. 39) 241) исто стр. 118

242) исто стр. 121, 122

243) исто стр. 122

244) исто стр. 166, 167

245) "Сепак, логички земено, музиката не е јазик, зашто таа нема никаков речник. Да се наречат тоновите на една скала зборови на музиката, хармонијата, нејзина граматика, а тематскиот развој - синтакса, значи да се служи со бескорисни алегии, зашто на тоновите им недостасува токму тоа што еден збор го разликува од чистата вокабула ... им недостасува утврдена конотација, "речничко значење". (исто стр. 322)

најнапред психолошките, а потоа и одразните и изравните варијанти. Опасното приближување кон чистиот формализам кој е спротивен на тезата на Лангер, да и даде на музиката одредено значење, доведува до ваклучоци кои не градат еден компактен меѓусебен однос. Залагајќи се да ја ослободи музиката, односно смислата на музиката од погрешните толкувања, Лангер заклучува:

"Ако музиката има било каква смисла, таа смисла е од семантичка, а не симптомска природа. Очигледно "значењето" на музиката не е значење на дразбата која ја предизвикуваат емоциите, ниту значење на сигнал кој ѝ најавува; ако поседува некоја емоционална содржина, музиката ја "има" во онаа иста смисла во која јазикот "има" своја појмовна содржина - односно ја содржи симболички. Музиката вообичаено не се изведува од афектите, ниту е смислена за нивно предизвикување; со одредени огради би можеле да речеме дека се говори за нив. Музиката не е причина на чувствата ниту лек за нив, туку нивен логички израз - иако дури и во ова својство функционира на особен сопствен начин, кој ја прави неспоредлива со јазикот, па дури и со презентационите симболи како сликите од фантазијата, гестовите и обредите".²⁴⁶⁾

Поставувајќи ѝ овие релации во значењето на музиката, Лангер во следниот чекор истакнува дека "таа содржина за нас е симболизирана и таа од нас не бара емоционален одзив, туку увид." Спротивставувајќи се на Хансликовото мислење, повикувајќи го Вагнер и Шопенхауер во своја одбрана, соочувајќи се со проблемите на отсуството на конотациската смисла, но сепак упорно

држејќи се за емоциите како кругот во кој треба да се воспостави контактот со музиката, Лангер ќе дојде до "непреводливоста на она што музиката го искажува, она што од нашето рационалистичко становиште може едноставно да се нарече "неискажливо".²⁴⁷⁾

Сепак Лангер мора да ја одреди суштината на оваа "неискажливост", која постепено е преведена во "отсликувањето на морфологијата на емоциите".²⁴⁸⁾ Оваа општост исторички не и одговара, зашто Лангер пред себе ја има Хансликовата динамичка страна на емоциите. Затоа ќе биде повикана на помош уште една категорија: "музиката во своите највредни примери, иако е брза²⁴⁹⁾ сомнение една симболичка форма, претставува недовршен симбол". Ова е одговорот на Лангер која сака да го избегне "објаснувањето на музиката како висока апстракција и музичкото доживување како чисто логичко откровение". "Музиката ѝ поседува сите обележја на една вистинска симболика, освен едно – односно, освен една припишана конотација".²⁵⁰⁾ Очигледно е дека Лангер и покрај сите ветувања кои лежат во претходниот развоток на нејзината мисла, не успева да го најде "новиот клуч" во толкувањето на музиката. Нејзините крајни заклучоци всушност можеа од напред да се предвидат, уште во моментот кога примерите и мислењата беа црпени од романтичарскиот круг на композитори. Со Лангер всушност, на уште еден начин е преформулиран "емоционалистичкиот" пристап во толкувањето на музиката.

247) исто стр. 330

248) исто стр. 334

249) исто стр. 337

250) исто стр. 336

Меѓу современите обиди за пробив во суштината на значењето на музиката се издвојува и, досега повеќе пати споменуваната, теорија на информацијата. Меѓутоа, кај неа уште на почетокот се среќаваме со еден дуализам меѓу егзактноста, технолошката компонента,²⁵¹⁾ и вонмузичката содржина која се споменува како елемент кој треба да се пренесе.²⁵²⁾ Очигледно е дека авторите на овие естетички истражувања се под влијание на претходните доминантни мислења дека музиката има прикажувачки карактер. Ова ќе го создаде судир со понатамошниот механизам во толкувањето на информациите на музиката, кој како што исто беше напоменато повеќе пати, се основа на Хусерловата "протенција" и "ретенција".

Овој дуализам е виден во двата вида на значење кои ги нуди Леонард Б. Мејер во својот текст "Значењето во музиката и теоријата на информацијата". Тргувајќи од Коеновата дефиниција²⁵³⁾ Мејер ќе ги дефинира и двата видови на значење од кои: "дезигнативното е она кое асоцира на значења вон музиката, а представното – е она чисто музичкото, како на пример кога една низа тонови навестува друга".²⁵⁴⁾ Информативниот момент на музиката

251) "Ако имаме на ум дека таа модерна естетика поседува еден основен инструмент за истражување, кој се засновува на поимите, концепциите и резултатите на математиката, физиката, општата дисциплина на комуникацијата и теоријата на информацијата, тогаш не е веќе бесмислено да се говори за "егзактната и технолошката" естетика" (М. Бенсе, "Сажети темељи модерне естетике", стр. 51)

252) "Можноста на уметничката комуникација со музичките средства се основа на структуралната поврзаност на музичкото искуство со не-музичките искуства кои со музиката се соопштуваат" (Кунс-Крејенбил, "Информација као мера структуре у музици", стр. 85)

253) "... било што добива значење ако е поврзано со нешто вон

е потполно објаснет со "предизвикувањето и накнадното инхибирање на "очекувањето" во обликувањето на музичкото искуство".²⁵⁵⁾

Истоветниот пристап е изграден и кај Кунс и Креенбил, со модификацијата дека исчекувањето и изневерувањето на очекувањата се извршува преку информативноста на образците.²⁵⁶⁾

Во теоријата на информацијата е присутно и влијанието на компјутеризацијата на музиката,²⁵⁷⁾ со што се одразени и најновите струења во кругот на музичката уметност. Тоа ќе доведе и до некои карактеристични расправи како онаа на пример: дали со анализата на сите Моцартови симфонии ќе може компјутерски да се предвиди како би изгледала Моцартовата 42 симфонија²⁵⁸⁾

себе, или ако на тоа укажува или се однесува, така што тој однос на означување во потполност ја открива неговата природа". (Л. Мејер, "Значење у музици и теорија информација", стр. 174)

254) исто стр. 175

255) исто стр. 173 ("Музичкото значење се јавува и кога нашите очекувања се условени со нашите навики, одложени или осуетени, односно кога нормалниот правец на стилско-менталните настани е пореметен со некој вид на отстапување", исто стр. 179)

за споредба види ја критиката што на овие гледишта ја дава Тибор Кнаиф ("Још један пут о значењу у гласби" стр. 40)

256) "Слушателот ја доживува музиката на два начина: тој ја следи и таа му причинува задоволство. За да биде композицијата ефектна, нејзиниот образец мора да биде пред се таков за да го привлече и задржи вниманието на слушателот и второ - да го награди тоа внимание. Јасно е дека само она во што е содржана информација може да го привлече вниманието на слушателот. Тоа значи дека образецот мора да биде што повеќе информативен. Од друга страна слушателот се наградува и со потврдувањето на неговите очекувања. Тој би станал фрустриран и крајно невнимателен ако неговите предвидувања не би се потврдувале постојано низ композицијата. Ова значи дека образецот треба да биде што помалку инфор-

Наспроти ваквиот сциентизам кој сепак не успева да ги разреши своите противречности до крај, во европската тради-

мативен. Парадоксот на уметничкото создавање не би можел сигурно подлабоко да се искаже". (Кунс - ~~Креанбил~~ "Информација и мера структуре у музици", стр. 111)

Јосип Вранчиќ во текстот "Култура, облкување, уметност наспроти ваквото гледиште истакнува :

"Поинаку речено, уметноста, па и секое поединечно уметничко дело, се основа на одреден код, но нужно ја вклучува и неговата негација, односно компонентата на слободна интервенција. Дали може да се нарече код, она што е еднократно и неповторливо". (Споменатиот текст стр. 21)

257) како на пример Фред Атнив, "Процес стохастичке композиције" Ото Е. Ласке во текстот "У тражењу генеративне граматике за гласбу", поаѓајќи од генеративната граматика на Чомски и Харис се обидува да го спроведе становиштето "музиката како формален јазик", поврзано се разбира со користењето на "компјутеризацијата" во тие испитувања.

258) Ова становиште го застапува Фред Атнив во веќе споменатиот есеј "Процес стохастичке композиције" (в стр. 80

На неговото становиште се спротивставува Рудолф Арха. и кој смета дека компјутерски би можела да се предвиди како ќе изгледа ненапишаната 42 Моцартова симфонија, но таа би се разликувала од онаа која навистина би ја создал Моцарт.

Во основа патиштата на творештвото се непредвидливи. Творецот, односно композиторот, ги следи сознанијата од своето искуство, од претходната пракса, но големината на творештвото се состои токму во отстапувањето од тие правила кои самиот творец ги создал.

И во творечкиот процес истоветно важи дијалектиката - судирот меѓу сопствената традиција и отстапувањето од неа. Додека во Моцартовото време, творештвата се движат во прилично изедначена линија, веќе денес поголемиот дел од творците од дело во дело значително се разликуваат. Формалниот компјутерски јазик е неуспоредлив во предвидувањата за ненапишаните дела на Стравински итн. Менберг на пример.

ција на естетиката на музиката ќе се продолжи и во насоката на традиционалната "филозофска" естетика, каде во крилото на "гносеолошката" естетика ќе се појави и "Филозофијата на новата музика" на Теодор В. Адорно.

Адорновата "музика во ставот на негативитетот"²⁵⁹⁾ произлегува од општиот контекст на релацијата музика - општество, што Адорно подеднакво ја развива и во својата социологија и во филозофијата на музиката. Иако Адорновите анализи во неговото најзначајно дело од областа на естетиката на музиката, "Филозофијата на новата музика", поаѓаат, односно се задоволуваат врз анализите на современото музичко творештво, Адорновата мисла подеднакво се однесува, односно би можела да биде спроведена низ своите основни поставки и на творештвото од минатото.

Во поставениот однос музика - општество музиката ќе ја добие функцијата на разоткривач,²⁶⁰⁾ но не како подражувач на општеството зашто "уметничките дела скоро никогаш не го поддржаваат општеството и кон тоа, нивните автори не треба воопшто ништо да знаат за него; гестовите на уметничките дела се објективни одговори на општествените констелации, понекогаш прилагодени кон потребите на консументите, почесто во постојана противречност со нив, но никогаш доволно преиначени за нивниот вкус."

259) Формулацијата на Иван Фохт во предговорот кон "Филозофијата на новата музика"

260) "Радикалната "музика модерна" се изолираше не заради својата асоцијална, туку по својата социјална содржина, со тоа што нивна својот чист квалитет, и тоа што повеќе чисто избива, укажува на општественото чудовиште, наместо да го прикрива под маската на некој постоечки хуманитет" (Т. В. Адорно, "Филозофија на новата музика" стр. 153)

Уметничкото дело не го рефлектира општеството со тоа што ќе го
решава неговите проблеми, па дури ни со тоа што ќе ги одбира
самото тие проблеми. Но тоа е всушност изидено пред ужасот на исто-
ријата. Сега, истината, сега забрзува. Сега омекнува, сега
се стврдува. Може да се одрекува од себе па да ја надмуду-
ва судбината. Објективитетот на уметничкото дело е фиксиран
тие моменти. Уметноста мора заради куманоста да го натјурли
светот во неговата нечуманост. Уметничките дела се проверуваат
на загатките кои светот ги задава за да ги проголата луѓето.
Светот е Сфингата, уметникот нејзиниот заслепен Едип, а уметни-
ките дела одговорите кои, како неговист, ја рушат Сфингата
во преспаста. Јака стои целата уметност кон митологијата. Во не-
јзиниот "природен" материјал секогаш веќе е содржан, иако
нераздвоен и "одговорот". единствениот можен и точен одговор²⁶²⁾

Од оваа концепција е изведена и Адорновата дијалек-
тика во подрачјето на етнологијата на музиката:

"Би можеле да се запрашаме дали уметноста било кога
и воопшто била објект на посредуван одраз на реалноста, каква се
прикажувала пред светот на моќ; или можеби едно прикривање на
нештата од светот за да се спротивстави на моќта на орелот. Тоа
би ни помогнало можеби да сфатиме, што покрај целата автономност

261) "По европската катастрофа, културата животари како нешто
што бомбите случајно го поштедиле: никој повеќе и не верува во
неа, на духот му е скршена кичмата. (Т.В. Адорно, "Старење на
музике") Коментар кој се однесува на состојбите во културата
непосредно по завршувањето на Втората светска војна.

262) Т.В. Адорно, "Филзофија на нове музике", стр. 154

дијалектиката на уметноста не е затворена во себе, што нејзината историја не е прост след на прашања и одговори. Можеме да претпоставиме дека делата најинтимно тежат кон тоа да и избегнат на онаа иста дијалектика која ја слушаат. На дијалектичкиот притисок делата реагираат со болка ...Формалната законитост, која извира од материјалната дијалектика, таа дијалектика воедно ја прекинува. Дијалектиката е пресечена".²⁶³⁾

Крајните консеквенци на значењето на музиката кај Адорно, значењето наспроти општествената реалност, ќе се најдат во крилото на Шенберговите истомисленици кои со својата музика го остваруваат овој негативитет. "На тоа му се жртвува новата музика. Целата темнина и кривицата на светот ја превзема на својата целата своја среќа ја наоѓа во осознавањето на несреќата, целата убавина во тоа да се одрекне од убавиот привид".²⁶⁴⁾

Поаѓајќи од овој однос кон општествената реалност, кај Адорно е воспоставено и прашањето на вистинитоста на музичките дела, односно музиката. Во Адорновата концепција која понатаму ќе биде спроведена и во анализите на оние дела, односно автори, кои не го градат споменатиот негативитет, тие се прогласени за лажни. На челото на оваа група автори се наоѓа Стравински. "Токму тоа кај Стравински се случува сакајќи: оваа епоха ги присилува спротивностите да бидат заедно. Но тој себе си, си заштедува трудот да го помине мачниот пат на саморазвојот на нештата и постапува со нив како режисер. Затоа неговиот јазик

263) исто стр.153,154

264) исто стр.155;

не се одлапечува од комуникативниот исто колку од шегата: самата несериозност, играта во која на субјектот не му се препушта одрекувањето од естетското "развивање на вистината", се зема како гарант за автентичноста која ја претставува вистината".

Забрзаниот развој на естетиката на музиката, односно и останатите научни дисциплини кои се бават со музиката, особено во втората половина од нашиот век, ќе ја означат појавата и на бројни трудови кои се однесуваат на оваа проблематика и не само во естетиката на музиката, туку и во психологијата, етнологијата на музиката, музикологијата и тн. Позначајните од овие трудови, (иако некои се однесуваат и на првата половина од дваесетиот век), веќе беа споменати. Отануваат да се одбележат оние трудови кои иако не носат некои особено битни новини во пристапите и заклучоците, значајно придонесуваат да се збогати третманот на најразновидните аспекти на ова прашање.

Така "интенционалноста" се појавува во еден поинаков вид кај Далхаус,²⁶⁶⁾ интенистицизмот, односно прашањето на музиката како еден вид јазик, добива нови приврзаници и противници,²⁶⁷⁾ а и релацијата музика - општество е доведена до својот

265) исто стр. 233

266) "Музиката смисла е интенционална, таа постои само доколку слушателот ја сфати". (К. Далхаус, "Музичка естетика" стр. 430) Далхаус ова ќе го поврзе со Ингарденовата "интенционалност на предметот". "Дали значењето може попрво да се прочита од писмото или од звукот не е а priori утврдено, музиката не се исцрпува со праксата". (исто)

267) Кристофер Балантајн во текстот "Кон естетиката на експерименталната музика" истакнува дека "јазикот на експерименталната и донекаде авангардната музика, содржи помалку конотации од било кој јазик на музиката во историјата на Западот, и поради тоа

крајни консеквенци.²⁶⁸⁾

Продлабочувањето на сознанијата на различните аспекти врзани со значењето во музиката ќе роди и една нова научна дисциплина – семиологијата на музиката.²⁶⁹⁾

е забележително збогатен со можности", (споменатиот текст стр. 31); што сето заедно го приближува кон Лангеровата "отвореност" во толкувањето на "недовршената симболика" на музиката. Истата отвореност на музичкиот јазик кај Пол Бо добива друг коментар: "Уметноста тогаш престанува да биде метајазик ... затоа што измислува непрестајно нови кодови , таа исто така ја губи можноста да конституира таков код кој би бил стабилен, како што е обврзно секој конвенционален состав со чија помош еден јазик може да се разбере, развива и збогатува". (Пол Бо, "Музика маса, машина и периферни групи", стр.128)

Компјутеризацијата и лингвистицизмот, споменати во претходните коментари околу теоријата на информацијата ги критикува Делиеж и неговата негативно вреднуваната техника на ретроспективизмот. (в. П.Делиеж, "Технике ретроспективизма", стр.38)

268) Споменатата теорија на интонацијата , која во музиката ќе ја разработи Асафјев, ќе послужи како ориентација на бројните музиколошки трудови, кои имаат и филозофско-естетички претензии во рамките од таканаречениот источен социјалистички блок. Така на пример бугарскиот теоретичар Димитар Христов ќе го постави "општественото сознание" како центар кој безусловно ги диктира и однесувањето на композиторот и музичката структура што тој ја создава. (в. Д.Христов, "Композиторот и општественото сознание, стр.33-39) Со ова теоријата на одразот ~~и доведува~~ до крајна праволиниска зависност, од општеството кон музиката, во која музиката по пат на невешти конструкции, ја губи во потполност својата автономија.

269) Во текстот "Што е тоа семиотика на музиката" Тибор Кнајџ наведува три пристапи во оваа област дистрибуционен, генеративен и функционален. Градејќи одреден критичен однос кон овие

Меѓутоа, основањето на семиологијата на музиката како наука, ќе ѝ живее истите болки од кои страда и гносеологијата на музиката: долговековната расправа за значењето на музиката едноставно ќе се пренесе и во оваа област.

Утврдувајќи го како основно подрачје на интересот "знакот" 270) е отворена расправата за "означувчкото" и "означеното". Следниот тек на диференцијацијата на мислењата во оваа наука ќе ѝ открие и правците кои се хомологни на оние од гносеологијата на музиката. Всушност, подрачјето е релативно ограничено, бидејќи овде воглавно се расправа за хомологијата со општествените системи. 271)

пристапи, Тибор Кнајџ сепак се движи во аналогиите на лингвистичките испитувања, со што уште еднаш се потврдува мислењето на Сузана Лангер за "генеративната" идеја на нашето време. 270) За ова становиште се залага Супичиќ, (в. Супичиќ, Естетика европске глазбе, стр 77-82), додека Кнајџ истакнува дека: "аспектот на "значењето" се открива како срж на секоја музичка теорија на знаците", (Т. Кнајџ, "Шта је то семиотика глазбе", стр. 36) со оглед на "полисемијата на музиката". (в. Т. Кнајџ, "Још један пут о "значењу" у глазби", стр. 42) Битно е и истакнувањето на Кнајџ на разликите меѓу "значењето" и "релевантноста", односно двосмисленоста што терминот "значење" во себе ја содржи - како нешто што се однесува на означувањето и како нешто што говори за важноста на предметот. (в. исто стр. 39)

271) Тука се појавуваат крајно контрастни ставови. Додека Тибор Кнајџ смета дека "музиката е предмет на општествениот контакт а не медиј на комуникација" (в. Т. Кнајџ, "Неки некомуникацијски аспекти глазбе", стр. 52) бидејќи не ѝ исполнува трите услови кои Кнајџ ѝ утврдува како основа за комуникацијата, (в. исто стр. 48); Ѓино Стефани и неговиот "функционален пристап" се ос-

Појавата на семиологијата како издиџеренцирано подрачје на интерес, е од посебно значење за гносеологијата на музиката особено од типот за кој овде се залагае. Всушност семиологијата на музиката кон гносеологијата се однесува како посебна кон општа научна дисциплина и нејзините сознанија во дефиницијата на конкретните значења на музиката, нивните морфолошки и синтактички особености, е од посебно значење за воспоставувањето на дијалектиката на значења за кои подоцна ќе стане збор.

Наспроти сите овие мислења, нашето време се карактеризира и со појавите на таканаречените "анти-естетики", чија основна функција се изразува преку негацијата на досегашните продири во суштината на музиката. Ставот "анти" подеднакво се однесува и на обидите за продирање во значењето на музиката, односно можностите за засновање на гносеологијата на музиката.

нова на хомологијата на општествените и музичките системи. (в. Ѓ. Стеџани, "О функционалном присутпу музичкој пракси") По Стеџани во неговиот функционален пристап "нормално се оди од означеното кон означувачкото: бидејќи тоа дава соопствителски модел за студија на означувачката форма" (в. исто стр. 68) Ова гледиште посебно во односот меѓу "significant" и "signifié" е дијаметрално спротно на претходно споменатото од Тибор Кнајџ, кој смета дека не постои дуализам меѓу овие две категории. (в. Т. Кнајџ, "Неки некомуникациски аспекти гласбе, стр. 52)

И Нати застанува против хомологијата на општествените и музичките системи. Тој смета дека е потребна една многу прецизна семиологија на музиката, па дури потоа да се разгледуваат општествените структури и да се пронајдат критериумите за нивна хомологизација. (в. Ж. Ж. Нати, "О односима социологије и семиологије гласбе стр. 63) Кај Нати е критикуван Адорно кој "во музичките структури ги чита општествените, како што астрологот ја погодува иднината од талогот на кафеото". (исто)

Уште самиот наслов на трудот на Јанкелевич - "Музиката и неискажливото" говори , упатува на позициите кои во ова сфера ќе ги заземе Јанкелевич. Поаѓајќи од ставот дека музиката не може да биде ниту дискурзивна, ниту нараторска, ниту биографска, (музика за животот на личноста),²⁷²⁾ следи ставот дека: "музиката нешто значи воопшто, а при тоа без желба да каже нешто посебно".²⁷³⁾

Во овие крајности е изграден целиот приод кон гносеолошката проблематика кај Јанкелевич: од една страна одречување на сите можни варијанти во толкувањата на значењето на музиката, од друга страна тоа значење постои, но неговата содржина не е одредена.

