

XIII 190

Ув.бр. 14708

УНИВЕРЗИТЕТ "СВ КИРИЛ И МЕТОДИЈ"
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ - СКОПЈЕ

Денко Скаловски

**АНТИПОДИ НА СОВРЕМЕНАТА
ФИЛОСОФИЈА НА МУЗИКАТА**

докторска дисертација

Ментор: д-р Иван Цепароски

Скопје, 2000

“Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum.”

(Friedrich Nietzsche)

(“Без музика̄та живо̄шо̄т̄ ке беше без смисла”)

(Фридрих Нице)

СОДРЖИНА

1. ВОВЕД	4
2. ПАРАДИГМАТИЧНАТА АНТИПОДНОСТ НА СОВРЕМЕНАТА ФИЛОСОФИЈА НА МУЗИКАТА	25
а) Едуард фон Ханслик	25
versus	
б) Ернст Блох	63
3. ОБЈЕКТИВИСТИЧКАТА ФИЛОСОФИЈА НА МУЗИКАТА ВО ПРВАТА ПОЛОВИНА НА 20 ВЕК	110
а) Хенрик Шенкер и мотивот како вродена социјација.....	111
б) Аугуст Халм и патот кон онтолошкиот пресврт.....	115
в) Ернст Курт и теоријата на хармоничката енергетика.....	119
г) Ханс Мерсман и “почетоците” на феноменологијата на музиката.....	122
д) Феручио Бусони и “новата” естетика на музиката.....	126
ѓ) Игор Стравински како неповторлива оригиналност во синтетичноста.....	134
е) Карл-Хјнц Штокхаузен и техничките револуции.....	142
ж) Шарл Лало на патот од емпириското кон синтетичкото.....	146
з) Жизел Бреле и естетиката на “музичкото време”.....	148
4. ФЕНОМЕНОЛОШКАТА ФИЛОСОФИЈА НА МУЗИКАТА ...	156
а) Роман Ингарден и феноменот на музичкото дело.....	158
б) Николај Хартман и слоевите на музичкото дело.....	168
в) Иван Фохт и патот од феноменологијата кон онтологијата и аксиологијата на музиката.....	175

5. МАРКСИСТИЧКАТА ФИЛОСОФИЈА НА МУЗИКАТА.....	184
а) Теодор Адорно и философијата на новата музика.....	185
б) Софија Лиса и обидот за дијалектичка теорија на музиката.....	196
в) Герѓ Лукач и “дијалектичката” теорија на одразот.....	208
6. МУЗИКАТА И ИДЕОЛОГИЈАТА (ЕКСКУРС)	216
7. МУЗИКАТА ВО ТЕОРИИТЕ НА ЗНАЧЕЊЕ И НА СЕМАНТИЧКО-ИНФОРМАЦИОНАТА ЕСТЕТИКА.....	227
а) Арнолд Шеринг и патот од Einfühlung-теоријата кон симболизмот.....	229
б) Сузана Лангер и обидот за синкретизам.....	232
в) Леонард Мејер, емоцијата и значењето во музиката.....	240
г) Тибор Кнаиф и семиотиката на музиката.....	246
8. МУЗИКАТА ВО СТРУКТУРАЛИСТИЧКИТЕ АНТРОПОЛОШКИ ИСТРАЖУВАЊА.....	253
а) Клод Леви-Строс и музиката како мит.....	254
б) Роланд Барт и панлингвистицизмот.....	259
9. ФИЛОСОФИЈАТА НА МУЗИКАТА ВО БАРАЊАТА НА “ТРЕТИОТ ПАТ”	264
а) Владимир Јанкелевич и агностичкиот пат кон волшебството и молкот.....	265
б) Карл Далхаус и обидот за посредување помеѓу супстанцијализмот и историцизмот.....	273
в) Виктор Цукеркандл и патиштата на новата метафизика...283	
г) Неоаристотелизмот на Иван Супичиќ	292
10. СУМА И ПЕРСПЕКТИВА (ЗАКЛУЧОК).....	297
БЕЛЕШКИ.....	313
БИБЛИОГРАФИЈА.....	337

1. ВОВЕД

а) Зошто “антиподи на современата ...”?!