"Според тоа - констатира Јанкелевич - музиката не е ни "јазик" ни инструмент за соопштување на поимите, ни користно средство за изразување (зашто никогаш не сме приморани да пееме); па сепак музиката не е просто напосто безизразна;²⁷⁴⁾ сепак *Espressivo* не претставува грев... Зарем бескрајната двосмисленост не претставува начин за постоење на музиката? Да го наречеме безизразното *Espressivo* прво меѓу тие двосмислености".²⁷⁵⁾

Меѓутоа Јанкелевич е свесен дека ваквиот став содржи во себе антиномии: "Како да ја одредиме , не запаѓајќи при тоа во безизлезни антиномии, таа збунувачка појава која го претставува безизразниот Израз , или изразниот Не-израз?"²⁷⁶⁾

Одговорот на прашањето повторно содржи : ... кон-

272) В. Јанкелевич, "Музика и неизрециво", стр. 530, 531

273) исто стр. 532

274) исто стр. 536

275) исто стр. 537

276) исто стр. 537

ции од противречности:

"Како чисто чувство кое не содржи никакво толкување, музиката го кажува само она што го кажува, или подобро речено не "кажува" ништо, дотолку што "да се каже" значи да се соопшти некаква смисла." Затоа музиката кај Јанкелевич во оваа инстанца ќе се појави како нешто "што им дава ~~ва~~ право на оние кои ја следат како игра, или како празна забава која во потполност се посветува на убавините кои ѝ дава чистата појавност и безгрижноста на сетилата." 277)

"Според тоа, под безизразната маска која музиката денес вообичаено ја навлекува, се ~~крише~~, без сомнение, намерата да се изразува она што е до бескрај неизразливо ... Да додадеме сепак: тајната која ни ја соопштува музиката не е неизразливата тајна на смртта која со себе носи жаловост, туку плодноста ~~бата~~ неизразлива тајна на животот, слободата и љубовта; пократко речено: тајната на музиката не е во она што е некажувачко, туку во она што е неизречиво." 278)

Значи сепак некоја содржина постои, а "смислата на ²⁷⁹⁾ ~~ноја~~ музиката ја открива е тајната на позитивитетот". Всушност "музиката е безизразна по тоа што таа подразбира безброј можности на толкување, меѓу кои нам ни препушта да ја избереме онаа што ја сакаме." 280)

Забележливо е дека кај Јанкелевич е развиена една дијалектика, но повеќе дијалектика во вербалните конструкции,

277) исто стр. 541

278) исто стр. 544

279) исто стр. 545

280) исто стр. 546

одошто дијалектика на самиот предмет. Иако Јанкелевич привидно излегува од сите досегашни толкувања на музиката, сепак тој е многу поблиску до "онтолошката" естетика; пред се, заради претежнувањето на она што е "создавање" (^{"полети"}~~"поеми"~~) наспроти "кажувањето".²⁸¹⁾ Неговото "волшебство" кое е непрестајно присутно во текот на целата расправа, треба да го замагли творечкиот процес како нешто што е недостапно.²⁸²⁾

Сепак и покрај одредените повторувања на ставовите од претходните естетички обиди, Јанкелевичевата естетика на музиката содржи еден свој дух во толкувањето, кој ја вбројува, ја категоризира надвор од постоечките класификации како "анти-естетика", со што на одреден начин е заокружена уште една можност во основањето на естетичките пристапи кон музиката.

Од ова набројување на некои од пунктовите во обемната и богатата естетичка мисла на планот на гносеологијата на музиката можеше да се забележи колку е широко подрачјето на значењата, кое е воспоставено во различните естетички приоди. Токму заради таа широчина, овде беше избран терминот значење, кој на одреден начин ги сумира под една иста категорија најразличните, често пати спротивни, дефиниции на она што го претставува гносеолошкиот концепт во музиката.

281) исто стр. 547, 548

282) Едно поблиско толкување на "Волшебството" е дадено во следниот цитат: "Волшебството е како осмев или поглед, *cosa mentale* не знаеме со што е таа во врска, ниту во што се состои, ниту дали во нешто се состои, ниту каде да ја бараме... Таа не е ни во субјектот, ниту во објектот, туку преминува од едниот во другиот како некаков флуид. Уште поопшто речено ништо не е музикално "по себе", ниту една нона на доминантата, ниту една

Изведувајќи го сега дијалектичко-критичкото становиште, становиштето на кое се однесува зановувањето на гносеологијата на музиката во рамките на поставената дијалектичко-критичка естетика на музиката, пред се треба да се одреди што во неа ќе биде подведено под поимот "значење".

Во оваа концепција под поимот значење ќе биде подразбирано се што музиката директно или индиректно ја врзува со некоја сознајна содржина, која се наоѓа во , или надвор од самата неа. А под сознајна содржина ќе бидат подразбирани сите елементи на сознанија во вид на претстави, мисли, идеи и емоции, кои можат да се јават во чинот на комуникацијата со естетскиот предмет.

Од ова произлегува дека гносеологијата на музиката својот предмет го анализира низ чинот на комуникацијата, кога тој се наоѓа во својот динамички момент.

Навраќајќи се сега повторно на општите поставки на дијалектичко-критичкиот метод и констатациите кои тогаш беа извлечени, се навраќаме повторно и на трите нивоа кои го карактеризираат феноменот дефинирани како индивидуално-психички , социално-културен и цивилизационо-универзален. Овие три нивоа се јавуваат како основна детерминанта и на појавата на значењата во музиката. Под овие три нивоа ќе биде подведен и динамичкиот однос кој се јавува меѓу музиката и субјектот како осознавач на тие значења.

плагална каденца, ниту една модална скала, но во зависност од околностите, се може да постане музикално; се зависи од моментот, и од контекстот, и од приликата, и од безбројните услови кои една нивоа можат да ја претворат во неискрена или педантна измислица, а еден секојдневен акорд во генијално откритие". (исто стр. 777)

Од општо-теоретски интерес овде ќе бидат издвоени прашањата кои ги даваат разликите меѓу одделните модуси на музичкото дело и нивната врска со однесуваат. Тоа значи дека во овој момент ќе бидат исклучени од разгледувањата разликите кои се јавуваат меѓу значењата што во врска со музичкото дело се јавуваат кај авторот, почнувајќи од моментот на појавата на идејата на кое дело во неговата креативна суштина, па и до значењата на партитурата, до значењата на изведбите. Истото ова може да се изведе и на планот на односите меѓу изведувачот од музичкото дело преку контакт со партитурата, преку неговата визија за изведбата и значењата што во самата изведба ќе се јавуваат: најпрвин преку оние што тој самиот ќе се труди да ги внесе, а потоа и преку оние кои во текот на самата изведба му се преподат од неа. Се разбира на крајот е и публиката која нема можност за така широк контакт со значењата од разните модуси на музичкото дело, така што кај неа појавата на значењата е релативно воедначена.

Испитувањето на различните значења при различните ситуации на музички однос кој се создава во рамките на естетскиот чин, не значи нивно постојанство, туку само еднаквоста на обопштување, за да може да се дојде до првите заклучоци. Се разбира, во понатамошната база на разгледувањето на предметот, во поглавјето за прашањата од посебен интерес, односно модусите на музичкото дело, ќе бидат исцначени и овие различни, разликите во значењата на одделните учесници во организмот на комуникацијата со музиката.

Затоа како примарен интерес од овој агол на испитување, се поставува прашањето за односот на музиката во дијалектичко-контрадикторниот процес на комуникацијата со музиката.

ката естетика на музиката, се јавува воспоставувањето на разликите на значењата во рамките на трите нивоа на феноменот, а дури потоа во нивните рамки се јавуваат и одделните разлики на различните актери во чинот на комуникацијата со музиката.

Во разгледувањето на значењата на музиката овде би избегната категоријата "знак", токму имајќи ги во вид разликите што се јавуваат меѓу овие три нивоа, во кои можат различни елементи и моменти да ја играат улогата на знак. Поставувајќи го пофирокиот поим "значење", како што можеше да се види и од неговата дефиниција дадена пред малку е отворен просторот за сите манифестации врзани со музиката кои имаат гносеолошки карактер и кои содржат, но и не мораат да содржат, некакви знаци симболи и тн.

Навраќајќи се сега на општата определба на гносеологијата која овде е сфатена како наука за дијалектиката на значењата уште од дефиницијата може да се забележи дека овде постои еден комплекс од значења, а не едно и единствено значење. Со тоа овдешната "дијалектика на значењата" суштината на метафизички поставеното "сознајно", не ја гледа во изведувањето на еден конечен продукт кој би бил валиден за одреденото дело и неговиот чин на комуникација, туку во непрестајното спротивставување меѓу различните типови на значења кои се јавуваат во тој чин на комуникација и кои како што веќе беше кажано имаат трислојна обусловеност.

Дијалектиката на значењата значи остварување на системот од спротивности и на гносеолошки план; дијалектичката структура на музиката не се исцрпува само во спротивностите кои се јавуваат во структурата на битието на музиката, туку во сите

аспекти кои го опфаќаат феноменот на музиката.

И овде во почетната фаза на разгледувањето предметот ќе треба насилно да го раздвоиме. Раздвојувањето ќе се однесува на разгледувањето на значењата кои се јавуваат во секој од веќе споменатите три нивоа: психичко-индивидуалниот, социјално-културниот и цивилизацио-универзалниот, како поединечно конститутивни во појавата на значењата. Да почнеме од првиот - психичко-индивидуалниот ниво.

Познато е дека секоја личност која влегува во комуникација со музичкото дело, влегува со одредена своја психо-физиолошка конституција. Освен тоа истата личност живее еден свој живот кој ја разликува од другите индивидуи, односно ја прави особена. Психо-физиолошката конституција и животните услови и настани, сèдневниот психички живот, ја поставуваат таа индивидуа во моментот на комуникацијата со музичкото дело во посебни услови, услови ја разликуваат од сите останати индивидуи кои исто така учествуваат во таа комуникација.

Во оваа особена ситуација овие елементи се јавуваат како конститутивни за значењата што ќе се јават на психичко-индивидуалното ниво, значења кои ги разликуваат одделните единици во чинот на комуникацијата.

Богатството на сè она што ги дава разликите во психичките случаи е огромно и овде не би се задржувале на него, бидејќи тоа како такво е предмет на истражувањето на психологијата на музиката. За нас битно е да секонстатира дека уште во стартот личност од друга се разликува по својата музикалност (перцептивните особености на таа личност), мотивацијата, емоционалните диспозиции, живувања и настроенија во моментот на комуникацијата, нивото на

знаењата и искуствата од музичката уметност, слушањето за прв пат или повторното слушање на истото дело, (што значи негово врзување со одредени асоцијации од претходното, или претходните слушања и тн.) и др.

Секоја индивидуа влегува со одредени предиспозиции во чинот на комуникацијата, предиспозиции кои ќе влијаат врз тоа значења ќе се појават на овој прв план. Сигурно дека една тајно настроена личност ќе реагира многу поинаку од една весело настроена. Овде не се негира фактот дека под влијание на музиката и нејзините останати значења, настроението на таа личност ќе се измени во текот на комуникацијата, дури и во крајна спротивност како што понекаде се наведуваат примерите за влијанието на музиката.²⁸³⁾ Меѓутоа токму таа промена на настроенијата говори за постоењето на одреден интеракциски однос кој ги спротивставува различните значења во текот на комуникацијата со музичкото дело.

Широчината на тој интеракциски однос ја даваат предмалку наброените најразновидни особености на индивидуата, особеностите на нејзината психичка конституција и искуство. Различните елементи на свеста и потсвеста создаваат најразновидни значења кои во чинот на комуникацијата понекогаш погрешно се поистоветуваат со значењата на делото.

Со инсистирањето за еден интеракциски однос меѓу

283) "Музичарот Тимофеј, само ако сакаше, толку ја распадуваше душата на Александар со фригијскиот модус, што тој озверувајќи се се фрлаше кон оружјето, ако Тимофеј посакуваше нешто друго, го менуваше тоној и ја смируваше свирепоста на умот, ја смекнуваше душата и го влечеше Александар кон пировите и пијанките.

овие значења и значењата што ќе се јавуваат на следните нивои овде веднаш се повлекува границата на разликите меѓу ова становиште и неговото евентуално преведување во теоријата на "Einführung" - от .Иако во првиот ниво на значења, психичко-индивидуалниот, (а истото се случува и во следниот ниво, социално-културниот), настанува одредена проекција, музичкото дело не е некој прост стимулатор; меѓу него и индивидуата се гради една спрега од односи кои имаат многустрано повратно дејство.

Во таа смисла одделните карактеристики на делото служат , односно можат да послужат како некакви модели за аналогии. Како ова се однесува и Хансликовото мислење за динамиката на емоциите која како фактура може да биде присутна во музичкото дело. Но таквата фактура сама по себе не е идентитет со значењето на одредената емоција или настроение; аналогите укажуваат на некои заеднички карактеристики, а не на идентичност во содржината.

Сепак, најголемиот број на значења од ова ниво на музичкиот феномен, повеќе проистекнуваат од споменатите особини на личноста која влегува во оваа комуникација, одошто од можностите за аналогии. Понекогаш тие значења знаат да бидат и забележително спротивни од значењата на другите индивидуи кои исто така учествуваат во тој чин. Ова воопшто не значи дека

Постои такво раскажување и за китародот на датскиот крал. А зарем

Питагора , по свидетелството на Цицерон не ја успокојуваше со еден звук на спондејот душата на некое тавроминијско момче, измачувано од безумната љубов ... (Кирхер, "Mysurgia universalis" стр.206) Вака бурните реагирања на личностите воопшто се карактеристика на описите на делувањето на музиката во минатото, иако и денес сме свидетели на слични настани (концертите на Битлсите во шеесеттите години на пример).

таа индивидуа добила погрешно значење; постоењето на овие значења, значењата на психичко-индивидуалниот ниво, е факт кој не може да се оспори. Сосема друго е прашањето каков третман ќе добијат овие значења во рамките на одредената теорија за суштината на музиката.

Следното ниво, социално-културното, исто така поседува свои значења. И тие претставуваат суштински факт во осознавањето на особеностите поврзани со феноменот на музиката. Секоја индивидуа, покрај своите психички особености, е дел од одредена општествено-историска, социјална и културна средина и таа како таква е подвладееана на одредени законитости. Значењата кои се појавуваат на ова ниво се резултат на врските што музиката ѝ воспоставува во одреденит етапи на својот развиток со општествените структури на кои таа индивидуа и припаѓа и која соодветно реагира.

Се разбира, клучното прашање во појавата на ова ниво на значења се однесува на хомологијата меѓу општествените структури и структурата на музиката, нејзиното присуство или отсуство; дали, (ако таа постои), индивидуата во чинот на комуникацијата ѝ открива соодветните општествени структури, или пак повторно, по принципот на "Einfühlungstheorie" во зависност од својата социјално-културна припадност, бара и наоѓа некакви значења.

Многу тешко овде ќе успееме да ја разрешиме оваа дилема, посебно што во претходната расправа веќе беа назначени разликите што постојат на овој план, од комплетното прифаќање, па до потполното негирање на идејата за хомологијата на структурите. Разликите во мислењата подеднакво се однесуваат и на значењата, односно врската на значењата кои индивидуата ѝ осовишава на ова

ниво, и внијанието што врз тие значења го има нејзината класна припадност, односно припадноста кон одредениот слој, стапез и тн.²⁸⁴⁾

Понатамошните продири во феноменот раѓаат и дружи дилеми: дали музиката треба да се третира како идеологија или не, каков е односот на музиката кон идеолошките притисоци, каков е односот на одделните музички жанри во нивната идеолошка припадност и тн. Сите овие се прашања кои се однесуваат на значењето на музиката, но прашања, на кои одговорот пред се треба да го даде социологијата на музиката.

Во појдовната постапка за постоењето на значење кое се јавува на социално-културното рамниште на музичкиот феномен се имаше во предвид оној тип на значење, односно значења, кои во музиката се присутни, а не би можеле да се припишат ниту на психичко-индивидуалните, ниту на универзално-цивизациските. Преку овие значења, се идентифицираат поголеми групи на луѓе и тоа како што веќе беше нагласено во одредени социјални и културни услови.

Обемот на оваа идентификација на значењата често патн може да се движи дури во рамките на цели нации, а во современата "култура на масовното општество", дури и да добие општо-

284) Додека Валтер Виора се бави со прашањето на музичкиот израз на општествените стапези и класи во поединечните стилови (В. Виора, "Музички израз друштвених стапеза и класа у појединим стилиовима" стр. 77-79), Адорно го критикува ваквиот обид како догматски, (Т. В. Адорно, "Идеје за социологију музике - Музичко социолошка испитувања")

светски рамки. Така на пример во деновите на болеста и смртта на другарот Тито, масовните спонзани изведби на композициите "Југославија" и "Другар Тито ние ти се колнеме" ги идентифицираа огромните маси составени од најразлични национални и социјални структури на нашето општество. Современите движења во поп и рок музиката, особено во времето на Битлсите, (кои се чини на овој план останаа ненадминат пример), создаваа идентификации во значењата на огромни географски пространства од земјината топка.

Основното во појавата на овие значења е нивната најдиректна врска со одреден општествено-историски момент, што значи дека неговата промена, носи и промена во значењата. Веќе денес слушањето на композициите од Битлсите, дури за истата таа генерација не го има истото значење, наспроти појавата на индивидуално-психичките значења во вид на асоцијации за изминатите години.

Многу карактеристичен е примерот со музиката која е создавана во времето на нашата Револуција и НОБ. Оваа музика од периодот на своето создавање па до денес е подложна на најразлични промени, најнапред во својата структура (обработки, преработки), а потоа и во значењата. Се разбира промените во структурата се должат на промените што воопшто се случуваат во музичката култура и тие се разбира соодветно имаат и свое влијание на дијалектиката на значењата. Меѓутоа овде е издвоено сè различното доживување на музичкото дело со потполно иста музичка основа на онаа генерација која тоа го доживувала во автентичните услови и оваа која тоа го доживува во еден поинаков историски, општествен и културен контекст – идентификациите значително се разликуваат.

Од последниот пример може да се извлече и уште еден заклучок кој се однесува на автономијата на развитокот на музичкиот материјал. Трансформациите што овие песни ги доживуваа и денес ги доживуваат се аргумент за интеракциската поврзаност на музичкиот материјал и карактеристиките на новите значења, во која тој ја задржува и својата автономија без тоа да се одрази во континуитетот на значењата.²⁸⁵⁾

Завршувајќи ја оваа кратка експликација во која не беше цел да се навлегува во карактеристиките на значењата кои се јавуваат на ова ниво – социјално-културното, (што е во интересот на друга научна дисциплина), останува уште еднаш да се констатира дека и на ова ниво се појавуваат одредени значења кои со своите особености се разликуваат и од значењата на психичко-индивидуалното ниво и од оние за кои сега ќе стане збор, значењата на универзално-цивилизациското рамниште.

Во последното од трите нивоа кои овде беа поставени како одредбени за музичкиот феномен, универзално-цивилизациското, се појавуваат значењата кои се однесуваат на музиката во својата иманентна светско-историјска развојност, се разбира, исклучувајќи ги сите останати компоненти. Тоа е она значење кое во досегашната естетичка мисла се јавува низ космогениските толкувања, толкувањата – музиката како некоја врховна идеја, низ толкувањата – музиката како откровение.

Сите овие значења произлегуваат од еден обид да се сфати суштината на музиката низ компонентите на нејзината иманентност. Секој што ќе се обиде да навлезе во суштината на музиката, да ги дешифрира сите нејзини значења, неминовно ќе

285) Во својот текст "Социолошките и националните услови на про-

ќе се најде и пред значењето кое ја подига над секојдневната реалност. Дали тоа ќе го прогласи за привид и ќе се обрне кон некои други толкувања, во овој момент не е толку значајно; битно е дека средбата е неизбежна.

Во оваа категорија се и крајните формалисти кои сметаат дека музиката самата на себе е значење, иако и ја одрекуваат можноста нешто да значи сметајќи дека тоа што е појава на значење не е ништо друго, туку музиката сама по себе.

Аналогијата што ќе биде изведена овде не е далеку од досегашните обиди во толкувањето на универзално-цивилизационските значења кај музиката. За разлика од психичкото и социјално-културното ниво каде значењата беа лоцирани и произлегуваа од индивидуата, социјалниот слој, класата, сталежот и тн., (значењата кои се бараа во аналогиите со музиката и содржините што низ некоја своја детерминанта врзани со претходните категории по таа аналогија се проицираат во музиката), појдовната основа овде е структурата на музиката.²⁸⁶⁾

А таа структура овде беше објаснета низ судирот на спротивностите, низ дијалектиката како микро и макро принцип.

мените во положбата на музиката кај јужните Словени во XIX век" (в. стр. 103), Драгутин Цветко констатира дека националните музички струења сепак морале покрај својата автентичност, да се приклонуваат и кон музичките движења кои го карактеризирале светскиот културен миг, инаку во спротивното, тоа негативно би се одразило на нивниот квалитет.

286) "Музиката е творба на уметноста, на која смислата и се состои во тоа, исклучиво во релациите меѓу реалните или замислените тонови, кои можат приближно математички да се изразат и фиксираат, да ги повторува во мало поредоците кои владеат во макро-

Таа нејзина дијалектичка структура со непрестајното движење во основата, не може а да не се толкува и како нешто што во себе самото има значење; а тоа значење со својата универзална дијалектичка шема можеме да го поставиме во аналогија со она што е дијалектиката сама по себе. Со сето тоа музиката можеме да ја најдеме и низ значењето кое неа и е иманентно и произлегува од нејзината дијалектичка структура; и кое соодветно ја означува дијалектиката сама. А бидејќи таа како таква е во суштината на постоењето на универзумот од неговите најмали па до најголемите единици, следните аналогии и нивните можности се безгранични. Овде лежи основата на сите оние ставови кои музиката ја идентифицираат во своето значење со одредени општосветски појави, појави кои имаат универзално значење; иако таа не може и не ѝ прикажува нив, туку во себе ја содржи најопштата дијалектика и со тоа своето значење.

Меѓутоа последново значење, значењето на дијалектиката низ музиката, како што веќе беше кажано не е единственото кое е врзано со структурата на нејзиното битие. Полифункционалноста на структурата во однос на значењата се однесуваше и во претходните нивоа, иако во тие случаи тежината во конституирањето на значењата припаѓаше повеќе кон субјектот, а во овој случај исклучиво се однесува на предметот.

космосот, така што духот кој тие поредоци ѝ препознава и прима, непосредно ја чувствува сродноста на своето битие со целината на светот." (И.Фохт, "Шта је музика", стр. 354)

Сепак, ова е само делумно толкување на проблемот, како што беше докажувано и ќе биде докажано понатаму.

Цивилизациско-универзалното значење на музиката секако е и најнедостапното значење. Иако факт е дека сите значења во музиката претендираат кон една непоимна определност: нивната "неискажливост" е повеќе чувствување, интуиција, одошто рационално осознавање; степенот на неопределеноста расте со нивото на кое го бараме значењето. Се разбира најдалечно, поимно најнеопределено е значењето кое индивидуата треба да го извлече од универзално-цивилизациското ниво. Додека кај првото ниво, психичко-индивидуалното, индивидуата може и да именува предметни или апстрактни претстави, чувства, емоции и тн., од второто ја осознава и ја потврдува својата идентификација со околната средина; значењето што произлегува од универзално цивилизациското ниво е нешто што најповеќе интуитивно се чувствува, нешто што тера во занес кој тешко може да се долови низ поимите, нешто што дури последователната рационална анализа ќе ја открие својата суштина.

Токму заради таа своја далечина, која бара посебен духовен напор во овладувањето, често пати се случува овие значења да бидат потиснати како неразбрани, непочувствувани. Сепак и нивното присуство е факт, зашто тие ќе се појават во крајниот чин на спротивоставањето на значењата, во дијалектичкиот чин за кој овде се залагаме.

Со издвојувањето на трите нивои на феноменот и трите видови на значења кои се карактеристични за естетскиот чин кај музиката е остварен само еден дел од теоретскиот интерес на гносеологијата на музиката, дијалектичко-критички заснована. Следната етапа во освојувањето на овие карактеристики на фено-

менот води преку дијалектиката на значењата, според кои и беше одредена гносеологијата на музиката.

Всушност значењата кои се појавуваат на секој од овие три нивоа се конститутивни за спротивностите во дијалектиката на значењата, односно самите се јавуваат како спротивности.

Определувајќи ги значењата од секое ниво кон следното или следните како спротивни, веднаш треба да се одговори на приговорот дека се работи за категории кои суштински се разликуваат, па според тоа и не можат да се спротивставуваат.

Пред се, сите три нивоа се однесуваат на еден ист феномен кој овде насилно беше разделен. Кај сите три нивоа се работеше за музиката од едната страна и нејзината дијалектичка структура како единствен материјал врз кој може да сегради некаква содржина, и наспроти неа – индивидуата, која стапува во контакт со таа музика, (имајќи ги во вид нејзините психо-физиолошки и социјални особености).

Во едни вакви услови, во фазата на комуникацијата со музичкото дело започнува да се развива еден ланец од негации на значењата од сите три нивоа. Распоредот на значењата кои ќе се јават како негации произлегува од "интензитетот" на одделните значења од одделните нивоа. Тој распоред е неповторлив, како што се неповторливи и животните ситуации на индивидуата. Постојаноста на можноста за појава на значењата од цивилизациско-универзалното ниво, (заради постојаноста на иманентните структури), наспроти непостојаноста на значењата од психичко-индивидуалното и социјално-културното ниво, секогаш претпоставува нова ситуација и нови спротивставувања.

Иако во овој труд аксиологијата не зазеде посебно

место, таа непрестајно е присутна. Ако во онтологијата на музиката најсоодветна, (што значи и вредносно најрелевантна), е онаа музика која содржи најсовршен систем на спротивности во својата формална конституција, во гносеологијата тоа ќе се однесува на онаа музика која ќе овозможи најширок спектар на значења, кои спротивставувајќи се, ќе ја изградат нејзината дијалектичка структура и на овој план.

Се разбира разликите, што во првиот случај, во случајот на онтологијата на музиката таа се однесува кон предметот, а во вториот кон естетскиот чин, ќе донесат и различни определби на она што е вредносното. Имајќи во вид дека во појавата на дијалектиката назначењата посебно место има и индивидуата, во нејзиниот случај од вредносен аспект се релевантни вредностите моменти, додека кај музиката веќе се работи за прашања на нејзиното вреднување.

Оваа кратка дигресија во аксиолошките аспекти кои проистекаат од дијалектичката поставеност на гносеологијата на музиката, треба да послужи и како коментар за оние случаи каде дијалектиката на значењата не се остварува. Онаа музика, односно онаа музичка структура која е затворена во стимулирањето на некои интерни значења, значењата кои се однесуваат на еден краток временско-историски период, па донекаде и ограничен простор, ќе биде многу пониско вреднувана од онаа музика која ги минува границите на својата епоха и на својот регион.

Илустрирајќи го сето ова низ пример од праксата, да ја погледнеме уште еднаш Дебисиевата "Потопена катедрала". Овој пример содржи повеќе погодности: пред се тој се однесува

(според времето на создавањето) на едно време кое е релативно блиско до нашето, потоа неговата програмност²⁸⁷⁾ се разликува од програмноста на романтичарите и на оние од рококо на пример, (каде кон делата се понудени и такви наслови кои за нас се многу далечни и непојмливи), и на крајот дело кое спаѓа во редот на помалите музички форми, до што е поедноставена и постапката за изведувањето на дијалектиката на значењата.

За да биде поедноставено разгледувањето на овој пример, овде исто така би биле исклучени и разликите во значењата кои произлегуваат од различните модуси на музичкото дело односно музиката. Дијалектиката на значењата би била разгледана низ нејзиното воспоставување кај последниот модус слушателски.

Вообичаено слушателите го добиваат насловот на прелудиумот "Потопената катедрала", или низ концертните програми, или пак ако делото го слушаат од плоча, низ неговиот наслов. Овој наслов делува стимулативно, најнапред во индивидуалните претстави што поединецот ќе се обиде да си ги долови; индивидуалните претстави кои катедралата ќе ја замислат онака како што

287) Овде е битно да се одреди дека Дебиси оваа програмност ја сфаќа како условна и затоа насловите не ѝ става на почетокот туку на крајот од делата.

Инаку за овој Прелудиум постои и точно определена содржина. Таа се однесува на настаните околу излегувањето од водата на потопената катедрала на островот Ис при вообичаеното повелкување за време на осеката и нејзиното повторно потопување за време на плимата. Во содржината се вметнати и фантастички елементи како оние со коралниот музички материјал кој се вметнува во катедралата со различна динамика, во зависност од нивото на нејзината потопеност и тн.

го виделе , односно како што е запишан во меморијата тој објект. Меѓутоа може да се претпостави дека насловот и не е познат.

Во тој случај појавите на значењата ќе бидат поврзани со индивидуалните напори своите лични доживувања пред концертот, односно пред изведбата, да се врзат со неа. Индивидуата ќе бара најадекватно значење на нејзиното расположение, мотиви, знаење и тн.

Но дури и ако се знае конкретната содржина , онака како што Дебиси ја опишува, по извесно време кон неа ќе се спротивстават и други значења кои ќе ја оформат дијалектиката. Вообичаено, колку повеќе се слуша истото дело толку побогата е и појвата на овие други значења.

Дел од социјалното значење може да се појави веќе со самиот наслов на ова дело бидејќи, неговата содржина е врзана со објект на богослужбата во католичката вера. Но со ова не се исцрпени и значењата на ова ниво. Во зависност од социјалната, националната припадност, културното ниво на слушателот и тн., ќе се појават и други значења врзани од неговото секојдневие. Еден поединец кој е врзан со револуционерните настани во неговата земја или средина, може да најде на бунт во нараѓувачката сила, друг да почувствува религиозност во коралната тема, трет да ја прифати како далечен одјек на една сосема поинаква култура од неговата.

Над сите овие значења ќе се појави она кое е карактеристично од моментот на создавањето на ова дело па до денес, неговата иманентна музичка структура која открива една своја дијалектика. Сите овие слушатели од различните средини ќе почувствуваат како делото, слично на еден жив организам, се раѓа, развива, расте и исчезнува, но не како смрт, туку како можност

повторно да се реанимира и да го продолжи својот развнток. Се разбира ова последното и не мора секој да го осознае и тоа не секако во ваков облик и мерка.

Всушност, кон ова последното, неговата рационална анализа е единствениот пат да се дојде до неговата метафизичка суштина, зашто таа е нешто како Питагорејската вселена и нејзината музика, која исто како што жителите на морскиот брег не ѝ ги слушаат брановите на морето, и ние не ја забележуваме. Дијалектиката која е во се околу нас, се смета како нешто вообичаено; други се проблемите на рационалното расчелнување .

И кога сите овие три значења ќе почнат меѓусебно да се спротивставуваат, (а се спротивставуваат уште од првиот чуен звук, кој ќе ја воспостави првата негација и ќе го отвори процесот на движење), во нивниот судир секое се јавува како потполно претендент на вистината. Токму тој судир ќе овозможи делото непрестајно за нас да има нови и нови содржини , кои во својата целина ќе се јават како единство од овие три блока на спротивности. Тоа единство, истоветно како и кај единството во онтолошката сфера , му ја дава можноста и правото на делото да се јавува како една затворена по своето значење целиа; како да постои некое значење од повисок вид, иако тоа значење не е ништо друго, туку музиката самата по себе со нејзината дијалектичка структура.

Непрестајните промени и можности во оваа дијалектика на значењата која може да се рече е еднаква во секој случај на бројот од оние кои имале или ќе имаат можност да стапат во комуникација со одреденото дело, (а тоа е скоро еднакво на бесконечност), е подеднакво важечка на факторот кој овде беше

исклучен од разгледувањето: а тоа се модусите на музичкото дело за кои ќе стане збор во следното поглавје.

Меѓутоа нема целата музика ваква богата можност за дијалектика на значењата. Ако го земеме примерот со таканаречената "новокомпонирана народна песна" кој се јавува како еден субкултурен феномен во нашата современа културна средина, ќе видиме дека оваа музика воспоставува само два вида значења: значењата од психичко-индивидуалниот и социално-културниот ниво. Недостатокот на третото ниво пред се се должи на недостатоците на нејзината структура која повеќе е диктирана од факторите кои се со вонмузичка природа, одошто од потребите за иманентниот развиток на музичкиот материјал на фолклорот.

Од овие два разгледани примери, може да се согледа дека дијалектичката структура на музиката во онтолошки и гносеолошка смисла, чини едно единство. Кругот онтологија-гносеологија со тоа е затворен, а неговата консеквенца е аксиологијата.

Завршувајќи го ова поглавје треба да се истакне дека овде разгледувањето се ограничи само на оние значења кои нужно влегуваат во чинот на комуникацијата, односно ја чинат дијалектиката на значењата. Покрај нив, се разбира постојат и други значења кои се врзани со некои конкретни ситуации или позиции на оние што учествуваат во тој чин.

Таков е примерот со значењата кои се јавуваат во чинот на комуникацијата и во кои се осознава високото техничко мајсторство. Ова доведува до особено воодушевување кај музичките професионалци кои често пати во комуникацијата, заради својата професионална деформација, повеќе внимание обрнуваат на техни-

ко-композиционите, или техничко-интерпретацијските детали, стигнуваат кон самата музика.

Се разбира, предусловот за создавањето на вредни музички дела е и техничкото мајсторство, но тоа не е и суштината на значењата на одреденото, односно одредените дела. Всушност, сознанијата за техничкото мајсторство може да се појават и се појавуваат во психичко-индивидуалното ниво и дури понекогаш влијаат музичарите заслепено да се однесуваат и да ја изгубат дијалектиката на значењата. Но овие примери, очигледно не се однесуваат на општоста во поимањето на феноменот, туку само на некои аспекти, така што нив не би можеле да ги издвоиме и кажеме релевантни. Ваквите значења се јавуваат како некои мегамузички значења од посебен тип, во многу слични со теориските, но се разбира не и идентични.

Забележливо е дека овде не беше поставено прашањето за програмската и апсолутната музика иако тие се во директна врска со значењата. Всушност од овој виден агол на проблемот, аголот на трите нивоа и нивната дијалектика, програмската и непрограмската, односно апсолутната музика, се изедначени. Затоа во анализата беше земен пример кој се наоѓа подеднакво и на едната и на другата страна, пример кој може да влијае врз создавањето на некои конкретни значења, односно содржини, но и не мора.

Факт е дека во програмската музика слушателот се стимулира кон некои конкретни значења, кон што е прилагодена и структурата на музичкото дело, (иако ова прилагодување често пати токму заради интенцијата да се воспостават некои карактеристични структури, се нарушуваат оние иманентно музичките, што

принцип значи напушување и на системот од спротивностите). Меѓутоа тие конкретни значења, кои слушателот ќе се обиде да ги воспостави на психичко-индивидуалниот и донекаде на социално-културниот ниво, ќе бидат повторно поставени во системот од негации на значењата, така што крајниот продукт повторно не се разликува во својата целина, наспроти разликите во деталите, за кои кажавме дека се и без тоа огромни.

Со сето ова и програмската и непрограмската музика се изедначени од аголот на овдешниот теоретски интерес, што не значи дека нивното разгледување, особено во останатите музички дисциплини, не треба да биде разделено.

М О Д У С И Т Е Н А М У З И Ч К О Т О
Д Е Л О

За да го поедноставиме разгледувањето на модусите на музиката, како што веќе можеше да се забележи и од насловот на ова поглавје, прашањето е трансформирано како прашање на модусите на музичкото дело.²⁸⁷⁾ При тоа под музичко дело ќе се подразбира заокружена музичка целина, односно дел од музиката кој има одредени карактеристики кои го разликуваат од други исти или слични делови.²⁸⁸⁾

Подрачјето на модусите на музичкото дело инаку спаѓа во проблемите кои во историскиот развиток на естетичката мисла се јавуваат во поново време. Се разбира за ова делумно причините лежат и во самата музика каде дури со поделбата на музичкиот труд на категориите автор-изведувач, (која се јавува во музиката пракса дури во деветнаесеттиот век), почнува и раслојувањето на мислењето по овие прашања. Ова не значи дека во естетиката на музиката не можело и порано да се размислува за идентитетот на разните форми на постоење на истото музичко дело, бидејќи оваа поделба акцентира само дел од повеќето модуси низ кои се манифестира музиката, односно музичкото дело.

287) Со оглед на постоењето на истоветен термин кој во музичката терминологија се однесува на теоријата на тонлитетите, треба да се истакне дека овде се работи за филозофско-естетичката терминологија, како што и беше досега употребуван овој термин.

288) Расправата за дефиницијата на поимот - музичко дело, овде, односно во дијалектичко-критичката естетика на музиката, не е од толкаво значење како што тоа се јавува во останатите концепции на естетиката на музиката, бидејќи централното подрачје на интересот е музиката, а не музичкото дело. Ширината која

Сепак, првите размислувања на оваа тема ќе се појават со поделбата на музичкиот труд – на автор и изведувач и нив ќе ги сретнеме во Хегеловата "Естетика" каде им е посветено посебно внимание во последната тријада од тријадата на односот на средствата на музичкото изразување кон нивната содржина, под наслов "Уметничката изведба".²⁸⁹⁾ Но ова се само наизнаки на она што подоцна ќе се обликува како проблем на модусите.

Вистинското засновање на прашањето на модусите ќе се јави еден век подоцна во Бузонијевиот "Нацрт за една нова естетика на музиката"²⁹⁰⁾ каде се наброени дури десет модуси на музиката.

се остварува низ поимот музика без дилеми е многу поголема и всушност музиката е таа која е во интересот на естетиката на музиката, иако во многу примери, како и во овој, заклучоците беа изведувани низ музичкото дело.

Од друга страна, и во дефиницијата на музичкото дело се јавуваат особени проблеми кои произлегуваат од позицијата на авторот на соодветната естетика. Затоа, овде беа избегнати оние дефиниции кои просторот го ограничуваат со одредбата "затвореноста на музичкото дело", како на пример кај Зоџа Лиса, (в. "Естетика на гласе", стр. 12, 13), одредби кои повторно не одговараат на ширината во опфаќањето на најразличните манифестации на музиката.

289) Хегел, "Естетика", кн. III, стр. 358-361. Кај Хегел ова прашање е само маркирано низ можностите за творечката и толкувачката интерпретација (исто стр. 358).

290) Десетте Бузонијеви модуси би биле наведени според коментарот на Иван Фохт (Савремена естетика на музиката, стр. 78, 79):

"Едно е идејата за музиката, музиката за себе или "прамузиката". Второ е откривањето на еден нејзин исечок, или одјекот на музиката по себе во внатрешниот слух на композиторот. (Мора да се претпостави дека само еден мал дел од "прамузиката" им се објавил на поединечните музичари во текот на историското време).

Несомнено дека ваквото набројување ги исцрпува сите можности за именување на она што се модусите, бидејќи вон десетте Бузонинови модуси е невозможно да се најде уште некој елемент кој би бил прогласен за модус. Се она што ќе се најде подоцна го естетиката на музиката под ова поглавје, поглавјето на модусот на еден или друг начин може да се смести во Бузониновата концепција, односно да се најдат аналогии со неа.

Трето е преведувањето на еденвид на таа внатрешна музика во партитура или нотен запис. Четврто е толкувањето на тој запис во свеста на диригентот или интерпретаторот, концепцијата на изведбата. Петто е преведувањето на тоа толкување во техничката медиј, или самата изведба. Шесто е акустичката перцепција на таа изведба или нејзиното физичко регистрирање во увото на слушателот, (помешано, секако, со другите шумови и комбинирани со визуелните, па и осетите за мирис и тактилните чувства за околината – на салата, лицата, изведувачите, публиката...). Седмо е аудитивниот избор или несвесното одбирање од целината која е примена. Осмо е доведувањето до свеста на избраните делови или психичкото примање. Деветто е музичкото доживување или естетското примање (помешано со асоцијациите). Десеттото е сеќавањето на музиката или обновувањето на музичкото доживување во внатрешниот слух на слушателот, (измешано со нови асоцијации). Целиот историски процес на музиката, нејзиното влегување во реалното време и траењето во него, почнува, завршува и завршува со внатрешниот слух – прво кај композиторот, а на крајот кај слушателот".

Сиот овој однос на модусите Фохт го толкува како уште една манифестација на питагорејството, така што Бузониновата концепција е сместена под насловот "Музиката како здив од другите планети". Соодветно и е направена поделбата на оние модуси во кои важи питагореизмот, и на оние кои по Фохт се "препуштени на надворешните медиуми, психофизичкиот апарат и на "земјините" димензии – накратко естетичките" (в. стр. 84)

Редукциите што подоцна ќе настанат во следните естетички теории кои ќе го обработуваат и проблемот на модусите, говорат дека Бузониевите одредби некаде се претерани, а во некои модуси и израз на неговиот општофилозофски и естетички пристап.

Меѓу делата кои му посветуваат особен простор на ова прашање е и Ингарденовата расправа за "Идентитетот на музичкото дело". Оваа расправа нуди еден поинаков третман кој во својата основна поставка трегнува од одредбата на проблемот – делото како идеална или реална суштина.

Консеквентно на ова следи и Ингарденовата мисла дека: "Музичкото дело не твори никаков дел од психичкиот живот, а особено не твори никаков дел од свесните доживувања на својот творец: зашто тоа постои и тогаш кога неговиот автор веќе не живее. Тоа исто така не ѝ твори ни деловите на свесните доживувања на слушателите, доживувањата кои се јавуваат кај слушателите за време на слушањето; кога тие ќе изминат, музичкото дело и понатаму постои ... Музичкото дело покрај тоа е – како што се смега – различно од неговите изведби на одделни интерпретатори... Делото на крајот е потполно различно од неговите "ноти", односно од неговата "партитура".²⁹¹⁾ Отфрлајќи ги сите овие можности, пред Ингарден останува уште можноста на "идеалитетот".

Сепак кај Ингарден е присутна една дијалектика, која всушност се движи меѓу двете спротивно поставени можности во основата на неговата расправа. Тоа и ќе доведе до крајната формулација на модусите на музичкото дело во кое тие се одредени

291) Р. Ингарден, "Идентитет музичког дела" стр. 472

низ категоријата - делото, како интенциски предмет.²⁹²⁾ Патот до оваа формулација веќе беше назначен; тој се движи од неидентичностите на делото со неговата изведба, односно различните изведби на делото кое е едно и единствено,²⁹³⁾ преку разликите на музичкото дело и свесните доживувања во чинот на комуникацијата, до неидентичноста со партитурата, која претставува само еден систем од знаци.²⁹⁴⁾

Дијалектиката кај Ингарден е присутна и во некои други одредби врзани со модусите на музичкото дело. Таа посебно доаѓа до израз во "Проблемот на идентитетот на музичкото дело во историското време". При таков начин на "фиксација на музичкото дело мора да ги спротивставиме: а) музичкото дело како уметнички производ земено точно онака како што е интенциски одредено со нотниот текст, б) музичкото дело како идеален предмет и в) музичкото дело како конкретен естетски предмет".²⁹⁵⁾

Во краткиот преглед на Ингарденовата мисла за модусите на музичкото дело треба да се одбележи и неговиот однос кон грамофонската продукција која во Ингарденовото време веќе е развиена, но не во таа мерка како што е тоа денес. Записите од ваков вид ќе му послужат како илустрација на тврдењето дека делото ни во таа ситуација не може да биде реален предмет, бидејќи тоа се записи на изведбата, а не на делото.²⁹⁶⁾

292) "Фактот за постоењето на такви празнини или недоволна одреденост во музичкиот дел, е доволен повод, музичкото дело обележено со партитурата да го сметаме како чисто интенциски предмет, кој го има изворот на своето настанување во творечкиот чин на авторот, а суштинскиот фундамент - непосредно во партитурата". (исто стр. 563)

293) исто стр. 485 294) исто стр. 497 295) исто стр. 579, 580
296) исто стр. 563, 564

Останува дилемата, дали Ингарден ќе го променеше своето мислење ако живееше во нашето време, каде ваквите записи се единствениот постоечки и релевантен производ, и тоа не само во случаите на развиените импровизации во најразновидните жанри (почнувајќи од џезот, па до сериозната музика), туку во оние ситуации каде делата живеат исклучиво преку својот грамофонски, односно магнетофонски запис (електронската музика, одредени дела во забавната, поп, рок музиката и тн.) Дали и тогаш Ингарден би бил толку категоричен во нивното отфрлање од деменот на теоретскиот интерес, се разбира спротивставени на оние "интенционалните"? 297)

Многу слични на ставовите на Ингарден се и ставовите на Жизел Бреле, која своето внимание го насочува кон интерпретацијата како еден од клучните сегменти во откривањето на делото. Според Бреле: "музичкото дело не е "дадено" како другите уметнички дела: неговата надворешна и видлива појава е само симбол на неговото внатрешно и невидливо битие". Слично на "Заспаната убавица" која некој принц треба да ја разбуди и делото чека да го разбуди некој интерпретатор, од соновите кои ги сонува на страниците на партитурата". 298) Истакнувањето на значењето на интерпретацијата кај Бреле се должи на ставот дека "само во моментот на изведбата музичкото дело ја доживува онаа формална потполност која се обраќа на сетилата, оваа убавина која се остварува во чувствителноста. Нотите не се ништо

297) исто стр. 294

298) Ж. Бреле, "Стваралачка интерпретација - Музичко изво ење и музика"

повеќе од симболи: актуелноста на звучењето во нив е потполно отсутна".²⁹⁹⁾ И Бреле ја оспорува можноста на делото да егзистира, да го содржи своето битие во грамофонските изведби, сметајќи ѝ само како изрази на интерпретациите на тоа дело.³⁰⁰⁾

За разлика од Ингарден кој идентитетот на музичкото дело не го сместуваше во ниенден простор кај Бреле "музичкото дело, спротивно, ја поседува само идеалната егзистенција, тоа е можност за различни реализации, послушно и на промените на кои им се подава".³⁰¹⁾ Од друга страна говорејќи за вистинитоста на изведувањето, Бреле констатира дека: "Не би можело да се говори за проценката на изведбата во однос на една архетипска изведба која би требало да претставува апсолутен центар на односите, дашто, делото постои само во оригиналноста и ограниченоста на една посебна перспектива".³⁰²⁾

Оваа противречност на двата изнесени ставови Бреле ја решава со поставувањето на "неодреденоста" на делото, што е и содржана во првиот став. "Музичкото дело - со својата неодреденост која всушност претставува плодност - никогаш во потполност не стана она што е или што е способно да биде".³⁰³⁾

Се позначајната улога на интерпретацијата која во современата музика добива и посебни димензии, (иако секако не во толкава мера како што тоа го поставува Бреле³⁰⁴⁾) ќе донесе

299) исто

300) в. исто текстот "Снимљена музика - жива музика" (од истиот циклус на Бреле "Стваралачка интерпретација")

301) Ж. Бреле, "Стваралачка интерпретација - Поштовање или стваралаштво"

302) Ж. Бреле "Стваралачка интерпретација - Истинитост извоена"

303) исто

304) Кај Бреле и решението на естетиката на музиката е во интер-

донесува и некои нијанси во толкувањето на односите меѓу интерпретацијата и делото кои се однесуваат на прашањето на модусите.