Затоа што во време во кое стварта на музиката е просветлена веќе на “илјада и еден начин”, на оној кој и покрај тој дестимулативен факт е раководен од огромната желба и тој нешто да каже за истата ствар, му преостанува хендикепот да го претвори во предност, и низ еден селективен приод, ограничен врз современите текови, да ја востанови барем нивнара антиподност; зашто во време во кое музиката е следена од вистинска “поплава од естетички расправи за неа, како што тоа се случува во ова наше време” (64:300/4), и малку поамбициозната намера би се граничела со интелектуална несериозност и научничка нечесност, осудена да “тропа” на веќе одамна “отворени врати”, легитимирајќи се како оригинална само во степенот на својата претенциозност и со ништо оправданиот максимализам.

Самоосудена на хронолошки попис на веќе чуени “вистини” и “општи места”, таквата намера би се свела врз рутинска статистика на изводи и цитати, и квантитативен зафат за нивно собирање-мерење-редење. Од таа судбина не би била спасена ниту со ограничувањето врз “современото”, зашто и тоа

е веќе толку “поплавено”, што и секоја “историја на современата ...”, или “проблеми на современата ...”, не би ја избегнале судбината на суксесија на личности и ставови, и нивно прикажување и прераскажување.

Впрочем, “поплавата”, како и секоја вистинска поплава, во себе, и со себе, во своите матни и валкани води - носи сè. Но и секоја поплава и порој, откако со своите води ќе донесе, и ќе однесе многу вредни и многу безвредни нешта, најпосле се враќа во своето корито, како прочистена, избистрена, светлечка и блескава вода на “бистриот планински поток во кој весело се препелкаат радосни пастрмки”. (Паул Хиндемит)

Така, цениме дека “антиподите” се само избистрени планински потоци; она што дури и етимолошки означуваат: “спроти-ногарки, сопоставени и спротиставени погледи, кои како столбови-носители ја создаваат широката платформа која може да ја насловиме како “современа философија на музиката”, а за која цениме дека далеку ги пречекорува оптималните барања на една докторска теза.

Низ еден селективен приод, со **компаративна анализа**, ограничена врз современите текови, ќе се обидеме да сопоставиме и спротиставиме две основни, и неколку побитни “ногарки”, околу кои конвергираат сите други позначајни текови на современата философија на музиката. Ова дотолку повеќе што и едниот од главните носители на современата антиподност, Ханслик, нѝ доаѓа од длабочината на “современоста” на 19-от век, со што веќе во појдовноста нужно го прошируваме опфатот и значењето на поимот “современост”, доближувајќи го со тоа до неспоредливо поширокиот поим на “модерност”.

Поимот “современост”, пак, за нашава потреба, нема фило-софски да го проблематизираме, како, на пример, релативи-зирањето на времето како “културолошко” време, во кое доаѓа до израз она што ја надминува епохата во која настанало, бивајќи така и “современо” и “надвремено”, односно, “без-времено”, и како такво секогаш и “вечно” актуелно и инспи-ративно. За наши потреби ќе тргнеме од колоквијалното значење на “современоста”, и тоа како “истовременост”, “едновременост” на философски рефлексии за уметноста, со оние, или овие, нашите, сегашни, чии со-временници сме директно, или со посредство на “духот на времето, чии непосредни наследници сме, како истомисленици, сличномисленици, надградители или опоненти. Токму тоа “современо” како “над-времено” и ни ја овозможува парадигмата на антиподноста: Ханслик - Блох, а ехото на тоа вечно разбудено **memento** на изминатите епохи е она што ја о(не)возможува (а)историчноста на философската рефлексива, во нашиов случај, втелотворена во философијата **на** музиката.

б) Зошто “философија” , а не “естетика” на музиката?!

“Музиката на философијата може да ѝ зададе проблеми, на какви што традиционалната естетика не ни помислувала.”

(Павао Вук-Павловиќ)

“Естетиката е родена како дискурс на телото.”

(Тери Иглтон)

“Терор е надвиснат над Земјата: прифаќањето на естетското.”