Така на пример Томас Де Лио во својот текст "Звук, гест и симбол - релацијата меѓу нотацијата и структурата во американската експериментална музика" се бави со промените кои настануваат во третмаџот на односот "нотација - изведба" низ призмата на современите правци бихевиоризмот и плурализмот.³⁰⁵⁾

прегацијата : "Ако е точно дека музичката изведба е контемплација која се реализира, тогаш овде не се решава само проблемот на интерпретацијата, туку и на естетиката воопшто". (Ж.Бреле, "Стваралачка интерпретација - Истинитост изво ења")

305) "Специфично, со респектот кон голем дел од современата музика, се откриваат активностите кои порано беа сметани како пред-композициони и надвор од областа на структурата која сега е интегрирана директно во композиционите рамки. Самиот концепт на музичката нотација е развлечен тогаш за да може да го вклучи не само симболичкото репресентирање на формата, но исто така и димензијата на целокупната композициона методологија од која произлегуваат ваквите форми... Иако многу композитори кои имаат бунтовни и откривачки погледи, се уште ја користат традиционалната нотација, изгледа сосема јасно дека, со почит кон музиката од последните две децении, се појави ера во која нотацијата на методот често е проминентна врз нотацијата од звукот. Ова води кон цветање на креативната енергија посветена скоро ексклузивно на откривањето на неконвенционални методи за нотација на музичките дела. Како резултат, сегашните композициони активности сведочат за потенцирањето на креацијата на попрациени платишта во активностите на нотацијата и отговарите, наспроти креацијата на соничните структури". (Т. Де Лио, "Sound, Gesture and Symbol", стр. 200 и 218) (в. исто К. Балантајн, "Ка естетици експериментална музике", стр. 30)

Со претставувањето на ваквата структура "престанува разликата меѓу знаците и означените форми и однесувањето кое ги раѓа ваквите форми".³⁰⁶⁾ Плурализмот е уште подрастичен бидејќи кај него е потенцирана неидентичноста како конструктивен принцип во музиката. Колку е сето ова далеку од средновековната визија и поделбата на творечките и изведувачките вештини, особено во нивниот вредносен ефект, кој овде е потполно изменет во полза на изведбата.

Не ширејќи ја понатаму расправата за изведбата особено³⁰⁷⁾ од оние аспекти кои не се однесуваат исклучиво на моусите на музиката, односно музичкото дело, да ја разгледаме сега поставеноста на модусите во музиката и нивниот однос од аспект на дијалектичко критичката естетиката на музиката, ("дијалектичката размена", како што нарекува Де Лио некои од аспектите врзани со различните модуси на музичкото дело во претходно цитираниот текст).

Се разбира почетното прашање е врзано со одредбата на категориите кои ќе претставуваат модуси на музичкото дело, односно музиката. Имајќи предвид дека се работи за "едно" кое се манифестира низ множество, што значи дека сите елементи на тоа множество ќе бидат многу слични, како предимно важен се наметнува принципот на различноста, наспроти принципот на идентичноста

306) споменатиот текст од Де Лио, стр. 204

307) Скоро во секој современ труд од подрачјето на естетиката е присутна и оваа област, (в. на пример Јанкелевич, "Музика и неизрециво": Музичкото дело не постои само посебе, туку единствено во текот на оние многу опасни триесет минути во кои му го поклонуваме животот изведувајќи го". (стр. 549).

кој е веќе содржан.

Во таа насока може да ни помогне постапувањето на релацијата која е од почетокот присутна во оваа расправа: автор-дело-изведба-публика. Бидејќи овде беше веќе земено делото како предмет на манифестацијата на различните модуси во оваа четири-члена врска најнапред би била направена измената – партитурата, место делото. Оваа измена се разбира произлегува од видниот агол кој треба да се изведе, аголот на модусите.

Следниот модус, со кој ќе се заокружат можностите на појавата на различни модуси кај музичкото дело, е на одреден начин изведен од Бузонијевата поделба. Имено, и овде, е направена разликата меѓу изведувачката концепција и нејзиното преведување во техничкиот медиум, или самата изведба.

Со ова е оформена целокупната слика на модусите на музичкото дело, односно музиката, за кои овде се залагаме: авторот, записот, изведувачката концепција, изведбата и впечатокот на слушателот.

Навлегувајќи сега во територијата на секој од овие пет основни модуси, да започнеме од првиот – модусот на авторот.

Иако на овој модус му го должат своето постоење сите останати, тој воедно е и најнесовршениот. Тој како таков ја содржи најрудиментираната, но и од друга страна најсуштинската содржина на она што ќе го претставуваат другите модуси на музичкото дело. Иако во историјата на музиката се наведуваат примери на композитори кои одеднаш го осознале своето дело во неговата целина, фрагментарноста е основна карактеристика на првичното раѓање на музичкото дело, и тоа дотолку поголема фрагментарност, доколку се работи за поголема форма. Сигурно е дека еден тематски

материјал може да се појави во својот комплетен вид, но сосема е неверојатно дека едно дело од масштаб на симфонија на пример, во таа своја првична слика ќе ги содржи сите содржински, или уште повеќе оркестрациони елементи. Ејдетските звучни претстави, кои се во некаква аналогија со ова прашање, се вообичаено секундарни појави, појави на веќе перцепираната музика, така што е сосфено хипотетично тврдењето дека композиторите можат одеднаш да ја осознаат целината, подразбирајќи ги и сите детали, на своето дело.

Меѓутоа во оваа прва фрагментарна претстава се уште не е добиена категоријата на одредбата на првиот модус - модусот на авторот. Првиот модус ќе се формира со работата што композиторот ќе ја вложи, со неговиот творечки труд. Во процесот на создавањето на музичкото дело, оваа прва претстава ќе претрпи различни модификации, се до нејзиното конечно обликување, (кое некогаш знае да се протега долги години од композиторовиот живот, години во кои тој повеќе пати ќе му се навраќа на истото дело). Тој процес е во вистински смисол дијалектички: на авторовата замисла непрестајно ќе и се наметнуваат некои иманентни патеки на нејзиниот развоток и од друга страна, авторовата желба да отстапи од нив. Се разбира, овде не е цел на испитување таа дијалектика на творечкиот процес, така што на неа во овој момент и не би се задржувале.

Одредувајќи го овој модус како целосно оформен со конечната верзија на авторот за делото, (зашто очигледно дека фрагментите не би можеле да претставуваат модус), овој модус се приближува до следниот - записот. Иако во најголемиот број

случаи авторовата концепција му претходи на записот, во современата музика имаме и обратни случаи кога записот му претходи, го стимулира авторот во раѓањето на неговата концепција, (како на пример во експерименталната музика, во некои случаи кај електронската музиката и тн.).

Во овој случај, овде се добива еден производ, едно дело, кое по својот изглед се разликува од сите останати ситуации низ кои ќе се манифестира истото дело – записот, изведувачката концепција, изведбата, впечатокот на слушателите. Но за разлика од сите нив, овој модус има и најкратко траење; тој ќе биде укинат со првиот запис, со првата изведба, со првиот впечаток од неа, а авторот кој е наговиот творец веднаш се префрла на спротивниот пол – слушателскиот. Звучните претстави кои на основата на таа авторова замисла ќе бидат реализирани, како посвежи и интензивно појаки, ќе ги потиснат првобитните на авторот, со што овој модус во потполност е укинат.

Разликите на овој модус со останатите се движат од нијанси, па до огромни несогласувања. Тие зависат од структурата и големината на делото, потоа од можноста на авторот да ги замисли во својата свест, потоа од можноста да ги изведе сам (на пример ако се работи за дело за соло инструмент, или глас и придружба и тн.), употребата на полифонијата, оркестарската фактура, припадноста на авторот на одредените стилско-музички и жанровски определувања и тн.

Познато е дека поголемиот дел од композиторите како помошно средство и средство за проверка во создавањето, го користат пијаното. Доколку се работи за пијанист-композитор кој пишува дело за соло пијано, тогаш првата изведба и првиот модус

на авторот се приближуваат , но сепак не се идентифицираат. Авторот најнапред има идеја, а дури потоа следи нејзината реализација, (која исто така може да отстапува од замислата на авторот, да от изненадува , кога тој звучно ќе ја реализира).

Доколку се работи за дело занекој друг состав, а композиторот го користи пијаното за да ја провери својата замисла, разликите се уште поголеми. Звукот што тогаш се појавува е некој вид меѓу-модус на првата предметена појава на делото и авторовата замисла. При тоа авторот непрестајно прод себе ја има визијата на делото, иако проверката ќе му открие и во овој случај некои отстапувања. На тој начин тој ќе корегира нешто и во замислата; повратното дејство на изведбата е неминовно. 308)

Како што веќе беше кажано, следниот модус кој се надоврзува на авторскиот е нотниот запис, или партитурата. Како модус на постоењето на музичкото дело , нотниот запис е префрлање на аудитивниот материјал во визуелен. Неговата функција е двојна: да го фиксира трајно и материјално музичкото дело кое заради својата временска структура се појавува и исчезнува, и од друга страна да послужи како најпогоден начин за посредување меѓу авторот и изведувачот.

Меѓутоа веќе денес првата функција, како што видовме во претходните коментари кај Ингарден и Бреле, е загрозена со

308) Авторите секогаш тежнеле да бидат креатори и на изведбата. Донекаде ова го овозможи електронската музика, каде авторот потполно влијае врз дефинитивниот производ. Во минатото авторите сами диригирале или биле солисти во изведбите. Наспроти "авторовото стандардно незадоволство од изведбата", кое е уште еден доказ за разликите на овој модус од останатите, е богатството што во постоењето на делото го даваат различните изведувачи и изведувачки концепции.

снимките, (грамофонски, магнетофонски, касетофонски и тн), кои претставуваат исто така трајна материјална реализација. Записот, односно партитурата не е единствениот продукт кој има перманентно постоење.

Сепак, овие две материјални постоења не се идентични, односно не се однесуваат на исти аспекти од музичкото дело. Како што беше истакнато од Ингарден и Бреле, тоа се записи на изведбата, и тоа една конкретна изведба, додека партитурата се однесува како суштина со многу поголеми димензии, димензии кои се однесуваат на неисцрпните можности на музичкото дело.

Иако имаат ограничено протегање, звучните записи не би смеело да се исклучат од разгледувањето, зашто во некои современи ситуации, како што веќе беше истакнато, тие се и единствениот материјален производ. Нивното исклучување, воедно индиректно значи и исклучување на овие творби од кругот на музичкото дело. како неинтенционални. Но ваквата постапка неправедно би бил исклучен од разгледувањата еден дел од музичкото творештво кој како што ќе видиме подоцна, содржи некои специфики во своето постоење.

Втората функција на записот, односно нотниот запис, се содржи во неговото посредување меѓу авторот и изведувачот. Овде визуелноста е искористена за создавање на знаци од посебен тип, (терминот "знаци" е овде поадекватен на неговата смисла, посебно и заради востановената пракса да се говори за нотните знаци, одошто за "симболи", како што некои предлагаат). Дешифрирањето на тие знаци е можно само во ситуацијата на стриктно познавање на сите конвенции врзани со нивното значење, зашто

во историјата, па и денес во светот, постојат повеќе нотни писма, од кои "западното" е и најафирмирано. Посебна поплава на идеи за она што може да послужи како запис, имаме во современите струења на музиката. Пред малку беше наведен примерот со бихевиоризмот и плурализмот, кои поаѓаат од сосема поинакви функции на записот, од она што е "нотниот запис" во западната музичка традиција. Тука знаците веќе не се само посредници туку и стимулуси, (иако и во посредништвото се подразбира одредено стимулирање) За разлика од традиционалниот систем на знаци каде авторовата претстава треба да остави длабоки траги се до последниот модус, впечатокот на слушателот, во овие ситуации знакот е само идеја за начинот на кој ќе се создава музиката, авторовата претстава за таа идеја подразбира неидентичност со сите други претстави. кои ќе се јават во понатамошниот процес.

Се разбира овде "интенционалноста" е доведена до крајните граници. Вообичаено оваа интенционалност има еден многу посмирен облик, одошто е тоа во плурализмот. "Недовршеноста" на записот, која овозможува да се појават различните изведби, и различните доживувања, претставува позитивен фактор во вреднувањето на особеностите на музиката како човекова дејност. Со тоа е постигнато едно богатство во постоењето на поединечните производи, воспоставена е релацијата меѓу посебното, (партитурата) и поединечното (изведбите, доживувањата), во однос на општото (музичкото дело).

Од другите својства на овој модус да ја потенцираме неговата постојана, реална и комплетна присутност без разлика на временските единици. Овој модус единствено овозможува делото во краток рок да биде опфатено во неговата целина. Со краткиот

визуелен преглед низ партитурата музичарите добиваат една претстава за делото во неговата целина, што низ другите модуси е невозможно. Со други зборови, временското овде е претворено во просторно, кое може на еден друг начин и во други временски единици да се опфати.

Треба да се истакне дека кај овој модус може да се јави и неговата отсутност во системот од петте определни модуси низ кои се реализира музичкото дело. Во оваа своја особина тој е единствен.

Ваквото отсуство е особено карактеристични занекои жанри како на пример: народната музика, забавната, цезот и тн. Иако првата причина лежи во неукоста на творците и изведувачите, во некои ситуации таа се должи и на одредената конституција во која се појавуваат делови со импровизационен карактер кои разбирливо не би требало да се запишуваат.

Во нашето време имаме и уште една карактеристична појава; ваквите дела да се запишуваат според изведбите. Меѓутоа производот кој при тоа се добива не е идентичен со она што овде беше одредено како втор модус, бидејќи се работи за запис на изведбата, иако и тој може да послужи "интенционално" во создавањето на други изведби.

Следниот модус на музичкото дело, модусот околу кој и се родија првите размислувања во одредбата на оваа категорија од естетичкиот интерес, е самобитноста на изведувачот, односно изведувачката концепција. Се разбира и оваа самобитност мора да ја согледаме низ нејзината дијалектичност, бидејќи таа не претставува нешто што е во потполност одвоено и независно од целината на манифестациите од оваа сфера.

Таа дијалектичност подеднакво ќе се однесува како на целините на претходните и следните модуси, така и во рамките на самата себе. Првата изведувачка претстава за делото е негација на партитурата, на таа негација ќе се надоврзат негациите кои во текот на работата врз делото, усовршувањето на изведбата ќе се појавуваат со секој степен на освојувањето на содржината и формата на тоа дело и тоа како негации меѓу замислата на изведувачот и музичкиот материјал и како негации на тоа единство на техничкиот медиум во кој се остварува таа изведба, односно неговото освојување и тн.

Сите тие негации чинат едно повисоко единство кое како финален продукт се јавува во поимот - изведувачка концепција. Секој од елементите кои ќе се јавуваат во текот на "осознавањето" на делото, самиот по себе е недоволно совршен и завршен за да може да претставува посебен модус. Изведувачкиот модус како таков претставува некаков пандан во своето постоење на она што како модус се оформува во вид на авторовата замисла. И авторовата замисла и онаа на изведувачот, или било кој друг кој се соочува со визуелната слика на делото се нереални како материјални, односно претставуваат ментални процеси.

Суштината на одвојувањето на изведувачката концепција како самостоен модус, наспроти нејзината техничка реализација, самата изведба, е соодветна на суштината на одвојувањето на авторовата замисла од записот. И обете активности онаа на изведувачот и онаа на авторот претставуваат своевидни идеи, наспроти нивната предметна реализација, во изведбата, односно во записот. И обете активности подразбираат во себе одреден ниво на креативност, додека нивните реализации подразбираат

одреден ниво на интенционалност во однос на следните модуси. Постојат и други заеднички карактеристики ³⁰⁹⁾ како на пример фактот штои обата модуса, на авторот и на изведувачот, се нај-кратки по своето постоење во својата интегрална форма, (тие се укинуваат со првата изведба) , но од друга страна се и најекстензивни бидејќи нивните елементи се протегат низ сите следни модуси.

И во случајот на изведувачката концепција имаме извесна фрагментарност која ќе се наизмени дури по долготрајните обиди да се навлезе во суштината на делото. И овде слично како во работата на авторот, односно композиторот, пијаното, односно во овој случај веќе инструментот на кој се изведува, служат како помошно средство за "читање" на партитурата при што се оформува и изведувачката концепција. Кога се работи за симфониски дела, односно дела за помали или поголеми музички состави, диригентот слично како композиторот преку визуелниот запис, создава аудитивни претстави, во што повторно се помага со пијаното.

Дел од аспектите на четвртиот модус - изведбата, веќе беа допрени во расправата за изведувачката концепција. Се разбира нејзиното основно својство се содржи во нејзиното реално акустичко постоење. Тоа воедно значи дека таа како таква може да биде регистрирана, а во нашето време да биде и снимена со што останува како траен продукт. Тој траен продукт се разли-

309) Не е чудно што се јавуваат претензиите за меѓусебно заземањ на териториите. Така се појавуваат текстови како на пример следните два: од Иво Петриќ - "Композиторот - изведувач во современата музика" и од Винко Глобокар - "Интерпретаторот-творец". (в. во библиографијата позади)

кува и од авторовата замисла, и од записот, и од изведувачката концепција и од впечатокот што потоа следи. Веќе беше истакнато дека изведувачот не е во состојба во потполност, адекватно да ја реализира својата замисла. Во процесот на реализацијата се јавуваат различни спротивставувања, меѓу кои и оние на самиот технички медиум во кој се остварува таа замисла. Бидејќи во завршницата на ова поглавје ќе стане збор за дијалектиката на модусите, односно нивните меѓусебни спротивставувања, овде не би се задржувале повеќе на спротивставувањата кои се јавуваат во чинот и преведувањето на замислата во акустички производ.

Вообичаено овие два модуси се поврзани во терминот интерпретација, кој ја подразбира и изведбата и замислата. Пред да преминеме на следниот модус да го констатираме и нивното квалитативно различно присуство од претходните два модуси, авторскиот и записот. Додека првите два модуси се единечни, изведувачките концепции и изведбите можат да бидат многу, во зависност од тоа колку изведувачи колку пати го изведувале, или би можеле да го изведуваат истото дело.³¹⁰⁾ Бројот расте од изведувачката концепција кон изведбите, бидејќи еден ист изведувач може да го изведува истото дело повеќе пати, при што неговата изведувачка концепција **останува** иста, а изведбите се разликуваат, (друг инструмент, друг акустички простор и тн.).

310) Единствено кај електронската музика постои само една изведба. Меѓутоа во текстот "Во светот на електронската музика" Пол Пињон го наведува примерот со изведбата на дело од Лео Купер на фестивалот во Бурж, каде авторот со помош на 56 звучници и 12 "сонорни автомати" ја диригирал изведбата.

Последниот во низата модуси на музичкото дело е оној модус кој се јавува кај публиката, односно кај слушателите. Интересно е дека во функција на слушател може да се најдат и вистинските слушатели кои со делото немаат никаква друга врска, но исто така и авторот и изведувачот, односно изведувачите. Овде не се говори само за оние ситуации во кои изведувачите, (а истото може да се однесува и на авторот, кога во него е поврзана функцијата автор-изведувач), го слушаат своето дело низ порано направениот снимки. Изведувачот влегува со извесна претстава и концепција за делото што го изведува, го изведува и со тоа произведува реални звуци, кои сега му се враќаат во една нова функција.

Постојат ситуации кога изведувачите понесени од готовиот звук на изведбата, потполно му се предаваат и со тоа преминуваат со целото свое битие во слушателскиот модус. Резултатот е мемориски кикс, изведувачот не знае до каде стигнал со својата интерпретација на делото, односно што понатаму следи, пред него е отворена црна празнина. Секој што седнал на изведувачкиот подиум можел да вкуси вакви ситуации доколку не го ориентирал својот дух кон креацијата на она што следи, односно своето внимание го насочил кон анализата на она што изминало.

Со модусот на слушателот, односно неговиот впечаток, се довршува и заокружува циклусот на модусите на музичкото дело. И овој модус се засновува на впечатоците кои како такви се формираат во свеста на слушателот, што значи нема постоење од типот на реалните звучни творби. Во него би можеле да се издвојат: првите фрагментарни перцептивни појави, неговата целина

по завршувањето на делото и фрагментарните моменти кои се јавуваат по неговата целосна изведба, (кои во одредени случаи можат да бидат и ејдетски). Сепак она што вистински го претставува овој модус, е целината на впечатокот по завршувањето на музичкото дело. Тој во никој случај не може да има ниту само перцептивен карактер, ниту пак некоја друга посебна психичка активност. Небовата целина се оформува од повеќе психички активности, почнувајќи од перцепцијата, меморијата, мислењето, мотивацијата и емоциите. Во таа целина се оформува впечатокот за делото кој завршува со неговиот крај. Она што следи е само рационална анализа на доживувањето, која може принудно да внесе некои измени во ваквиот впечаток.

Со одредбата на петте модуси на музичкото дело, односно музиката е исполнет само еден дел од задачите кои произлегуваат од теоретскиот интерес на дијалектичко-критичката естетика на музиката. Веќе беше повеќе пати истакнато дека тие влегуваат во бројни меѓусебни негации, што во крајна инстанца ја дава целината на музичкото дело како такво.

Неминовно се наметнува споредбата на негациите на овие пет модуси со негациите на растенијата ветници: пупка, цвет, плод, семка, растение. Како што секој од овие делови се јавува како негација на претходниот, така и во низата модуси, модусите на музичкото дело, се негира претходниот за да биде и самиот тој негиран од следниот модус.

Во претходните анализи беше истакнат и карактерот на секој од овие модуси, така што се издвојува оние, (вториот и четвртиот), кои имаат реално акустичко постоење, од оние што се условно иреални, (првиот, третиот, петтиот), односно што се

содржани во психичките процеси. Иако ваквата распределеност на разликите погодува на системот од негации, сепак суштината не е во односите: реални – иреални, кои како што беше кажано се условни, туку во карактеристиките на материјалот што се предава, во овој случај музичкото дело, односно музиката.

Оваа поделба исто така не се однесува на врската што ја воспоставува Ингарден како идеалитет–реалитет, бидејќи сите пет модуси во подеднаква мерка се однесуваат на реалитетот како таков во Ингарденова смисла. Ако ја бараме идеалната суштина на делото тогаш таа се наоѓа во неговата дијалектичка поставеност. Идеалното во делото, неговиот вистински идентитет е токму во неговата можност да влегува во овој систем од негации, да содржи една отвореност која никогаш нема да се исцрпи. Таа отвореност од друга страна пак, се базира врз дијалектичката структура на делото, како онтички, така и на планот на значењето.

На онтички план авторот замислува систем од спротивности кој како основа се провлекува од првиот до последниот модус. Отвореноста во овој случај се содржи во можноста тие спротивности да добијат различни карактеристики во секој модус одделно, но не дотолку различни за да го изгубат својот основен карактер, својата основна функција. Тие мораат да останат како спротивности и на тој начин да го обезбедат основниот квалитет – временското протечување, процесуалноста на музиката.

Дијалектиката на значењата, која е во основата на гносеолошките аспекти на делото, ја чини неговата отвореност во различните значења кои ќе го чинат системот од негации во различните модуси. Така на пример дијалектиката на значењата која ќе се развие кај авторот, ќе биде различна и од онаа на изведувачот и

од онаа на слушателот. Бидејќи истиот тој автор може да се најде и во функцијата на изведувач, а секако во функцијата на слушател, спротивставувањата на значењата кои ќе се јават во последните, односно последната ситуација, ќе се разликуваат од оние при создавањето на делото. Истото ова донекаде се однесува и за дијалектиката на значењата кај изведувачот која се остварува двојно, најнапред во неговата изведувачка концепција, а потоа и низ слушањето.

Со сето ова процесот е заокружен, но никогаш не е исцрпен. Само првите два модуси се еднаш и засекогаш дадени како такви. Другите се подложни на една непрестајна менливост, се додека отвореноста на делото овозможува во неа да се искористуваат нови значења на постоечките спротивности. Од авторот преку партитурата, настанува едно разгранување на поединечните ситуации во кои се јавуваат овие модуси и кои една од друга се разликуваат, разгранување кое може да се движи до бесконечност.

Затоа како најстабилни се јавуваат двата први, односно првиот модус – авторскиот. Колку повеќе се движиме кон крајот секој од следните модуси ќе ги содржи во себе и елементите на претходните. Тоа значи дека изведувачката концепција ќе ги содржи во себе и елементите на авторовата замисла и елементите на партитурата; изведбата сите три претходни, а доживувањето на слушателот сите четири.

Видно е дека во оваа модална анализа на музичкото дело не постојат некакви архетипски, мета и тн. , модуси, како на почетокот, така и на крајот од овој ланец. Вон споменатите пет модуси, музиката нема и не може да има свое постоење. Ако нег-

го задоволува да ја прогласи дијалектичноста на музиката, како
 некаков архе или мета принцип, да ја најде таа дијалектичност
 во структурата на универзумот; сето тоа сепак нема да излезе
 надвор од рамките на она што беше овде досега речено. Дијалек-
 тичноста мора да се потврди низ самиот процес не негации на
 модусите. Доколку не се потврди, доколку процесот остане недовр-
 шен, сепак не значи дека тој процес завршува во некоја идеалност.
 Секој од модусите е толку самостоен што може да се исцрпи во са-
 миот себе, под услов да постојат оние модуси, што претходат.

РАЗВОЈНОСТА – ОСНОВНА КАТЕГОРИЈА НА МУЗИКАТА

Го разгледаваме движењето на музиката во нејзиното време, го разгледаваме и движењето на музиката низ нејзините модуси; останува уште едно движење кое музиката го остварува низ историското време – нејзината развојност.

Како основна категорија во нејзиното постоење, во развојноста се наоѓа клучот на музиката од минатото, сегашноста и иднината. Сите претходни определби за системот на спротивности кои се изградени во музиката, добиваат различни интерпретации во зависност од категориите на развојноста на музиката. Нејзината дијалектичка структура е подведена на дијалектиката на развојноста и обратно, дијалектиката на развојноста произлегува од дијалектичката структура на музиката. Овие две категории меѓусебно се преплетуваат и обусловуваат, а крајниот продукт е конкретниот производ – музичкото дело.

Веднаш мора да се истакне дека истакнувањето на категоријата развојност овде нема никакви социолошки, ниту музиколошки претензии, туку исклучиво филозофско-естетички. Теоретските претензии во разгледувањето на развојноста се однесуваат на споменатиот однос меѓу дијалектичката структура на музиката и дијалектиката што се соопштава во самата развојност. На овој начин во рамките на дијалектичко-критичката естетика на музиката се дооформува целокупниот третман на дијалектичките процеси кои се однесуваат на музиката.

Секоја развојност мора да има појдовна позиција и нешто што е цел на нејзините стремежи. Појдовната позиција е минатото, а стремез, иднината на музиката. Негде на самиот крај на минатото се сместени почетоците на музиката.

1. Почетоците

И покрај фактот што се до денес се откриваат популации со многу низок ниво на културата, вклучувајќи ја и музиката, прашањето за потеклото на музиката подеднакво остана далеку и во хипотези, како што беше во ~~моментот на~~ неговото прво поставување.

Всушност и прашањето за почетоците си има своја историја. На почетокот се повторно неодминливите мислителци: Платон и Аристотел. Гилберт и Кун ги спротивставуваат мислењата на овие двајца и тоа од една страна Платоновото, со неговото Прометејско потекло на ³¹¹⁾уметноста и Аристотеловото, како обид за подражавање на природата.³¹²⁾

Еднаш воведено, прашањето ќе продолжи да егзистира и понатаму, иако долги векови нема да се појави некое ново оригинално толкување, туку само реинтерпретација на овие две поставки.

311) "Еден од методите со кои Платон ја дефинира уметноста е утврдувањето на нејзиното потекло. А ако тоа потекло не е јасно, тогаш понекогаш како во шега го решава со митот за Прометеј. На животните кои постоеја пред човекот, кажува приказната, боговите им дадоа крзна и кожа покриена со влакна како заштита од студот, а канџи за да си прибавуваат храна и да се бранат од непријателите. Човечкото суштество во таа првобитна поделба беше заборавено. Прометеј, затоа во грижата за голиот човек без постела и одбрана, го украде од небото огнот, а од Атина и Хефест вештината на ткаењето и обработката на материјалите". (Гилберт и Кун, "Историја естетике", стр. 23)

312) "За Аристотел уметноста не произлегува од никакви огнени искри од небото, ниту од мачното искачување кон безвремената убавина, туку од многу поскупоинвентивно подражавање на обичаите на мајката природа". (исто стр. 58, види погоре за разликите Платон - Аристотел)

Тоа подеднакво се однесува на божественото потекло, кое сега трансформирано ќе се појави во рамките на новата религија,³¹³⁾ а исто така и во врска со подражавањето, кое ќе добива најразновидни толкувања, како на пример она врзано со пеењето на птиците.³¹⁴⁾

Испитувањата на врската меѓу поезијата и музиката постепено ќе го исфрлат и интонационото потекло на музиката, односно нејзиното изведување од интонацијата на говорот. Овој пристап е присутен во толкувањето на повеќе мислителите, кои

313) на пример потеклото на пеењето кај Матесон во "Совршениот капелмајстор" (в. стр. 230, 242). Волфганг Принц претходникот на Матесон исто така смета дека "родоначалникот на музиката е се-возможниот создавач на светот, како прво заради тоа што тој создал достојна на восхитување созвучност на небото и земјата, а како второ, зашто тој го создал воздухот, кој го прима и предава звукот понатаму, а исто така и ушите, така направени за да можат да го ловат звукот и да го доведат до нашето сознание" (исто стр. 213). Во целата глава на расправата од Волфганг Принц се прави еден куриозитетен обид да се објасни развитокот на музиката – почнувајќи од библиската музика, преку античката, па до времето во кое живее авторот, (почетокот на XVII век), во што е внесено и подражавањето на птиците, или појавата на дувачките инструменти како имитација на свирењето на ветерот низ дрвјата; внесен е и Адам како првиот творец и музичар и тн. (в. исто стр. 214, 215). Очигледно дека Волфганг Принц ги поврзува Платоновите и Аристотеловите претпоставки во една целина.

314) Интересно е дека Русо, кој во основа е многу поблиску до природата, не ја врзува музиката со нејзините имитации. "Сликаството е поблиску до природата, а музиката е повеќе сврзана со умењето на човекот". "Птиците свиркаат, само човекот пее". (в. Ж.Ж. Русо, "Експеримент за потеклото на јазиците, во кој се говори за мелодијата и музичкото подражавање", стр. 430, 431)

веќе беа споменати во претходните поглавја. Од оние неспоменатите
 да го истакнеме Спенсеровото мислење, или пак она на Сузана
 Лангер којва цитирајќи го Касперсеновиот став дека говорот и
 песната потекнуваат од ист извор додава дека интонацијата се уш-
 те може да се сретне во страстниот говор така што "сите тие
 факти говорат дека некогаш беше време кога целиот говор беше
 песна, или подобро речено, кога тие две работи не се разликуваа"³¹⁷⁾.
 Инаку кај Лангер, како што веќе беше истакнато се појавува и
 ритмот како инструмент за одржување на вниманието кај првобит-
 ните луѓе.

Расправајќи за потеклото на музиката и изнесувајќи ги
 различните претпоставки кај Мек Логлин го среќаваме и толкува-
 њето на потеклото од лулањето на децата. Мек Логлин го спротив-
 ставува мислењето на Дарвин, на веќе изнесеното интонационо потек-
 ло кај Спенсер зашто "Дарвин претпоставуваше ... дека говорот
 не претходеше на музиката, туку произлезе од неа. "Пеењето за Дар-
 вин беше едно од значењата во привлекувањето при парењето, и
 говорот дојде подоцна како развивање на оваа активност".³¹⁸⁾
 Меѓу особените претпоставки за потеклото на музиката Мек Логлин
 ја наведува и Девешовата "теорија на повикувачки сигнали" која

315) в. Мек Логлин, "Music and Communication" стр. 13, 14

316) "Зборовите-тонови беа најнапред многубројни, но ослободени
 од значења. Покасно тие во некои јазици беа исфрлени додека во
 други служеа за разликувања на различните облици на смислата на
 зборовите". (С. Лангер, "Филозофија у новоме кључу", стр. 201

317) исто

318) Т. Мек Логлин, "Music and Communication " стр. 14

спаѓа во најекстремните толкувања на почетоците.

Но и со ова не се и^{*}црпени сите претпоставки за можно-
то потекло на музиката. Виготски на пример се придружува на мисле-
њето на Бихер кој "утврдил дека музиката и поезијата потекнуваат
од исти појдовни позиции, од тешката физичка работа и дека им е
задача катарктички да го разрешат тешкиот напор ... Квинтилијан
оваа иста мисла ја изразил вака: И би се рекло дека музиката
ни ја дала самата природа за да го поднесуваме полесно напорот". 319)

Во толкувањата на почетоците ќе се придружат и оние
мислења кои имаат социолошки интерес како на пример она изнесе-
ното во текстот на Светислав Павичевиќ за "Претпоставките на општес-
твеното вреднување на уметност", дека: "уметноста се појавува
на степенот од општествената поделба на трудот кој овозможува
ослободување на човековата зависност од материјалното производ-
ство, така што тој може да се бави и со дејност непосредно не-
производна, каква би била уметноста, односно дејност која за не-
посредна последица нема производство на некои материјални добра,
стоки ..." 320)

Во скромните обиди на планот на естетиката на музиката
кај нас во Македонија се појавува и толкувањето на Мито Хаци Васи-
лев за потеклото на музиката, изложено во неговата расправа "Од-
раз - израз":

"Прво дивјакот беше ориентиран кон непосредниот одраз -
односно звуковите на природата му ги одразуваа опасностите ...

...

319) Л. Виготски, "Психологија на уметности", стр. 308

320) споменатиот текст, стр. 15

но затоа и самиот виеше за да посее страв... Кога се ојети поцврст се појави чувството на хармоничност. Подоцнежната музика од ова време е "израз на едно поопшто и поразвиено чувствување на светот од субјектот".³²¹⁾

Меѓутоа овдешната расправа за почетоците нема интерес докрај да ѝ расчисти дилемите за тоа каде, како и кога започнала да се создава и репродуцира музиката. Овие прашања се во основата на другите научни дисциплини кои се бават со музиката, а од аспектот на гледањето на овој труд, битно е во тие почетоци да се најдат оние елементи кои ќе помогнат да се разјаснат принципите на развојноста на музиката. Низ таа призма ќе бидат интерпретирани некои од досегашните претпоставки за почетоците.

Така како основно во оваа почетна фаза на развитокот на музиката е нејзината синкретичност. Музиката е придружена со други елементи, или е проткаена во нив, но се уште не е самостојна. Како таква таа ќе се јави многу подоцна.

Основниот инструментариум на оваа музика е човекот, односно човечкиот глас и можностите низ покретите на телото и особено рацете, да произведува различни звуци.

По својата структура оваа музика содржи спротивности, но интензитетот на спротивставување е многу мал во соодветност и со големината на формите на оваа музика. Во неа се присутни само некои елементарни, првични принципи на спротивставување, или нивните назнаки.

Многу важен чинител е значењето кое тежи кон унифи-

321) М. Хади Василев, "Одраз-израз", стр. 67, 68

цирање на значењата во најголема мерка. Бидејќи оваа музика немала голем опсег на ширење, се однесувала на една племенска заедница, немала можности за стриктно запишување на музичкиот материјал, постојано се реинтерпретирала во едни приближни услови, така што и дијалектиката на значењата била сведена на минимум.

Многу е неблагодарно во овие почетоци да се бара точниот момент кога настанал "преминот во друг род". Ако како определувачка категорија на егзистенцијата на музиката беше формирањето на системот од спротивности, исто така е невозможно да се одреди и оној минимум на спротивности кои формираат музика, особено кога ќе се има предвид споменатата синкретичност. Токму таа синкретичност во себе содржи и напнатост меѓу елементите кои ја чинат.

Периодот во кој можеме веќе цврсто да ѝ употребиме критериумите на спротивностите во битието, односно дијалектиката на значењата, приближно се поклопува со времето на појавата на првите инструментални творби. Со осамостојувањето што музиката го остварува низ инструменталната музика ќе започне нејзиниот сопствен живот, иако тој уште долго ќе биде врзан со своите корени, со карактеристиките на медиумот и функциите што во рамките на тој синкретизам ѝ поседуваше и музиката.

Со ова не е исклучено и разгледувањето на музиката низ аспектот на нејзината дијалектичност и пред периодот на нејзиното осамостојување, иако тој период своето толкување го добива како предвесник.

2. Напредокот

Без разлика на точната определба за почетоците на музиката, особено почетоците во нашата смисла на овој поим, музиката, еднаш оформена како таква, започнува свој развиток за кој најкарактеристична категорија е напредокот.³²²⁾ Всушност напредокот е евидентен уште со првите чекори на музичкото ткиво во заедништво со другите, а тој напредок подоцна и ќе ја издвои музиката од нејзиното прво заедништво со другите уметности.

Во приближувањето на поимот на напредокот во музиката може да ни помогнат Блоховите тези изнесени во "Тибигтенискиот увод во филозофијата". Се разбира ова е само адаптација на Блоховите општо-филозофски тези во подрачјето на музичката уметност.

Токму затоа овде би биле издвоени само оние делови кои се од посебна важност и се однесуваат директно и на музиката.

Бидејќи првата теза е во основата на идејата на ова поглавје, ("поимот на напредокот е еден од најскапоцените и најважните поими"), овде најнапред би била издвоена четвртата теза:

"Поимот на напредокот не поднесува никакви "културни

322) "Така на пример класиката ги отфрли уметничките начела на барокот, а романтиката уметничките вредности на класиката. Во развитокот на уметноста секој нов стил е третиран заради својата новина како носител на музика од повисок степен. Поимот на напредокот е основен критериум за интерпретацијата на минатото. Сегашноста, по правило се монополизира наспроти минатото како повредна и понапредна". (К. Брлобуш, Одредба за гласбе спрема идеологије", стр. 29)

крugови" во кои времето реакционерно е притиснато на просторот, но тој, наместо едноцртноста, бара широк, еластичен и потполно динамичен мултиверзум, односно траен, често испреплетен, контрапункт на историските гласови...";

потоа петтата:

"Таа содржина на целта на која се однесува и ја која ја забрзува вистинскиот напредок, мора да се осознае како длабока и богата и во неа и на патот кон неа да најдат место различните народи, општества и култури на Земјата, без разлика на единственоста на општествено-економските развојни стадиуми и нивните дијалектички закони";

шестата:

"Таа целна содржина никако не е конечна, туку напосто се уште неманифестна, односно конкретно утопијскиот хуманум .. Според хуманумот како кон последниот и најважен критериум на напредокот кој допрва треба да се развие, сите култури на Земјата, заедно со својот наследен супстрат, претставуваат експерименти и променливо значајни сведоштва ...";

и на крајот седмата:

"... соединувачкиот хуманум - есхатон во целната точка на напредокот - најмалку тука се поклопува со веќе манифестниот човечки резултат како и со резултатот на неговата ~~целеноска~~ околина. Така тој лежи на продолжената црта на онаа и досега најистакната човечко-природна целна точка. Тоа значи, хуманумот лежи во најдалечната иманенција на реалната можност на човекот и природата, која сепак не е затворена на научното предвидување (антиципација)".³²³⁾

323) Е. Блок, "Тибингенски увод у филозофију", стр. 166, 167

Овие Блохови тези во голема мера се соодветни на гледањето што овде ќе биде развиено како напредок во музиката, односно во нејзината историска развојност.

Земајќи го напредокот како најдрагоцен и најважна категорија на историското движење на музиката, пред се , тој напредок мораме да го разгледаме во неговата единственост и тоа не онаа единственост која е врзана со некакви географски и културни локации , (кои доведуваа до Блоховиот поим на "колонијализмот"), туку онаа единственост која се јавува во рамките на неговото филозофско-естетички набљудување.³²⁴⁾ Таа единственост како што веќе беше кажано, можеме да ја разгледуваме низ алтерациите и модулациите во рамките на спротивностите како основна категорија на структурата на музиката, како во онтолошка така и во гносеолошка смисла.

Подвојувајќи ги сега овие две прашања (онтолошкото и гносеолошкото), може да се види и нивната посебна меѓузависност со напредокот, односно единството што тие го остваруваат во својот историски развој.

Првата констатација што паѓа во очи низ разгледувањето на спротивностите на онтолошки план, односно развојот на овие спротивности во историското време, укажува на напредувањето од поедноставните кон посложените спротивности, од посла-

324) Овде не се мисли на едно единство кое има континуирано и праволиниско движење, туку единство кое го сочинуваат скокови и падови, дисконтинуитет и континуитет. Само на тој начин може напредокот да биде дијалектичка категорија. (За ова види Арнолд Хаузер, "Филозофија повијести умјетности", IV поглавје (критика на Велфлиновиот "историцизам", посебно број 2).

те кон појаките. Всушност во разгледувањето на спротивностите од нашиот аспект, би можеле да се движиме само во два правци, да ја разгледуваме квантитативната присутност на спротивностите и интензитетот на спротивстапување.

Очигледноста на усложнувањето и зголемувањето на интензитетот на спротивставување во развитокот на музиката се чини воопшто не е дискутабилна. Од првите синкретични форми по кои музиката била само назначувана, па преку формирањето на тонските склопови, појавата на полифонијата, продлабочувањето на спротивностите во музичките форми на тоналната музика, разбивањето на тоналитетот, до најсовремените експериментални, авангардни и тн. струења; се се тоа факти, кои укажуваат на особениот развиток на спротивностите, односно спротивставувањата во музиката.

Не навлегувајќи во стилско-историската периодизација, која е подрачје на интересот на други науки, спротивностите можеме да ги следиме низ нивниот посебен развиток, развитокот на секоја од овде одредените елементарни спротивности, односно принципи на спротивставување, но исто така и низ системот на релации кои тие го чинат во конституцијата на музичкото дело, односно музиката.

Така "напредувањето" би можеле да го разгледаме на планот на висинските спротивставувања на пример. Најнапред се јавуваат звучни состави кои содржат минимални висински спротивставувања. (Такви примери имаме сочувано и во нашиот фолклор. Во нив дури може да не се појави ниту една дисонанца, а целата фактура да содржи само два тона. Меѓутоа дури и кај тие два тона

промената од едниот на другиот чини спротивставување.)

Во следниот чекор ќе се јави поголемо висинско раздвигување, во што и судирите меѓу дисонанцата и консонанцата ќе се јават ~~виз~~ ~~издиф~~ ~~ференциран~~ вид. Со утврдувањето на тоналитетот и односите кои владеат меѓу одделните тонови со утврдени функции, висинските спротивставувања прават уште еден чекор во продлабочувањето на судирите. Но штом тоналитетот ќе се востанови, веднаш започнува и постапката која преку неговото проширување, подоцна ќе доведе до негово укинување, појавата на атоналноста.

Потребата од нови и поинтензивни спротивставувања се согледува во напуштањето на овој вид на елементарни спротивставувања, кои сами посебе веќе не се доволни во понатамошниот развиток на музиката. Висинските спротивставувања почнуваат да се јавуваат во содејство со други спротивставувања за да се потенцира нивниот интензитет, нивното подрачје се движи кон подрачјата на глобалните спротивставувања меѓу ниските и високите звуци и тн.

Истата развојна линија би можеле да ја изведеме и кај другите елементарни принципи на спротивставување, како на пример принципот на јачината, односно тишината и чујноста. Од првиот континуиран затворен тип на динамички спротивности, преку внесувањето на поголема разнородност, користење на паузите, артикулациите и тн., ќе се достигне огромниот дијапазон на разнородни спротивности во нашето време.

И во принципот на бојата спротивставувањата се движат од наједноставните хомогени бои, до еден цел спектар. Иако кај ритмот и во првобитниот стадиум се јавуваат особено сложени

ритмичко-ударни комбинации, ритмичките фактури бележат усложнување на други начини, што можеше да се согледа и од анализите направени во поглавјето за овој принцип на спротивставување.

Со напредокот во елементарните принципи на спротивставување, разбирливо напредуваат и релациите кои се оформуваат врз нивната основа. Уште повеќе, кога самите принципи веќе не се доволни, тој напредок својот акцент го добива во најразновидните релации и нивните спротивставувања.

Ако онтичката структура бележи напредок, тоа неминовно се случува и со значењата. Се разбира овде не се работи исклучиво за промени кои се должат на различните онтички структури во музиката. Збогатувањето на онтичката структура на музиката директно се рефлектира на одредени значења, особено оние од областа на универзално-цивилзациското рамниште.

Меѓутоа напредокот подеднакво важи и за останатите значења кои се јавуваат во рамките на социално-културната сфера, или пак психичко-индивидуалните значења. Напредокот во развитокот на општествените односи, збогатувањето на индивидуалниот, психичкиот живот на единката во рамките на тие односи, придонесува непрестајно да се менуваат и позициите во комуникацијата со музиката. Тие промени, врзани со промените во нејзината онтичка структура, придонесуваат кон непрестајното формирање на нови и нови значења.

И кога врз сето ова ќе се додаде и дијалектиката на значењата, односно меѓусебните спротивставувања на значењата од сите три нивоа, очигледни се промените, кои од ситуација во ситуација бележат едно особено усложнување.

Веќе беше истакнато дека овој напредок нема едно праволиниско угорно движење; особено не во однос на општествените промени. Во музичката историја имаме и заостанувања и напредувања на категориите на одредените стилови кон одредените општествено-историски промени.³²⁵⁾ Ниту паралелизмот, ниту праволиниската зависност меѓу производните сили, нивната основа и надградбата не би можеле да послужат како некаков клуч по кој напредокот на едните нужно води кон напредокот на другите.³²⁶⁾

Поаѓајќи од гносеолошките интереси во толкувањето на феноменот, општествените промени, односно консеквентно промените во свеста, се рефлектираат во принципот на реинтерпретацијата на постоечките, односно делата од минатото. Но како што беше повеќе пати укажано тоа е само еден аспект од дијалектиката на значењата, кој во меѓусебните спротивставувања може да добие и изненадувачки пресврти.

Се разбира делејќи го напредокот во сферата на онтолошките, односно гносеолошките интереси, повторно беше направен еден насилан атак на интегритетот на феноменот. Сите елементи кои условно беа издвоени во две генерални сфери, бележат едно многустрано меѓусебно поврзување и спротивставување. Ниту значењата, ниту онтичките структури, не се појавуваат како некаков засебен ентитет. Промените на структурите значат и промени на значењата и обратно, промените на значењата влијаат врз промените на структурите.

325) в. Т.В. Адорно, "Класика, романтика, нова музика" (несоодветноста на суштинското протегане на овие стилски категории со општествените промени)

326) в. Е. Блох "Тибингенски увод у филозофију" стр. 166, теза III

Единствената категорија која можеме да ја извлечеме од оваа сложена интеракциска ситуација е врховната категорија на развитокот, односно напредокот во музиката. Единствено таа во себе ги сумира сите овие карактеристики во едно. Се разбира, над неа се наоѓа дијалектиката како нејзино објаснување, како принцип на нејзиното движење.

3. Културни кругови

Очигледно е дека категоријата на развитокот, односно напредокот, наједноставно може да се изведе во кругот на творештвото кое условно се нарекува "сериозна музика", делот кој ја претставува "високата музичка култура", музичката уметност и тн. Меѓутоа овој круг не е и единствениот репрезент на музичкото творештво и култура.³²⁷⁾

Наспроти стилистичкиот плурализам, кој е особено типичен за нашето време,³²⁸⁾ (стилистичкиот плурализам во рамките на сериозната музика) се наоѓа културниот мултиверзум, (даго употребиме Блоховиот термин), во кој сериозната музика претставува само еден круг.