(Карл-Хајнц Борер)

Свесни за “неволјите со естетиката”, кои произлегуваат од нејзината семантичка поливаленција (Велш 50:13), но и од востановувањето на нејзиниот предмет и методи, се придружуваме кон сомнението за нејзиниот чисто научен карактер, (но во чија научна димензија не се сомневаме), и ја лоцираме, по традиција, во философијата. Го сакале тоа или не, го признавале тоа или не, како речиси сите хуманистички науки, “естетиката го носи знакот на своето културно потекло: философијата”. (150:185)

Сметајќи го “методскиот сомнеж” за изворно философски, а дури потоа научен, а најпосле уметнички, тој секогаш повторно не враќа на обидот за саморефлексија на тоталитетот на битието, во кој феноменот на уметноста е само еден онтолошки исечок, кој токму како таков е податлив секогаш и пред сè - на философијата. Оттука е нашето промислување пред сè обид за философско промислување на самиот естетски, во случајов, музички “предмет”, кој како таков, може, (но најчесто никому не му успева) да се вкалапи во рамките на Прокрустовиот кревет на својот, или било чиј философски систем, или “школа”.

Иако проблематизацијата на односот, т.е. замената на

“естетиката” со “философија на уметноста” не е предмет на оваа Теза, ние сепак мораме да потсетиме на некои веќе добро познати факти.

Тоа што терминот “естетика” (aesthetica), како и другите философски дисциплини и нивните термини, потекнуваат од германската школска философија на 18 век - не е ни малку случајно. Како “наука за сетилното спознание” (scientium sensitive quid cognoscendi), таа всушност твори еден вид “наука која управува со нижата спознавателна способност (facultatem cognositivam inferiorem quae dirigat) (Баумгартен, 12:94), што значи еден вид gnoseologija inferior, која е замислена како наука за сетилното спознание, но во рацете “на Баумгартен таа го поприма значењето на ‘наука за убавото’ (Wissenschaft von Schöner)”.(160:226)

Кај Кант оваа употреба на поимот естетика исто така нема никаква врска со уметноста, и се употребува строго и само во смисла на gnoseologija inferior, како што тоа најдобро го потврдува дефиницијата на трансценденталната естетика (во неговата “Критика на чистиот ум”), како “наука за сите сетилни принципи a priori”, (101:52), и како таква нема никаква врска со уметноста, која е предмет дури на неговата трета Критика.

Сосема се сложуваме дека “тоа можело да се случи затоа што метафизиката на субјективноста во новиот век станала рационална **наука**, и според тоа, вгледот со која метафизиката ја видува уметноста, мора да биде aisthesis - осет и сетилност, зашто таа не зборува со јазикот на поимите како научното *ratio*”. (160:227) Философијата на уметноста стана естетика, а таа, рековме, е **гносеолошка**, а не **онтолошка** дисциплина.

Ова за нас има најмалку две круцијални последици: прво, сведување на онтолошкиот статус на уметноста врз гносеолошка функција; и второ, свртување на вниманието од формалната структура на уметничкото дело, кон миметичкото потекло на нејзината автономна уметничка форма во функција на вонестетски цели и интереси.

“Оттогаш уметноста е понижена до своеобразно сетилно спознание и метафизичко **пониско** од рационалното спознание на науката, а уште повеќе од научната философија.:(160:227) Тука претпоставуваме дека ова не е само промена на суштината на човековото дејствување во светот, и врз светот, значи - **практика**, каде сега веќе “се работи за тоа тој да се измени”. (135:9) Во тој процес на “менување” на светот, јасно е дека знаењето е главна моќ (Ф.Бекон), а уметноста, а со неа и естетиката, како пониско знаење, е ео ipso помалку вредна, помалку моќна во тоа менување, па со тоа и “заслужува” пониско место на скалилото на човековите спознавателни и “менувачки” моќи.