327) Иако секој пат постоеле заложбите тој да се прогласи за "вистинскиот", што значи вредносно најистакнатиот репрезент. Во тоа често пати се користат конструирани аргументации, аргументации од површината на проблемот. (в. на пример, вредносното рангирање на трите кругови што ги одредува Душан Плавша во текстот "Друштвено-историјска условљеност музике", стр. 32) 328) в. Р. Поцоли, "Теорија авангардне уметности", стр. 149

Се разбира прифаќајќи го Блоховиот мултиверзум на културите ќе треба да ја имаме предвид и неговата заокруженост во развитокот на одредените култури, односно Блоховото сфаќање за нивниот рамноправен историски и географски третман.³²⁹⁾

Од овој аспект одделните жанрови на музичката култура претставуваат и одредени кругови во светскиот мултиверзум на музиката, или подобро речено музичките култури. Тоа што одредени жанрови се протегаат во различни историски и географски димензии, што тие кругови во некои точки се сечат, се поголеми или помали во својата расфрленост низ човековиот простор и време, што некаде се сместени концентрично едни во други, што нивното исходиште се наоѓа во нивниот заеднички почеток, (и тоа повторно не како почеток во смисла на некаква историска или географска определеност, зашто тој почеток и ден денес некаде се преживува) и тоа како почеток во искористувањето и осмислувањето на спротивностите на музичката материја; сето ова никогу не му дава право некои од овие кругови да ги прогласи за општоважечки, односно да ја зголеми нивната екстензивност надвор од просторот на кружната линија со која се затворени.

329) "Без сомнение таквото повеќегласно сместување на универзално-историското е многу потешко од периодизацијата, зашто сместувањето кое е во најмала рака, универзално-историско го бара мултиверзумот во времето. Поимот на напредокот најмалку пропаѓа при овие продуктивни потешкотии за разлика од стационирачкиот и стагнирачкиот географизам. Присутниот мултиверзум на културите кој се случува и самиот покажува дека хуманумот е во процесот на свеста за својата слобода и сопственост, дека значи се уште не е најден, но дека секаде го бараат и експериментираат". (Е.Блох, "Тибингенски увод у филозофију", стр.148)

Само заедништвото на тие кругови го дава она што е целината на музиката и нејзиниот напредок, она движење кон хуманумот-есхатон во Блоховата утопијска смисла.

Одредувањето на културните кругови претставува деликатна задача, особено заради деструкциите на нашиот окцидентално-музички начин на мислење, односно недоволната запознаеност со источните музички култури.

Вообичаено се одредуваат три круга кои поседуваат некакви генерализирани особености.³³⁰⁾ Првиот се однесува на музичкиот фолклор, народната музика, следниот на традиционалната музика, кој како категорија се однесува на разновидните жанрови на забавната музика, и на крајот, подрачјето на сериозната музика, подрачјето на уметничката музика, "високата култура" и тн.

Ваквата поделба има некое свое важење кое подеднакво се протега и на источните и на западните музички култури. Меѓутоа неговиот недостаток произлегува, пред сè, од неговата ориентираност кон социјалните категории на публиката која комуницира со секој од споменатите кругови, категории кои се одредбени за оваа класификација. Всушност таа во себе подразбира поделба на селско население во услови на одредена изолација, градско население кому му е упатена следната категорија, категоријата на традиционалната музика, и на крајот еден повластен слој кој комуницира со "високата" музичка култура. Очигледно дека ваквата поделба во потполност може да се однесува на културите од феудалниот, или граѓанскиот тип. Но веќе во нашето време настануваат големи поместувања на кои оваа категоризација е скоро неприменлива.

³³⁰⁾ за ова се залага и Плавша во споменатиот текст "Друштвено-историјска условљеност музике"

Освен тоа промените на нашето време не ги карактеризираат само општествено-социјалните карактеристики, туку и оние во техничка смисла, од кои најдоминантно влијание имаат медиумите за масовна комуникација, со што културните кругови бележат веќе едни поинакви распространувања и често пати во еден миг ја опфаќаат целата земјина топка.

Од друга страна тријадната класификација означува само целини од типот народна, забавна, сериозна музика. Во рамките на тие целини во различните историски и географски димензии се појавуваат и различни кругови.

Најтипичен пример за ова е средниот член, забавната музика. Во неа во нашето време се развиваат поп-музиката, рокот, панкот, "новиот бран" и други субкултурни движења меѓу младите, шлагерската забавна музика, џезот и тн. Многу погрешно би било кога сите овие "музики" би биле поистоветени, иако сите нив ги обединуваат некакви карактеристики.

Се разбира главниот збор во овие категоризации треба да го има социологијата на музиката, бидејќи освен музичките карактеристики, овде неминовно се наметнува и прашањето на публиката кон која тие се наменети.

Од гледната точка на дијалектичко-критичката естетика на музиката битно беше да се утврди дека во рамките на светската музичка сцена во нејзината развојност се појавуваат одредени целини со заеднички карактеристики, целини кои овде беа наречени културни кругови. Во нивната развојност исто така постојат некои закономерности за кои сега ќе стане збор.

4. Од хармонија кон рефлексива

Основната претпоставка на развитокот на еден одделен круг од музичката култура која овде ќе биде развиена се состои во одредена закономерност на неговите основни периоди: периодот на хармоничност и периодот на рефлексива.

Изведувањето на овие две категории на развојноста на еден круг е извршено во однос на нејзиното приближување или оттуѓување од човекот, кому како основна дејност му е наменета музиката. Освен тоа треба да се истакне спротивниот карактер на овие две категории, со што на уште еден начин се аргументира дијалектичноста, основниот принцип на овој труд.

Сето ова наједноставно може да се изведе на подрачјето од сериозната музика, која има и најекстензивна (во историска смисла) развојност, и од друга страна, развојност која детално е следена, односно постојат пишани документи.

Така разгледувајќи го досегашниот развиток на овој културен круг од филозофско-естетички, а не историски аспект, во него генерално би можеле да се издвојат два периода: до појавата на атоналноста и понеа.

Во првиот период музиката своите спротивности ги гради врз соодноси во кои хармонијата доминира врз дисхармонијата, симетријата врз асиметријата, консонанцата врз дисонанцата и тн. Затоа и овој вид на музика е во еден хармоничен сооднос со својата публика која иманентно го претпочита складот од нескладот.

Меѓутоа токму ваквото еднострано прифаќање говори дека

овде само привидно е воспоставена равнотежата со аудиториумот, бидејќи тој не е ориентиран кон спротивностите, туку кон хармоничните појави. На гносеолошки план мнозинството дијалектиката на значења ја гради врз основа на првите два нивоа, третиот цивилизациско-универзалниот е присутен во онаа мерка, колку што ќе биде и во спротивниот период, периодот на рефлексивјата.

Кога оваа привидна равнотежа ќе биде нарушена, кога во спротивностите ќе се појави обратниот редослед, века настроениот аудиториум ќе ја изгуби подлогата; тој е збунет, револтиран, одбива да соработува. Така целосно земена, музиката од периодот на хармонијата е исто толку "разбрана" колку и онаа што следи, музиката од периодот на рефлексивјата.

Периодот на рефлексивјата ќе се појави кога музиката ќе ги исцрпи сите свои можности во рамките на хармоничниот развиток на материјалот. Бидејќи во овој период музиката нема да истражува друг материјал освен оној истиот кој и пред тоа бил во основата на нејзината организација, таа во овој период почнува да го преживува својот хармоничен развиток, почнува да ги испитува неговите фази во потребата по суштината на спротивставувањето - со други зборови постанува "рефлексивна". Во рефлексивјата за самата себе ќе го користи обратното средство, но само како доминантно, бидејќи спротивностите повторно ќе бидат воспоставени.

Периодот всушност започнува со разградбата на тоналитетот, навлегувањето во неговите неприкосновени простори по дотогашните сфаќања. Подоцна териториите ќе се прошират, се до визуелното, како што овде веќе беше истакнато.

Последиците на оваа постапка беа истакнати исто така. На широкиот аудиториум "рефлексивноста" му е туѓа, таа поразбира еден поинаков напор од чистото препуштање на доживувањето.

Меѓутоа оваа закономерност не е ограничена во своето важење само на генерален план; таа подеднакво важи и во разградбата на одделните површини од истиот круг, се до најмалите целини - творештвото на еден автор. Во секое време има хармонични и рефлексивни фази, фази во кои се освојува новиот материјал, а потоа се испитува; дури ако одиме најдлабоко, композиторите кои подолго живееле, подеднакво го преживуваат ова спротивставување и во своето творештво. Такви примери се Бетовеновите **квартети**, таказ **Моцартовиот "Реквием"**, таква е **"Уметноста на фугата"** во Баховото творештво, **"Шестата"** на Чајковски и тн.

Ова градење и разградување, периодот на хармоничноста и рефлексивноста важи подеднакво и за другите кругови. Тоа денес станува особено очигледно бидејќи во забрзаното тркало на историјата, настаните можат да се следат во едно особено забрзано темпо. Така на пример генералната поделба хармонија-рефлексивност во цезот се однесува на периодот пред и по појавата на таканаречениот **"ладен" цез**.

И ако на цезот му требаа децении, односно на сериозната музика векови, кај современите поп, рок движења, тоа веќе се случува, односно се мери со години. Наспроти хармоничниот развиток во шеесеттите, веќе во седумдесеттите **години** ќе се појават низа дела кои го разрушуваат хармоничниот развиток, почнуваат да ја испитуваат својата материја од внатре, **нејзините крајни можности, нејзината суштина**.

Екстремните движења како оние на "панкот", "новиот бран" и тн., доде се рефлексивни во однос на своите претходници. Деформациите во гласот, начинот на пеењето, меѓу другото значат и обид овој најстар инструмент своевидно да се истражува.

Разгледувањето на прашањето на развитокот на кругот на музичкиот фолклор открива уште една димензија во она што значи хармоничен и рефлексивен развиток. Сосема е јасно дека долговековната традиција на развитокт на музичкиот фолклор е прекината во моментот на урбанизацијата на селското население, односно потполно разрушена со појавата на сретствата за масовна комуникација. Меѓутоа фолклорот не го завршува својот живот; постоењето е продолжено на два начина.

Низ првиот преку преработката, преаранжирањето, искористувањето на фолклорните мотиви во другите жанри, фолклорот го преживува својот рефлексивен развиток, развиток во кој тој се разработува, се испитува неговата суштина.

Во вториот, така наречената "новокомпонирана народна песна", "песна во духот на народниот мелос" и тн., се прави обид за насилно продолжување на овој хармоничен развиток. Иако овој начин привидно го добива одобрувањето на аудиториумот кој се уште не може да се најде себе си, во променетите услови на музичко комуницирање; резултатот значи едно насилно вртење во маѓепсан круг, повторувања на искористените материјали, што сето заедно потполно вредносно ги депласира ваквите обиди.

Се разбира ваквото насилно продолжување на периодите кои се го одминале своето место е можно и во другите кругови. Напраќајќи се сега од овој аспект на Адорновата расправа, треба да се повлече онаа разлика, која овдешните тенденции погрешно

би ѝ поистоветила со Адорновите. Низ овдешниот третман и музиката на Стравински и Шенберговата музика се наиста рефлексивна позиција. Музиката на Стравински не е никаква "реставрација" во напa смисла, туку суштинско и рационално разработување, рефлексивен однос кон музиката на минатото. Во овој случај не се работи за некакво "супстанцијално присвојување на погледите од минатото", како што е наложено низ мотото земенот од почетокот на поглавјето "Стравински и реставрацијата". ³³¹⁾ Кај Стравински и неговите следбеници во подеднаква мерка се испитува, наместо да се манипулира со стилските процедури, како што тоа го чинат и Шенберговите следбеници или истомисленици. Тоа што и едните и другите се разликуваат во патиштата по кои ќе ја развиваат таа рефлексивна, не значи дека едните се наоѓаат на правиот, а другите на лажниот пат. Што би направил Адорно денес кога би ѝ чул најновите изведби во подрачјето на експерименталната музика, дали би ѝ прогласил Шенберговите наследници и нивната музика за лажна и реставрациона. Тука гносеолошките паралели со општествените ситуации, негативната дијалектика, нема многу да ни помогне, зашто промените на тој план од "Филозофијата на новата музика" па до денес се минимални, а во музиката огромни.

5. Оригиналноста и традицијата

Поставувајќи го напредокот и хуманумот како некаков есхатон, поставувајќи ѝ музичките кругови во светскиот мултиверзум на културите, поставувајќи го принципот на хармонијата и рефлексивната, го допираме и прашањето на оригиналноста, еден од

³³¹⁾ Т. В. Адорно, "Филозофија на новата музика", стр. 156

принципите кои произлегуваат од ваквото напредување. Всушност прашањето на оригиналноста е резултат и воедно причина за напредувањето. Резултат заради фалшивоста на "усвојувањето на погледите од минатото", причина заради исконската потреба да се открива и усовршува.

Самиот процес на работата врз музиката, односно музичките дела отвара нови можности и тие можности потоа ќе го променат и процесот на работата. Така се втемелува оригиналноста. И штом некој ќе го постави одредениот состав на спротивности, тој како таков е затворен за повторување на неговата конструкција. Само низ изведбата се остваруваат неговите останати дијалектички компоненти. Сите оние што ќе ги усвојат истоветните структури, особено кога ќе се изгради дистанцата потребна за вредносна валоризација, го добиваат третманот на епигони, или ако нивниот дух има пошироки синтетички аспирации, како еклектици.

Втемелен во почетоците, принципот на оригиналноста непрестајно се повторува и докажува. Тој е најевидентниот показ дека музиката напредува. Секогаш кога мрачните визији на своето време ќе тврдат дека патиштата се исцрпени, дека веќе нема каде, дека изумирањето е на прагот, некоја нова визија ќе се отвори, ќе изненади и ќе ја одложи мрачната прогноза. Таа визија може да биде присутна во самиот круг, но исто така може да ја отвори и некој нов, друг круг. Неоднозначноста на музичката историја докажува дека мултиверзумот непрестајно се шири; барем досегашно ниту еден круг не згаснал.

Денешниот темпо на промени и појави на културни кругови во тој мултиверзум, уште повеќе го актуелизира овој принцип. Наспроти непрестајните иновации, постои оној впечаток

кој го констатира и Блох како привиден застој, единката смета дека веќе долго сликата е непроменета. Затоа и ќе се подигне гласот за ревизија на принципот на оригиналноста, како можност да се продолжи по старите и истапканите патишта.³³²⁾

Но дали е тоа можно? Ако се навратиме на примерот со песните од нашата НОБ и Револуцијата, односно на трансформациите кои тие ги доживуваат во својот комплетен лик од нивната појава па до денес, очигледна е една огромна разнородност. Каде е разликата меѓу "А бре македонче", во нејзината изворна верзија, во онаа за две флешти како сигнал на радио Скопје и на крајот до потполно новата верзија со оркестар и синтисајзер во најавата на ТВ весникот. Разликите меѓу првата и последната верзија не се само аранжерски, иако музичко-технички би можеле донекаде и така да сесведат. Во музичката традиција имаме повеќе примери кои говорат за трансформациите на материјалот од минатото во современите музички творби, но само како трансформација,³³³⁾ зашто постои и другата можност, онаа која би довела до имитаторско,

332) "Но оваа очигледна отвореност на содржината дека (егзистенциите) со реализацијата на самото реализирачко како коначен новум – односно со утопијски радикалниот новум – нема ништо заедничко со реципирачкиот реноватио, туку некој случено и изгубено бивствување ... Поврзувањето на новумот и реновацијата се однесува заради возможното созревање на коренот, само на можноста дека воопшто може да се тврди дека постои некоја врска на крајното со првото. Но коренот на самото појавување не е она што било или пределот на некој век што веќе беше златен, или земниот рај, зашто коренот никогаш не цвetaше во сопствената појава. Но *incipit vita nova*, па дури и *ultima*, не го прифаќа на крајот почетокот кој веќе еднаш сјаеше, туку напротив го означува крајот на еден почеток ... (Е. Блох, "Тибингенски упод у филозофију", стр. 276)

333) "Пулчинала е лебедовата песна на моите швајцарски години ...

некреативното однесување, она во вистинска смисла на кое може да се примени Адорновата мисла. Постои и третата екстремна варијанта која се обидува во потполност да ја негира традицијата. Но зар е возможно да се создава ex nihilo? Сваа трансформација на прашањето на оригиналноста во прашањето на традицијата може да се разгледува само низ степенот на усвојувањето или негирањето на постапките од претходните музички традиции.

6. Техниката

Но и со сето ова координатите на развојноста не се исцрпени. Повеќе пати споменуваната техника заслужува и посебен простор, зашто нејзиното влијание кое подеднакво се протега и во минатото, а особено во сегашноста, пресудува во многу ситуации за изгледот на музиката, односно за можностите за нејзината техничка реализација.

Се разбира овде, во овој дел, ќе биде говорено за техниката како медиум во кој се реализираат идеите, наспроти техниката, која како термин во музиката се употребува и со особено значење, значење на вештина (композиторска, изведувачка техника и тн.)

Почнав да компонирам на самите Перголезиеви ракописи, како да го поправам сопственото старо дело. Почнав без однапред создадени заклучоци или естетски ставови и не можев да го претскажам резултатот. Знаев дека не би можел да произведсм "копија" на Перголези, зашто мојата моторика е сосема различна; во најдобар случај можев да го повторам во сопствен акцент". (И. Стравински, "Мемоари и разговори", стр. 87)

334) Од крајот на втората светска војна модерната технологија

Сепак, не може да се рече дека техничките иновации и покрај своето значење што го имаат во напредокот, лесно продираат, како во самата музика, така и во теоретската мисла за неа. Традицијата на спротивставување, која своите корени ѝ има уште во Платоновата мисла, се протега се до нашето време, каде изненадувачки ќе го сретнеме и Адорно.³³⁵⁾

силно продира во областа на музичкото творештво и музичката репродукција, чии средства се усовршуваат, ставајќи ѝ композиторите во дилема дали да ѝ прифатат или одбијат". (В. Баронијан, "Музика и технологија", стр.22).

Според Баронијан "технолошкиот развиток на акустиката и електроакустиката сепак не влијае во општа мера на развитокот на самата музичка структура, зашто таа е во прилична мерка веќе антиципирана во творечките концепции на Бечките додекафоничари и сериелната музика". (исто)

Меѓутоа Баронијан ова го извдудува само на едно подрачје, еден културен круг, подрачјето на сериозната музика. Како што ќе биде покажано подоцна, овој развиток на техничките средства посебно ќе се одрази во другите музички жанрови, кои ќе се покажат како многу поадаптибилни.

Сепак, Баронијан не го исклучува прогресот: "Во етапите на ова интегрирање, технолошките процеси можат да одиграат олеснителна и функционална улога на катализатор, а при тоа да не се наметнат со својата егзактна и техничка природа. Без посебен занес за новаторскиот и исклучиво електроакустичкиот аспект на технолошкиот напредок во областа на музиката и нејзината примена во аудитивно-визуелното изразување, од пресудно значење е да се сфати во права мерка важноста на новите изрази можности и перспектива која значајно е проширена токму со резултатите од технолошкиот прогрес и нивната примена во функционалното корелондирање на музиката со другите уметности". (исто стр.26) 335) "Ќи споменувам примерите на големите интелектуалци како што е Маркузе или Адорно, кои дојдоа во Америка своевремено. Тука тие се сретнуваат со светот кој обожува вестерни, музички

Влијанието на техниката врз структурата на музичките средства, овде би било разгледано низ еден пример, кој привидно не може да се менува, бидејќи еднаш за секогаш е даден - човечкиот глас. И навистина во сферата на вокалното творештво долги години немаме некои позначајни промени, се разбира исклучувајќи ги оние во техничко-интерпретациона смисла.

Со појавата на микрофонот и појачувањето е урната основната препрека, ограничениот интензитет на гласот и тоа особено кај оние категории на луѓе кои природно не поседуваат глас, како што се нарекува во музичкиот жаргон, со голем волумен. Пред микрофонот може да се појави било кој кој поседува и просечни гласовни можности. Освен тоа специјалната вокална техника изградувана со векови за специфичните акустички услови, сега е потполно неважечка, гласот е отворен кон самиот себе, кон сопствените бои кои се појачуваат со техничките средства.

Овој момент најповеќе ќе го искористи медиумот на забавната музика која паралелно се развива со усовршувањето на

комедии. Сето тоа за нив беше деградирачко; мислеа дека тоа е последица на капитализмот; бараа псевдомарксистички причини за објаснување на тие појави. За нив беше незамисливо дека во Холивуд се прават ремек дела со огромната филмска индустрија ... и се прашуваа како во тој Холивуд кој е мотивиран единствено со профитот, можеше да се произведат повеќе ремек дела одошто без овлададени во социјалистичките земји. Тие тоа не можеа да го офатат ... Значи постои реакцијата на интелектуалецот како таков кој се чувствува укинат со масовните медиуми ... телевизијата и нејзините средства ... кои се за него непријател кој веќе не ги признава нормите на индивидуалниот, осаменик, творец-автор. И за него тоа е ужас. Логички е невозможно, на пример со сценарист, режисер, декоратор, глумци и музичари и тн. да се направи ремек дело; и тоа за пари. Но тоа се случува..." (Разговор со Едгар Морин, "Идеје" бр. 8 од 1979, стр. 131)

споменатите технички средства. Така во овој жанр меѓу првите ќе се користат индивидуалните обоености на пеачките гласови, ослободени од оковите на традиционалната пеачка техника. Понатамошното усовршување на техничките средства, доведуваат до понатамошни збогатувања. Со појавата на таканаречениот "вок-кодер" започнуваат и транспонирањата и модифицирањата. "Вок-кодерот" кој набрзо наоѓа примена во овој жанр, особено во современата рок музика, гласот почнува да се дезинтегрира со што се заокружува уште една етапа на неогвиот развиток.

Овој пример укажува на значењето на техниката во развојните промени кај музиката. Со неа се отвараат нови хоризонти, а прашање е на еден автор, правец, еден жанр, колку ќе биде отворен, адаптивен, во прифаќањето на тие средства. Иако промените во техниката секогаш влијаеле врз развитокот на музиката, (на пример промената во техничкото усовршување на инструментите), во нашето време во кое техниката особено рапидно се развива значењата се удвојуваат. Токму затоа Беџаминовите тези за влијанието на техниката, ³³⁶⁾ се јавуваат како профетски за сегашната и идната ситуација во музиката.

Техниката, како што беше кажано, двојно се одразува и во продукцијата и во репродукцијата на музиката. Сепак, тешко е

336) Овие тези делумно ги транспонира на подрачјето на музиката Кристофер Балантајн во текстот "Кон естетиката на експерименталната музика". Во овој текст Балантајн се придружува и кон мислењето на Ајслер дека кризата на концертната музика пред се е криза на застареноста на техничките средства, односно дека во неа треба да се внесат сподветни измени ~~ва да се одржи~~ чекорот со времето. (в. стр. 26)

да се одвојат овие два аспекти, бидејќи тие многустрано меѓусебно се поврзани. Усовршувањето на техничките особини на еден инструмент, ги носи и подобрувањата на неговите техничко-репродуктивни карактеристики. Сето тоа веднаш се одразува на планот на композицијата која, имајќи ги предвид новите својства, новиот инструмент, менува нешто и од својот композиционен пристап.

Особено е важна појавата на снимањето и репродуцирањето на звукот во новите технички медиуми.³³⁷ Тоа неа може да се рече дека е внесе епохален пресврт во подрачјето на музиката. И овде најнапред овие новини се однесуваа на репродукцијата, но постепено со нивното усовршување тие се наметнаа во целиот креативен процес, односно некаде почнаа да ги диктираат и условите на продукцијата.

Една од најбитните особености на оваа нова ситуација е проширувањето на кругот на учесниците од модусот на изведбата, односно изведувачката концепција. Сега изведбата не ја креираат исклучиво изведувачите, туку уште две нови лица: снимателот и продуцентот. 337)

И овде имаме различно ниво на прифаќањето на овие новини. Така на пример во забавната музика снимањето се разви во една особена процедура во која најнапред се снима само ритмичко-ударната група и на неа се додаваат одделно поединечни инструменти, или групи инструменти. Доколку се работи за вокално-инструмен-

337) Во текстот "За методите на снимањето на музиката", Марјановиќ го "исклучува диригентот како креатор", оставајќи му ја само "ритмичката улога" (стр. 29). Сепак ова се размислувања на човек кој директно работи врз техниката на снимањето и кој разбирливо е преокупиран со своите аспекти во репродукцијата, односно продукцијата на музичките дела.

тално дело, најнапред се добива матрицата, на која се додава гласот. Во современите студија за снимање, каде се користат 24 канални магнетофони, (значи, можност за издвојување и манипулирање со 24 линии од изведбата), овој елементарен материјал може да се трансформира на најразлични начини, во сите особини на звукот. Крајниот резултат може да биде многу различен од она што посебните изведувачи ќе го прикажат во студиото, кај нив единствено релевантен факт е прецизното интерпретирање на нотниот текст. Дефинитивната интерпретација ќе ја оформат продуцентот и снимателот. Од нивната умешност делото може да добие "интерпретација" или да јанема.

Бав разлика на поединечните отпори овие средства го изборија своето место во музиката и музичката култура. Техничките средства за снимање и репродукција на звукот во потполност ја изменија сликата на музиката на нашето време. Во таа смисла, оние што не се адаптираат, односно не ги користат на најдобриот можен начин ја губат битката, иако тие нема да исчезнат, туку само ќе бидат поместени од централниот круг на интересот. Посебен агол
338) на проучувањето на новите технички средства и мас-медиумите е нивното социјално-културно значење, така што најголемиот број промени, како што се : демократизацијата на културата и културните вредности, појавата на масовната култура и тн., спаѓаат во доменот на интересите на социологијата на музиката.

Од овој ~~видов~~ аспект, аспектот на дијалектичко-критичката естетиката на музиката, битно беше да се истакне промената која техниката ја врши во структурирањето на системот од спротивностите.

338) в. Иво Супичиќ, "Гласба и масовни медији - неки основни проблеми"

8. Автономијата на музиката

Од тукушто разгледаниот простор на влијанието на техниката врз музиката, се појавува и прашањето за автономијата на музиката.

Но не е техниката единствениот фактор, дури може да се рече дека не е ни меѓу најзначајните. Техниката е само дел од врската што се воспоставува меѓу музиката и надворешната средина, а бидејќи таа средина е човекот и неговото општество, основното прашање е согледливо само низ оваа призма.

Во дијалектичката концепција решението не се наоѓа ниту на страната на автономијата, ниту пак на страната на потполната зависност во која музиката е само кукла чии конци ѝ движат општествените промени. Факт е дека аргументи постојат и на обете страни, но и тоа дека се недоволни за да се потврди едното од обете мислења.

И овде единственото решение е во дијалектиката. Адорно таа дијалектика ја изведува низ еден посебен аспект, сметајќи дека "во автономијата на потребата за изразот, а особено објективната логика на материјата која композиторот ја следи, продукцијата треба да се одвои од законите на стоковото производство за пааа-рот кои делуваат во тек на целата граѓанска епоха и прикриено влегуваат во најсублимираните естетички моменти. Напнатоста меѓу овие два моменти е она најбитното во сферата на музичката продукција".³³⁹⁾

³³⁹⁾Т.В. Адорно, "Идеје за социологију музике - музичко социолошка испитивања"

Општествените влијанија и притисоци кои се вршат врз музиката можат да бидат од најразличен тип, почнувајќи од оние кои се однесуваат на базата и кои имаат одредена "економска детерминираност", па до оние кои се однесуваат на надградбата и чиј карактер може да биде чисто идеен или идеолошки, (и покрај тоа што на овој начин индиректно се пренесуваат и соотојбите од основата).

Овие притисоци, оваа напнатост како што ја нарекува Адорно, не мора подеднакво да се однесуваат на сите кругови во рамките на една музичка култура. Со други зборови, напнатоста во одредени жанрови може да е изразена, во други дури никаква, во зависност од интересите кои се градат во рамките на таа општествена структура. Затоа се јавуваат и разлики во крајните ефекти од дијалектиката меѓу автономијата и општествените влијанија. На моменти таа дијалектика може да биде и укината, односно одредени кругови во потполност да се подвладаат или на општествените интереси, или пак на автономијата.

Ваква појава имаме во подрачјето на нашиот музички фолклор, кој наместо да се развива, се трансформира во појавата на новокомпонираните песни од ваков тип кои се во потполност подвладени на економските интереси, односно интересите на пазарот и тоа во најнегативна смисла. Креацијата како таква воопшто не се поставува, единствено е релевантен огромниот профит кој го носи оваа дејност. Меѓутоа ниту едно поместување

340) "Комерцијализацијата на уметничкиот живот ги деградираше уметничките дела на стока, критичарите на агенти и организатори на реклами, а уметниците на наемни работници". (К. Тајге, "Вашар уметности", стр. 38)

што се случува во музиката, односно во нејзините кругови, не минува без поместувања во целината на односите музика – општествена средина. Меѓу консеквенците секако е најизразена онаа врзана со вкусот.

Наспроти ова подвладување на интересите, музичките струења, (особено оние кои се наоѓаат во фазата на рефлексивната, што значи и губење на контактот со широката публика), во својот револт можат да стигнат и до другата крајност, крајноста во која автономијата превладува, така што тие се затвораат во своевиден ларпурлартизам. 341)

Спротивставена меѓу овие две крајности, меѓу автономијата и зависноста, музиката го гради својот напредок, кој не мора нужно да се поклопува со превладувањето на едната или другата страна. Она што го обезбедува напредокот на музиката се одржи

341) "Ларпурлартизмот е израз на дисхармонијата меѓу уметникот и општеството, таму каде што постои согласност меѓу уметникот и социјалната средина, владее утилитарното сфаќање на уметноста, односно концепцијата уметноста заради општеството" (исто стр. 18)

Всушност ова се надоврзува на мислата изразена во почетокот на Тајгеовиот споменат ракопис дека "слободата, еднаквоста, братството, трите теолошки добродетели на буржоазијата, сепак не можеа да го загреат каминот на кој уметникот ќе можеше да си згстви ручек. Во дворците, во опатиите, животот на уметникот течеше по спокојно; животот на уметникот во феудалниот свет беше живот без слобода, живот во каџез, но овде и онде во позлатен каџез" (исто стр. 11)

Овде би требало да се истакне дека ларпурлартизмот во ваков вид не е карактеристика само на подрачјето од високата уметност, "сериозната музика, туку денес тој се јавува и во цезот, забавната музика и тн.

во можностите на системот од спротивности како во сферата на конституцијата на битието на музиката, така и на планот на дијалектиката на значењата. Исто така во рамките на еден круг кој е подвладеан на едната или другата крајност, може да се јават и се јавуваат дела кои отстапуваат од автономијата или подвладеаноста. Тие дела ќе ги надживеаат ограничените домени на жанрите, или круговите на кои им припаѓаат, односно фазите на нивниот развиток.

Се разбира, дијалектиката во нашата смисла, не значи средна линија, односно линија која подеднакво ги спротивставува автономијата и зависноста. Невозможно е да се измерат, а тие во праксата и не се мерат, пропорциите кои треба да важат како апсолутни во воспоставувањето на овој судир. Единствената "диспропорција" е онаа која произлегува од потполната доминација на едната крајност, која сепак во понатамошниот развиток, еднаш како таква мора да се укине.

9. Иднината на музиката

Нашиот поглед сепак е ~~наочен~~ **кони**днината на музиката. Дотолку повеќе што судирот меѓу старото и новото е иманентен, реакцијата е болна, а прогнозите често пати песимистички. Денес, во мултиверзумот од музичките култури, во безбројните кругови кои секојдневно се множат на земјината топка, повеќе од било кога, се актуелизира прашањето за иднината на музиката. Збунувачката многузначност на тие кругови, кои брзо го изживуваат својот хармоничен развиток, најнапред ќе ги роди дилемите, иако опти-

мизмот на крајот преовладува.³⁴²⁾

Оптимизмот е основа и на овдешната визија. Бесмислено е да се тврди и да се очекува дека музиката ќе исчезне, ќе пропадне во еден миг од своето постоење. Нејзината суштина е дадена во хуманумот, кој како стремеж се остварува од нејзините постои и непрестајно ќе се остварува. Тука хуманумот ја игра улогата на есхатон во Блоховата смисла.

342) "Дали се појавува "самракот на уметноста"

– Па каде е тоа и како ~~исчезне~~, зашто пропаѓа Атлантидата на уметноста?

... А Атлантида не чека. Да ја откриеме и ослободиме од лажната уметност и ефтината забава. Да го преораме тоа ѓубриште за кое не е крив човекот што на него живее; да го преораме и засееме со човечките плодови на вистинската уметност". (Г. Радишиќ, "Употраза за изгубеност Атлантидом", стр. 23, 24)

Леонард Бернштајн поинаку ги согледува овие проблеми:

"Сите велат дека сегашното време е критичен момент во историјата на музиката. Се согласувам со тоа, но јас би додал застрашувачки момент. Познатиот јаз меѓу композиторот и публиката не само што е поширок од било кога, туку стана прав океан....

... Во тие вампирски походи на тонот вие чувствувате агонија на желбата за тоналноста, жестоко откинување од неа, и слепа потреба таа да се најде повторно. Ние ќе ја ѓатиме повторно. Тоа е значењето на нашиот премин, нашата криза. Но ќе и се вратиме на нов начин, и ќе воспоставиме нов однос, препороден со катарзата на нашата сегашна агонија". (Л. Бернштајн, "Композитор и публика", стр. 12, 16)

Но дали е ова возможно? Можеби најадекватен е одговорот кој го дава Јосип Вранчиќ:

"Сведоци сме од една страна на потполна инфлација на употребата на зборот уметност, а од друга страна, од различни позиции се објаснува смртта на уметноста. Се прашуваме дали тоа е знак на агонијата на уметноста или е тоа само агонија на тер-

Огромната шареноликост на светскиот мултиверзум од музички култури е најголемата гаранција дека музиката токму во таа традиција ќе ги најде оригиналностите на иднината.

Се разбира нема да се раѓаат само нови дела, туку и ќе пропаѓаат некои од старите. Битката на постоењето може да ја добијат само оние кои ќе обезбедат максимум дијалектичност, како во себе, така и кон надворешната средина. Делата кои се плод на околностите, кои изразуваат одредени интереси на своето време и исклучиво само нив, низ историската дистанца се елиминираат. На истиот начин може да пропаднат и цели кругови, доколку се плод и диктат на одредени околности од вонмузичка природа.

Во ова лежи и објаснувањето на Хомеровото значење, значењето на прекрасната музика на Палестрина, на Бах и тн. Тие се толку далеку од нас, толку силно врзани со општествените, социјалните, религиозните и други услови на своето време, но и од друга страна толку богати во својата структура на спротивностите, како во конституцијата, така и во дијалектиката на значењата, што уште долго ќе егзистираат на светската уметничка сцена.

Преминот на музиката од минатото во сегашноста, од сегашноста во иднината, својот клуч го има во дијалектиката, без неа тој премин никогаш не ќе може да се објасни.

минот? Моето цврсто уверување е дека се работи само за ова второт, односно за агонијата на терминот, односно се работи за многу широко преконципирање на севкупното човеково делување, (култура), кое низ различните еднострани хиерархиски и класни поделби, низ поделбата на трудот, толку раздробено што го изгубило својот вистински идентитет и интегритет". (Ј. Вранлиќ, "Култура, обликување, умјетност" (интегративне тенденции), стр. 20)

И дури да се претпостави дека во таа иднина во еден момент ќе се исцрпат сите можности за создавање музика во овој универзум, нејзе ќе и остане репродукцијата. А таа самата како таква никогаш не може да се исцрпи зашто идните индивидуи кои ќе комуницираат со неа ќе влегуваат во тој контакт секогаш со барем две нови значења: значењата на сопствениот психички живот, и оние од општествените, социјалните и културните средини во кои се развиваат. Сепак, претпоставката за одумирањето на продукцијата е само претпоставка со теоретски интерес, претпоставка која е во потполност ~~заклучена~~ во развојноста на музиката, во нејзиниот пат кон напредокот.

Еден од аспектите што уште сега може да ги утврдиме во таа визија на музиката на иднината, секако е влијанието на техниката, односно новите технички средства. Ние не би можеле да претпоставиме коите технички пронајдоци ќе се појават на пример во дваесет и првиот век, носо сигурност може да се тврди дека тие ќе имаат недвосмислено значење врз понатамошниот развој на музиката. Без разлика на сите црни прогнози за оттугувачката улога на техниката, токму историјата, погледот во минатото докажува дека таа секогаш била и ќе биде конструктивен фактор во развојот на музиката, во нејзиниот прогрес.

Како што веќе беше кажано оние движења кои не ќе успеат да го прилагодат својот чекор со она што се случува околу нив, сепак нема да бидат избришани од картата на тој мултиверзум. На човекот му е иманентно да ги чува вредностите од минатото, се разбира под уловот тие да се дијалектички конституирани, што ќе му овозможи повторно да се наоѓа себе си во нив.

Многу е погрешно да се очекува дека со некоја насилна политика ќе се вратат некои односи во музичката култура и уметност од претходните стадиуми на нејзината развојност. Така на пример илузија е да се очекува некаков препород во интересот за концертното музицирање, наспроти можностите на техничките медиуми од најнов тип. Секако дека вредноста на концертите, содржана во специфичното доживување, особениот контакт меѓу изведувачот и публиката не може да биде избришана, концертите ќе останат да важат како едни од храмовите на музичката уметност. Но од друга страна нивните можности, споредени со можностите на грамофонската продукција, во која непрестајно се нудат врвни изведби, врвни изведувачи, шаренолики програми, тешко би можеле да ја издржат конкуренцијата, особено во малите музички култури, културите кои се оддалечени од метрополите.

Како што беше кажано на почетокот од ова поглавје, неговата ориентација кон развојноста, односно напредокот, беше изведена во однос на оттуѓувањето како централен проблем. Наспроти црните прогнози кои потенцирано се основаат токму на оттуѓувањето, овде беше развиена една линија на напредокот, односно хуманизацијата. Тоа сепак не значи дека оттуѓувањето на се јавува како такво.

Во претходните аргументации беа наведени некои примери и области каде тоа оттуѓување е евидентно, како на пример подрачјето на новокомпонирањата народна песна. Всушност, да потенцираме уште еднаш, оттуѓувањето се јавува во сите ситуации кога насилно се **сопира** напредокот, кога системот од спротивности треба да усвои некои принципи спротивни на неговата дијалектичка суштина.

Во таа смисла оттуѓен е обидот на Платон да задржи status quo во музиката, оттуѓен е обидот на Хегел да го запре музичкото тркало подметнувајќи му ја развојноста од минатото на својот апсолутен дух, па оттуѓени се и Адорновите обиди кои се затвараат во најтесниот круг на својот негативитет.

За да го констатираме оттуѓувањето погледите треба да бидат насочени кон иднината, а таа не ѝ исклучува и оттуѓените форми. Меѓутоа иднината се однесува кон нашите оттуѓености исто така како ние кон оние од минатото, едноставно - ѝ брише. Единственото што ќе преживее е вредноста, вредноста содржана во системот од спротивности, а на неа никој не го наследил правото.

МЕСТО ЗАКЛУЧОК – ДАЛИ АКСИОЛОГИЈАТА Е ЕСТЕТИЧКИОТ
ЕСХАТОН

Прашањето, дали аксиологијата е естетичкиот есхатон, во нашиот случај се трансформира во прашањето, дали аксиологијата е естетичкиот есхатон на дијалектичко-критичката естетика на музиката?

Во извесен смисол – да. Од самиот почеток на овој труд разгледувањето на аспектите на феноменот на музиката беше подредено на оние моменти кои ќе се јават како естетски вредни квалитети и тоа не во Ингарденовата мисла на вредностите и дефинициите на разликите меѓу естетски вредните квалитети и квалитетите на естетските вредности ³⁴³⁾, туку во насока на дијалектиката, во насока на спротивностите како водечки момент во воспоставувањето на суштината на музичкото дело и пошироко музиката воопшто.

Анализирајќи ја суштината на музичкото битие како систем од спротивности кој почнува на ниво на елементарните принципи на спротивставување, па преку релациите – принципите на спротивставување од повисок ред, ја гради целината на творбите на музиката; истовремено беше воспоставуван и принципот на она што значи вредност, што едно дело го разликува од друго во неговата поголема или помала успешност. Втемелувајќи го движењето и времето како крајни консеквенци на ова спротивставување, имплицитно е присутна и сета онаа скала од вредности, која едни дела ги прави поуспешни, а други понеуспешни во својот временски тек.

Во суштината на создајните елементи на музиката беше поставена дијалектиката на значењата. Онаа музика која обезбедуваше максимална дијалектичност на овој план, имаше најдалечен хоризонт, најдалечен дострел во времето и просторот, последова-

343) Р. Ингарден, Идентитет музичког дела, стр. 556

телно и најповеќе вредности.Музиката која не обезбедува ваква дијалектичност, која се врзуваше само за она што е лично, социјално, или во некои случаи и лажно универзално, добива и соодветно вредносно место.

Но оваа дијалектика на феноменот не може да се исполни доколку тој не ѝ помине спротивставувањата на модусите од неговото постоење.Таа останува затворена во интенционалноста доколку практично не се реализира низ петте одредени модуси на музиката, односно музичкото дело.Секој од нив се остварува дури со негацијата кон претходните, односно за да биде и самиот тој негиран од следните.

И на крајот развојноста и иднината на музиката како цел на таа развојност и обете повторно го содржат аспектот на вредноста.Основното прашање за односот на едно дело, една "музика" кон оние од минатото и оние од иднината, односно за воспоставувањето на стремежот, надежта за музиката што претстои, повторно е вредносно.Се што се однесуваше на мултиверзумот од културите, прашањето на оригиналноста и традицијата, техниката, автономијата и тн.; сето тоа имплицираше вредносни консеквенци.

Бидејќи таа развојност претставува и крајна консеквенца на се она што се случува во феноменот на музиката;таа ѝ ствара системите од спротивности на сите планови и ѝ преведува во нивната историска егзистенција, таа е и крајна консеквенца на вредностите.

Гледано низ оваа последна призма, низ целиот труд беше присутен напорот да се напушти традиционалната нетрпеливост меѓу жанрите, стиловите, авторите, да се напушти поделбата на "високите" и "ниските" уметности.Иако нашето време уште повеќе

го потенцира елитизмот, тој елитизам личи на слон од хартија, зашто му се разнишани неговите егзистенцијални економски основи. Суштината на промената на односите меѓу високата и ниските уметности на музиката се состои токму во промената на нивната структурираност во економските интереси. Фактот што уметноста станува "стока", односно и уште повеќе "една од стоките на потрошувачкото општество", ќе не потсети уште еднаш на Марксовото дека во судирот меѓу идејата и интересот, идејата излегува осрамотена. Се разбира овие неколку интерпретации се однесуваат на судирот меѓу елитизмот и "потрошувачката уметност", но не и на вредностите на едните и другите.

Интересот бил и ќе остане движечки и тоа позитивно движечки принцип во крајна инстанца. Не е се што се создава во полта на профитот негативна вредност, ниту пак обратно, не е естетски вредно се што се создава под знакот на високата уметност, која привидно нема економски интереси. Судирот на овие два спротивни стремежи има позитивна крајна вредност, бидејќи и на обете страни предизвикува промени и корекции.

Факт е дека ниедна епоха во досегашната музичка историја не создавала само вредни дела. Секој е готов да ја прифати тројката Хајдн - Моцарт - Бетовен, како репрезентација на класиката, заборавувајќи еден огромен број на композитори кои не само што делувале истовремено и низ истоветните стилски координати, туку директно придонесувале кон подготовката на оваа тројка.

Се разбира наша вродена мана е иднината да ја идентифицираме со сегашноста, иако таа во неа само е назначена. Нашата сегашност е дадена како можност на она што ќе остане, што ќе се

потврди во таа иднина. Такви можности ќе најдеме подеднакво во сите музички кругови, а особено во оние кои го следат духот на времето, кои умеат да ги искористат придобивките на текот во неговиот напредок. И ако нешто одумре во иднината тоа секако ќе биде "елитизмот", но не како музика, туку како однесување.

Очигледно е дека во конкретните анализи што беа присутни овде доминираше сериозната музика, што би било можност и тенденциите на овој труд погрешно да се поистоветат со пред малку критикуваната позиција. Тоа што најголемиот број на примери се однесуваше на подрачјето од овој музички круг пред се се должи на достапноста и разработеноста на податоците врзан со неговото постоење, постоењето на нотни записи и воопшто пишани материјали, и на крајот, се разбира, и посебната упатеност на авторот на овие редови, во ова музичко подрачје. Како што веќе беше кажано недоволното познавање на источните музички култури е хендикеп на окциденталната естетика на музиката, иако оние ретки контакти говорат во прилог на овдешните ставови – во нејзината структура нема некои поголеми отстапувања од дијалектичката суштина на која толку многу се инсистира во овој труд.

Освен тоа концентрирањето на одредените примери кои се однесуваа на посложените музички форми, во основа ја имаше интенцијата содржана низ Далхаузовото мислење дека кај малите музички форми и вредностите се помали, додека кај големите и вредностите се поинакви.³⁴⁴⁾

Засега најголеми музички форми има изградено окциденталниот круг на сериозната музика, и тоа беше една од причините што тој беше така доминантен.

344) К. Далхаус, "Музичка естетика", стр. 498

Од друга страна, различните епохи, имаат различен однос кон големината на формите. Во денешната динамика на времето како да нема "време" за поголемите музички форми, иако тоа не значи дека во иднината тие нема да се создаваат. Наспроти уситнувањето на динамиката на времето, во музиката се сменуваат периодите кога биле доминантни големите музички форми и обратно кога доминирале малите. Инаку би се претпоставило, (по аналогијата на ова забрзување), дека на почетокот биле најголемите форми и потоа тие се намалуваат.

Секако дека најголемата музичка форма која е создадена до нашето време е онаа сонатната.³⁴⁵⁾ Но наспроти робството кое кон неа ќе се јави со нејзиното оформување, во развојноста, наспроти нејзината идеална организираност, нашето време ќе ја донесе и крајната негација, идеалната неорганизираност.

Но одговорот дали вредноста е есхатон на дијалектичко критичката естетика на музиката покрај своето да, има и свое не. Затоа на почетокот од овој труд беше воспоставен поинаков однос кон оние естетики, како на пример естетиката на Моравски, која има *a priori* аксиолошки третман.

345) "Големината", овде е одредена во однос на единственоста на формата и бројноста на елементите што влегуваат во таа единственост, компактноста, како нејзини неделиви целини. Секако дека една опера, ораториум и тн., се поголеми од сонатата, но не во формата. Тие воспоставуваат на каква цикличност од помали единици кои имаат своја заокруженост и затвореност, но во многу помала мерка одошто тоа се случува кај единството на сонатната форма, односно сонатниот циклус. Освен тоа, големината на овие форми е директно врзана и со синкретичните медиуми на кои тие им припаѓаат.