Последиците од ова менување се далекусежни во целиот вредносен, посебно културен систем. Естетските вредности се претвораат во масовни технолошко-индустриски продукти во функција на профитни или идеолошки цели, или како, во суштина, забава и игра (homo ludens), декор и хоби, но не и како **сериозна** животна преокупација, со исклучок на гении. Што се однесува до самата игра, ќе помине многу долго време додека таа, по периодот на доминација на гносеологијата, повторно си го избори заслужениот онтолошки статус, како нешто што “ги проникнува и оживува суштинските манифестации на секоја

култура: уметноста и философијата, поезијата, ...(98:31)

Ќе видиме дека за нашите согледувања на феноменот на музиката, токму играта како активност која е цел самата на себе, “и без каков и да е материјален интерес (Хуицинга), ќе нè доведе до низа допирни точки, као во поглед на формата, така и во поглед на **фиктивноста**. (98:31-32)

Дотогаш, “пред судот на теорискиот и практичкиот ум, кој го има обликувано светот на начелата на изведба, естетичката егзистенција стои обвинета”.(136:155)

Приморана да се бори и постојано да го докажува својот статус, како еден модус на духот таа првпат е ставена под прашање. (Фохт) Се снижува вредноста на нејзиниот автономен онтолошки фондус: “на дело е еден нов **онтолошки компаратив**; сферата на сетилноста е пониска и подредена на сферата на уметноста, а оттука и уметноста е помалку вредна од науката и философијата”.(160:227)

Наспроти сето ова, нас не нè интересира никаков **онтолошки компаратив**, туку во случајов секогаш и предимно **онтолошки позитив**. Нас не нè интересира “философијата на духот како идеја која од својата друготност се враќа во себе” (Хегел), ниту пак одредбата на музиката како “уметност која е создадена со помош на звуците да ги изразува и оживува оддекнувањата на субјективната внатрешност”(219:278-346/3)

Напротив, нас првично нè интересира философијата на уметноста како “пат кон онтологијата на уметноста” (Фохт), и кон сè она што како последователност го реперкуира овој природ, и тука би се согласиле со Хегел само во тоа дека “вистинскиот,

пак, израз за нашата наука е ‘философија на уметноста’, или уште поодредено ‘философија на убавата уметност’ ”, (219:41/1) но како што ќе видиме, не со истата онтолошка, т.е. аксиолошка семантика, зашто за нас е атрактивен пред сè патот кон “самата ствар” на уметноста, како естетичка парафраза на Хусерловото *zu den Sachen selbst*, (“кон самите ствари”), а “самите ствари” во уметноста, барем за нас, се самите уметнички (музички) **дела**.

Во уметничките дела - без разлика дали ги каталогизираме како “ренесансни”, “барокни”, “класицистички”, “романтичарски”, “модернистички”, “постмодернистички”, или пак “апсолутни”, или “програмски”, -“ја бараме онтолошката доминанта како принцип на системноста кој лежи во длабочината на површината на овие површински хетерогени каталози”. Иако се процесите и релациите: онтолошки-гносеолошки двонасочни и реверзибилни, за нас е далеку **“поитно** да се испитуваат онтолошките. Со други зборови, во постмодернистичкиот текст епистемологијата е ставена во позадина, како цена за доминација на онтологијата.” (141:32)

А херменевтичката позиција на “разбирањето” на еден Гадамер (на трагата на Хајдегеровото *Dasein*), која сè пошироко се прифаќа на крајот на веков, меѓу другите и во нашата средина, само ја потврдува оваа доминација на онтологијата, во која “вредноста на делото не е конструкција на критичкиот говор, туку иманентно својство на делото. На тој начин толкувањето и вреднувањето се однесуваат како единствен и неразделен чин, при што белетристичкиот текст ја искажува својата вредност најавтентично кога непосредно и изворно самиот ја

искажува. Толкувањето на текстот, според тоа, е откривање на самиот текст низ него самиот (текст под текст).” (181:37)

Ако ова се однесува за литературата - што останува за музиката!? Токму така: вредноста на музичкото дело не е конструкција на критичкиот говор, туку иманентно својство на делото. На тој начин толкувањето и вреднувањето се одвиваат како единствен и неразделен чин, при што партитурата ја искажува својата вредност најавтентично кога непосредно и изворно самата ја искажува. Толкувањето-исполнувањето на партитурата, според тоа, е откривање на самата партитура **низ неа самата** (партитура под партитура).