Поставувајќи ја вредноста и само вредноста како централна категорија на музиката во нејзиниот теоретски третман е изменет редот на нештата. Сосема е јасно дека од паквата концепција на естетика која овде беше развиена, целта на разгледувањето не е вредноста, туку разоткривањето на дијалектичката структура на музиката. Тука вредноста се појавува како консеквенца, како нешто појавно, наспроти суштинското. Доколку ова условно "појавно" го замениме со она суштинското, лесно можеме да западнеме во крајноста да се бавиме со периферните проблеми без можност за целосно навлегување и опфаќање на проблемот.

Токму таков е примерот со Ингарденовата расправа која наведува три претпоставки за решенијата на структурираноста на вредноста во музичкото дело: 1) таа се наоѓа во формата; 2) таа се наоѓа во содржината; 3) таа се наоѓа во врската меѓу формата и содржината.³⁴⁶⁾

Според овдешната концепција, вредноста на музиката, па според тоа и на музичкото дело, не е структурирана ниту во еден од трите предложени односи. Таа се однесува и на формата и на содржината и на нивниот спој, но не е претставена низ ни една од овие три категории, иако третата е најблиску до неа.

Вистинското структурирање на вредноста, пред се, се однесува на музиката, а не само на музичкото дело, кое видовме може да биде и претставува носител на најголемиот број на карак-

346) Р. Ингарден, "Идентитет музичког дела", стр. 557. Заклучокот што ќе биде изведен е во согласност со формалистичката позиција на неговата естетика – вредностите се пронајдени на ниво на формата. (в. стр. 559, 560)

теристиките што го конституираат феноменот, но не и на сите. Од друга страна, тоа структурирање како што веќе беше кажано, е последица, а не причина на дијалектичноста. Затоа дијалектичноста на музиката е есхатонот кон кој таа се стреми. Тука лежи и одговорот – не.

Согласно со Далхаузовиот став дека "естетичкото осмислување се завршува во критиката", на крајот накратко би се освр-
нале и на прашањата врзани со музичката критика. 348)

Прифаќајќи ја критиката во нејзината двострана природа, 349) нејзиното засновање овде се согледува ~~во~~ координатите да-
дени во дијалектичко-критичката естетика на музиката. 350)

347) К. Далхаус, "Музичка естетика", стр. 494

348) Токму од аспектот на вистинското осмислување на критиката, наспроти нејзината релативност, "која по некои мислења ја подразбира нејзината ништавност". (К. Далхаус, исто)

349) Онака како што ја поставува Адорно: како теоретска свест и како практичен зафат. (в. "Проблеми музичке критике"). Сепак, осврнувајќи се кон првото Адорно критиката ја сведува кон "нивоите достигнати во формата", односно дека како крајна цел е "содржината на вистината во уметничките дела", зашто "прашањата на техничките проблеми и вистинитоста на содржината не можат надворешно да се одвојат едни од други". Многу е поинтересна втората природа на критиката како практичен зафат зашто секоја "композиција веќе во самата себе е критика".

350) Во текстот "Музичката критика и поетиката на музиката", М. Бри-
ггер ќе се обиде критиката да ја доведе во врска со засновувањето на една особена дисциплина која ја нарекува "поетика на музиката". Според него "сумарниот преглед на темите на таа "Поетика", доволно е таа да ја изврши посредничката улога", зашто "меѓу музикологијата и музичката критика недостасува на очигледен начин уште друга, разработена посредничка дисциплина – доменот на рефлексив-
ната за музиката како уметност". (стр. 363) Меѓутоа сумарниот

Со ова критиката повеќе се однесува на подрачјето на естетиката на музиката, одошто таа, по традицијата до сега, се однесуваше на подрачјето на музикологијата.

Ова сфаќање се основа врз ставот дека критиката како таква е практично остварување на аксиологијата на музиката, а бидејќи видовме дека аксиологијата својата заснованост ја наоѓа во дијалектичко-критичката естетика на музиката, соодветно критиката се јавува како практичен зафат на теоретската дејност на дијалектичко-критичката естетика на музиката.

Се разбира ова се практични зафати во теоретската свест и се разликуваат од практичните зафати во самата музика – композиторскиот и изведувачкиот, кој како што беше веќе кажано и самите претставуваат критика.

Подредувајќи ја критиката на судовите што произлегуваат од поставеноста на дијалектичко-критичката естетика на музиката, се поставуваат и некои особени задачи во оваа смисла. Тоа значи дека основата на музичката критика ќе ја претставува следењето на музичката материја во нејзиниот развоен пат на спротивностите. Бидејќи тој пат својата насоченост ја има кон иднината и критиката своите мерила треба да ѝ заснова врз претпоставките за развојноста на спротивностите, а не на конвенциите од минатото. Со тоа таа би си ја задржала својата профетска карактеристика.

преглед на темите е основан на "Поетиката" преземена од Стравински, што претставува еден компилаторски пресек на повеќе научни дисциплини, во кои сепак во основата се наоѓаат доминантните прашања на естетиката на музиката.

Заради сето ова музичката критика недвосмислено мора од себе да го свлече елитизмот и конзервативизмот кои претставуваат големи кочници во навлегувањето на суштините кои критички треба да се просудат. Како елемент на теоретската свест таа е на одреден начин на најистурената позиција, позиција која може да има конструктивно влијание врз идните состојби во музиката.³⁵¹⁾

Регрутирана исклучиво од кругот на музиколозите кои по своите определби се врзуваат со сериозната музика, голем дел од музичките творби на денешнината, едноставно се запустени. Кон нив се додава генералната квалификација дека се вредносно безинтересни подрачја, дека се однесуваат на субкултурни движења, пунд, кич и тн. , со што се прави двојна грешка: и кон обврската секој производ соодветно да биде вредносно валоризиран, и кон можноста да се откријат некои вредности кои би можеле да имаат позитивни влијанија во идниот развиток на музиката.

Сепак, долготрајното негативско однесување кон цели кругови од музичкиот мултиверзум, воопшто не придонесе, односно не придонесува во поместувањата на односите меѓу одделните кругови на овој мултиверзум. Како што беше кажано, развојноста на музиката ја диктираат други суштински, а не вербални спротивности.

351) Без илузии дека критиката го поседува престолот во музиката, како што се обидува тоа да го докаже Павла Анагности во текстот "Некои прашања на музичката критика и естетиката на интерпретацијата". Според него, "уметноста без критиката е неодржлива и се негира самата себе". "Критиката е доградба на уметноста". (в. стр. 54) Неодржливоста и претенциозноста на овие ставови, особено дека "делото е неактуално и бесмислено ако за него никој не е во состојба нешто да каже", е аргументирана во мислите што следат во горниот текст.

Критиката и тоа онаа стручната, мора да ја има ширината на светскиот мултиверзум од музички култури, а за да ја има ќе мора да внесе измени и во својот инструментариум, во својот категоријален апарат. Единствено така ќе може да го опфати огромното подрачје на се она што се јавува како вредност, односно претпоставува дека ќе ја трансцендира ограниченоста на изпираните временско-вредносни единици. Клучот на тие измени лежи во усвојувањето на поставките на дијалектичко-критичката естетика на музиката, поставките кои беа развиени низ целината на овој текст.

Се разбира, завршувајќи го овој труд, оставивме уште доста прашања врзани со ваквиот пристап неотворени, или само допрени. Ова се должи на "огромноста" на феноменот кој никогаш во својата целина, неговата практична дејност, не може да биде достигнат со една потполност на теоретската рефлексивност за него.

Теоретските спекулации ќе останат секогаш нешто што е последица и тоа никогаш не треба да се губи од предвид. Овде беше понудена една концепција која за разлика од другите постоечки, треба да оформи еден поактивен супстрат, да оствари дијалектичко единство и со својот предмет. Вклучувајќи се во неговите промени, најнапред осознавајќи ги, дијалектичко-критичката естетика на музиката прави обид активно да влијае врз творечките процеси, овозможувајќи им докрај да се остварат, особено во оние средини каде мислењето знае да биде кочница за нивниот понатамошен развој, за погледот во иднината.

Обемноста на разгледуваната проблематика, односно теоретскиот интерес за структурирање на една естетика која поаѓа

од претпоставките на дијалектичко-критичкиот метод, придонесе често пати прашањата да бидат воопштени, наспроти бескрајната различност на појавните форми на музиката. Затоа следната задача **ва дијалектичко-критички осмислената естетика на музиката** се состои во понатамошното продирање на феноменот низ призмите кои овде беа дадени во својата општост. Тие сознанија нужно ќе доведат и до некои корекции, кон што дијалектичко-критичката естетика во потполност е отворена.

12 март 1983 година

Скопје

Библиографски податоци за литературата кон која се однесуваат
коментарите или е цитирана во текстот и ѓус нотите

А Д О Р Н О (Теодор В.)

"Филозофија нове музике", Нолит, Београд, 1968

"Класика, романтика, нова музика", емитовано на Третата програма на Радио Белград на 13.V.1968

"Идеје за социологију музике - заснивање социологије музике", емитовано на Третата програма на Радио Белград на 20.IX.1968

"Идеје за социологију музике - музичко-социолошка испитивања", емитовано на Третата програма на Радио Белград на 19.IX.1968

"Проблеми музичке критике", емитовано на Третата програма на Радио Белград на 6.X. 1968

"Прилог социологији савремене музике", емитовано на Третата програма на Радио Белград на 5.X.1970

"Тешкоће у разумевању нове музике", емитовано на Третата програма на Радио Белград на 13.X.1969

"Старење нове музике", Трета програма на Радио Белград

"О фетишу у музици и регресији слушања", Трета програма на РТБ

А Н А Г Н О С Т И (Павле)

"Нека питања музичке критике и естетике интерпретације", Звук бр.2 од 1975

А Р И С Т О Т Е Л

"Политика", БИГЗ, Београд, 1975

"За поетиката", Скопје, 1979

А Р Е Т И Н С К И (Гвидо)

в.Р.Асунто

Текстовите кои се наведени според емитовањето на Третата програма на Радио Белград, или немаат податоци за емитовањето, се користени од оригиналите што се наоѓаат во Третата програма на Радио Белград.

А Д Е Л А Р (од Бато)

в. Р.Асунто

А С А Ф Ј Е В (Борис)

"Музыкална форма как процес", МУЗГИЗ, 1947

А С У Н Т О (Розарио)

"Теорија о лепом у средњем веку", Српска књижевна задруга, Београд
1975

А В Г У С Т И Н (Аурелие)

"Confessions", Penguin books, 1976

А У Г У Ш Т И Н (Дуња Рихтман)

"Од народа до фолклорног кича", ЗВУК бр.3 од 1978

Б А Д (Малколм)

"The Repudiation of Emotion - Hanslick on Music", The British
Journal of Aesthetics", vol.20, Nr.1, winter 1980

Б А Л А Н Т А Ј Н (Кристофер)

"Ка естетици експерименталне музике", ЗВУК бр.1 од 1982

Б А Р О Н И Ј А Н (Варткес)

"Музика и технологија", ЗВУК бр. 4 од 1974

Б А Т Е (Шарл)

в.В.П.Шестаков

Б Е Н З Е (Макс)

в. У.Еко

Б О (Пол)

"Музика маса, машина и периферних група", ЗВУК бр.2 од 1974

Г Е Р Л И О З (Хектор)

"Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке",
Издательство Музыка, Москва 1972

Б Е Р Н Ш Т А Ј Н (Леонард)

"Неодговорено питање", ЗВУК бр.2 и 3 од 1978 и бр. 2 од 1979

"Композитор и публика", ЗВУК бр. 3 од 1975

Б Л О Х (Ернст)

"Тибингенски увод у филозофију", Нолит, Београд, 1966

"Принцип нада", Напријед, Загреб 1981

Б О Р Е В (Јуриј)

"Естетика", Издатељство политической литературы, Москва, 1975

Б Р Е Л Е (Жизел)

"Стваралачка интерпретација", циклус на текстови емитован на
Третата програма на Радио Белград од 7.III.1970 до 30.V.1970
со следните наслови:

"Музичко извођење и музика"

"Поштовање или стваралаштво"

"Естетска контемплација као интерпретација"

"Извођење као историјска реконструкција"

"Истинитос извођења"

"Извођење и музичко стваралаштво"

"Техника и музика"

"Експресија и техника"

"Извођење и музичко време "

"Извођење и осећајност"

"Суштина музичког извођења"

Б Р И С Т И Г Е Р (Михаил)

"Музичка критика и поетика музике", списание Тре и програм
Радио Београд, зима 1973

Б Р Л О Б У Ш (Крешимир)

"Одређење гласбе спрам идеологије", ЗВУК бр. 1 од 1976

200
В А Ј Т (Лесли)

"Наука о култури", Култура, Београд, 1970

В Р А Н Ч И Ќ (Јосип)

"Култура, обликовање, умјетност", ЗВУК бр.4 од 1979

В Е Н Е Р А Б И Л И С (Беда)

в. Р. Асунто

В И Г О Т С К И (Лав)

"Психологија уметности", Нолит, Београд, 1975

В И О Р А (Валтер)

"Музички израз друштвених staleжа и класа у појединим стилевима"

ЗВУК бр.2 од 1974

Г И Л Б Е Р Т и К У Н (Катерина Еверет, Хелмут)

"Историја естетика", Култура, Београд, 1969

Г Л И Г О (Никша)

"Глазба и мисао", ЗВУК бр.4 од 1974

Г Л О Б О К А Р (Винко)

"Интерпретатор стваралац", ЗВУК бр.3 од 1975

Г Н А Т И В (Тамара)

предговор кон изданието на партитурата на Морис Равел "Болеро"

Музична Украина Кијв, 1980

Е Р А С И (Ернесто)

"Теорија о лепом у Антици", Књижевна мисао, Београд, 1974

Д А Л Х А У С (Карл)

"Музичка естетика", списание Трећи програм Радио Београд, зима 197

"Музичко умјетничко дело као предмет социологије", ЗВУК бр.2 од 1974

Д Е Л И Е Ж (Селестин)

"Технике ретроспективизма", ЗВУК бр.2 од 1974

Д Е К А Р Т (Рене)

в. В.П.Шестаков

Д Љ С П И К (Дејан)

"Теорија тоналитета", Уметничка академија у Београду, 1971

"Хармонска анализа", Уметничка академија у Београду, 1970

Е К О (Умберто)

"Естетика и теорија информације", Београд, 1977 (Оваа книга содржи повеќе текстови уредени од Умберто Еко)

З Л А Т А Н О В А (Румјана)

"Инструментознание", Наука и изкуство, Софија 1963

И Л И К (Др.Милош)

"Социологија културе и уметности", Научна књига, Београд, 1974

И Н Г А Р Д Е Н (Роман)

"Идентитет музичког дела", емитовано на Третата програма на Радио Белград од 13.III до 15.V. 1971

Ј А Н К Е Л Е В И Ч (Владимир)

"Музика и неизрециво", списание Трећи програм Радио Београд, лето 1973

К А Л Е (Едуард)

"Културолошки приступ умјетности", ЗВУК бр.4 од 1979

К А Н Т (Имануел)

"Критика моћи суђења", БИГЗ, Београд, 1975

К А Р К О Ш К А (Ерхард)

"Анализа нове музике", ЗВУК бр.3 од 1982

К Е П Л Е Р (Јохан)

в. В.П.Шестаков

К И Р Х Е Р (Анастасиус)

в. В.П.Шестаков

К Н А Ј Ф (Тибор)

"Неки некомуникацијски аспекти у глазби", ЗВУК бр.2 од 1974

"Што је то семиотика глазбе", ЗВУК бр.4 од 1974

"Још једанпут о "значању" у глазби", ЗВУК бр. 4 од 1974

К О С (Кораљка)

"Друштвена улога музикологије", ЗВУК бр.1 од 1978

К Р Е Ч и К Р А Ч Ф И Л Д (Дејвид, Ричард)

"Елементи психологије", Научна књига, Београд, 1976

К У Н С и К Р Е Е Н Б И Л

в. У.Еко

Л А Н Г Е Р (Сузана)

"Филозофија у новоме кључу", Просвета, Београд, 1967

Де Л И О (Томас)

Sound, Gesture and Symbol, "The Relation between Notation and Structure in American Experimental Music", Interface, Vol.10, 1981

Л И С А (Зоџја)

"Естетика глазбе", Напријед, Загреб, 1977

Л А С К Е (Ото Е.)

"У тражењу генеративне граматике за глазбу", ЗВУК бр.1 од 1976

Мек Л О Г Л И Н (Терен.)

"Music and Communication", Faber and Faber, London, 1970

Л У К А Ч (Герѓ)

"Пролегомена за марксистичку естетику", Нолит, Београд, 1975

Л У Н А Ч А Р С К И

"В мире музыки", Всесоюзное издательство Советский композитор, Москва 1971

ЛУЧИЋ (Фрањо)

"Полифона композиција", Школска књига, Загреб, 1974

МАРКС - ЕНГЕЛС

"О књижевности и уметности", (избор), Рад, Београд, 1976

МАРЈАНОВИЋ (Миле)

"О методама снимању музике", ЗВУК бр.4 од 1974

МАТЕСОН (Јохан)

в. В.П.Шестаков

МАУРУС (Рабан)

в. Р.Асунто

МОНЕЛ (Рајмонд)

"Levels of Rhythm in Vocal Music", The British Journal of Aesthetics, vol.22, Nr.1, winter 1982

МОРАЗСКИ (Стефан)

"Предмет и метода естетике", Нолит, Београд, 1974

НАТИ (Жан Жак)

"О односима социологије и семиологије гласбе", ЗВУК бр.2 од 1974

НОСКЕ (Фриц)

"Форма форманс", ЗВУК бр.2 од 1976

ПАВИЧЕВИЋ (Светислав)

"Претпоставке друштвеног вредновања уметности", ЗВУК бр.4 од 1979

ПАУЛИ (Хансјерг)

"Чујно и видљиво", Трећи програм Радио Београд, зима 1972

ПЕРИЧИЋ - СКОВРАН

"Наука о музичким облицима", Уметничка академија у Београду, Београд, 1966

ПЕТРИК (Иво)

"Композитор-извођач у савременој музици", ЗВУК бр.3 од 1974

ПЕТРОВИК (Сретен)

"Естетика и социологија", Велика едиција идеја, Београд, 1975

ПЛАТОН

"The Republic", Penguin books, 1975

"Закони", Култура, Загреб, 1975

ПЛАВША (Душан)

"Друштвено-историјска условљеност музике", ЗВУК бр.3 од 1977

ПОЉОЛИ (Ренато)

"Теорија авангардне уметности", Нолит, Београд, 1975

РАСЕЛ (Бертранд)

"Историја западне филозофије", Каријатиди-Космос, Београд, 1962

РЕВЕЛ (Геза)

"Introduction to the Psychology of Music" Longmans, Green and CO.
London 1946

РИКАТИ (Џордано)

в. В.П.Шестаков

РОТ (Др.Никола)

"Општа психологија", Завод за уџбенике и наставна средства Србије
Београд, 1973

РУСО (Жан Жак)

в. В.П.Шестаков

СЕДАК (Ева)

"Глазба у безтежинском простору", ЗВУК бр.3 од 1974

СТЕФАНИ (Ћино)

"О функционалном приступу музичкој пракси", ЗВУК. бр.2 од 1974

СТРАВИНСКИ - КРАФТ

"Мемоари и разговори", Зора, Загреб, 1972

СУПИЧИК (Иван)

"Естетика европске гласбе", Југословенска академија знаности и умјетности, Загреб, 1978

"Гласба и масовни медији - неки основни проблеми", ЗВУК бр.3 од 1977

ТАЈГЕ (Карел)

"Вашар умјетности", Мала едиција идеја, Београд, 1977

ТАЉАБУЕ (Гвидо Марпурго)

"Савремена естетика", Нолит, Београд, 1968

ТЕПЛОВ - СМИРНОВ

"Психологија", УЧПЕДГИЗ, Москва, 1948

ФАРНСВОРД (Пол)

"The Social Psychology of Music" (second edition), The Iowa state university press, 1969

ФИЛИПОВИЋ (Велимир)

"Психолошки доживљај музике", списание Психологија бр.3 од 1972

ФОХТ (Иван)

"Увод у естетику", Завод за издавање уџбеника, Сарајево, 1972

"Савремена естетика музике", Нолит, Београд, 1980

"Шта је музика", Трећи програм Радио Београд, зима 1973

ХАНСЛИК (Едуард)

"О музички лијепом", БИГЗ, Београд, 1977

ХАРИС (Џејмс)

в. В.П.Шестаков

ХАРТМАН (Николај)

"Естетика", Култура, Београд, 1964

Х А У З Е Р (Арнолд)

"Филозофија повијести умјетности", Матица Хрватска, Загреб, 1963

Х Е Г Е Л

"Естетика", БИГЗ, Београд 1975

Х Е И Н И С (Стенли)

"Design Considerations for a Multiprocessor Digital Sound System" Interface, vol.10, 1981

Ц О А Д

"Philosophy", Hodder and Stoughton, London, 1977

Ш Е С Т А К О В (Владимир П.)

"Музыкальная Эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков", Издательство Музыка, Москва, 1971

Ш Н Е Б Е Л (Дитер)

"Видљива музика", Трећи програм Радио Београд, зима 1972

Ш Т У К Е Н Ш М И Т (Ханс Хајнц)

"Нова музика", Трећи програм Радио Београд, лето 1974,

"Класична и лака музика на ТВ екрану", Теорија и пракса, РТВ, бр.26-27 од 1982

СОДРЖИНА :

У В О Д

а) Моќностите за примената на дијалектичко-критичкиот метод во естетиката на музиката - - - - -	17
б) Кон односот помеѓу естетиката на музиката и другите општи и посебно-научни испитувања во музиката - - - - -	31
в) Кон класификацијата на проблемите во дијалектичко-критичката естетика на музиката - - - - -	53

ОНТОЛОГИЈАТА НА МУЗИКАТА

Наука за принципите на спротивставување во конституцијата на музичкото битие - - - - -	62
а) Кон одредбата на поимот - граѓа на музиката - - - - -	73
б) Кон одредбата на категоријата: спротивности во онтолошка смисла - - - - -	85
1. Принцип на спротивставување: јачина (тишината наспроти чујноста) - - - - -	90
2. Принцип на спротивставување: височина - - - - -	120
3. Принцип на спротивставување: боја - - - - -	150
4. Принцип на спротивставување: траење (ритам) - - - - -	176
в) Временската структура на музиката - резултанта на судирот на спротивностите - - - - -	204

ГЕОСЕОЛОГИЈАТА НА МУЗИКАТА

Наука за дијалектиката на значењата во музиката - - - - -	222
<u>МОДУСИТЕ НА МУЗИКАТА</u> - - - - -	286

РАЗВОЈНОСТА

- Основна категорија на музиката - - - - -	311
1. Почетоците - - - - -	313
2. Напредокот - - - - -	319
3. Културни кругови - - - - -	326
4. Од хармонија кон рефлексива - - - - -	327
5. Оригиналноста и традиција - - - - -	334
6. Техниката - - - - -	337
8. Автономијата на музиката - - - - -	343
9. Иднината на музиката - - - - -	346

МЕСТО ЗАКЛУЧОК

Дали: аксиологијата е естетичкиот есхатон - - - - -	352
---	-----

Библиографски податоци за литературата на која се однесуваат коментарите или е цитирана во текстот и фус нотите - - - - -	364
--	-----