Значи, ние би се сврatile кон самата музика, кон самата “ствар” на музиката како кон онтичка претпоставка и поаѓалиште на некои можни други референци; би се сврatile кон “слушањето” на нејзиниот изворен и непосредуван “звук” и “инвенции”, а дури потоа би си го допушtile искушението на асоцирање на нејзините можни “интенции”.

Нас не нè интересира дополнување на одреден философски принцип, или философски систем, со неговата “естетика”, без која тој би бил нецелосен, или би покажувал извесна празнина, зашто пополнувањето на таа празнина го открива како мотивиран за пополнување на таа празнина, а не како мотивиран за философско промислување на самата музика (каков што е случајот со Хегеловата естетика), како резултат на што некои философи често останувале “заслепени” од системот, а “глуви” за музиката.

Ова дотолку повеќе што кај прашањето на музиката имплицираниот инфериорен статус добива свое своевидно удвоју-

вање поради инфериорното место кое ѝ се дава и во хиерархијата на уметностите, и тоа токму кај веќе спомнатиот Кант, кон кого негуваме еклатантно бивалентен однос: одбивност поради целосното промашување на суштината и значењето на музиката “како нешто што е повеќе задоволство отколку култура”, значи кон “хедонистичкиот” заклучок, кој е плод на личен (Кантов) вкус, но и најмногу на “интелектуална и педагошка предрасуда (важноста на поимот на културата)” (Талјабуе), од една страна, - и одушевеност и незаситна допадливост на неговата “слободна игра”, и инспиративност од неговото *Interessenlose Wohlgefallen* (“незаинтересирано **слободно** допаѓање”), значи од **вкусот** - како моќ на просудување на некој предмет, или некој начин на просудување на допаѓање или недопаѓање без **каков и да е интерес**,”(Кант) - како кон појдовна премиса, од друга страна.

Како што гледаме, и кога сме кај “слободната игра”, и кога сме кај Кантовото “незаинтересирано слободно допаѓање”, имаме работа со човековата слобода, т.е. со нејзините слободни плодови, имено - уметничките дела.

Тука Енрико Фубини констатира еден процес кој е од исклучителна важност за музиката и нејзиниот однос кон другите уметности: “Мораме да се вратиме на 18 столетие: токму тоа беше во знакот на долгиот и макотрпен акт на ослободување, кој ја ослободи музиката од стегите на рационализмот и картезијанскиот интелектуализам, во чии рамки музиката го заземаше последното место во хиерархијата на уметностите. Овој процес на ослободување - кој музиката мораше да го изоди кон нејзината самостојност и оригиналност, како и во поглед

на другите човечки активности, така и во поглед на другите уметнички изразни форми - беше навистина завршен дури кон крајот на романтизмот". (208:XIII) И затоа не е случајно што "дури некаде во средината на минатото столетие, со Ханслик и почетокот на крајот на романтизмот, музиката си овозможи отворање нови проблеми и перспективи."(Фубини)

Кога веќе пристигнавме до едната од битните појдовни премиси на она што го размислуваме како наш философски дискурс на музиката, можеме да преминеме кон ...

в) Синоптирање на појдовното стојалиште

"Прашањето, каде е вистината, во публиката на Пискатор, или во публиката на Моцарт, е погрешно поставено."

(К.Јасперс)

Сосема во духот на погрешноста на поставеноста на прашањето на кое Јасперс одговара, а незадоволни од гносеолошкиот редукционизам на претходно искажаните ставови, нашето стојалиште би го синоптирале како барање пат од антропо-гносеолошките кон антропо-онтолошката и онтолошко-аксиолошката ориентација на философијата на музиката. На тој наш пат дестинацијата Ханслик - Блох е само еден

методолошки “повратен билет” во талкањето по беспаката и тајните на феноменот музика.

Но се разбира, синоптирањето на “нашето стојалиште ќе го оставиме за на крај, за пред тоа, служејќи се со методот на **компаративно-историска анализа** (235:142), да направиме хронологија на едно (сè уште не)завршено столетие и неговите автори, теории и “школи”. Така, освен главниот критериум во изборот, резимиран и упростен во негативната дисјункција “Ханслик или Блох”, за нас ќе биде современа “секоја онаа мисла која функционира, има влијание, сила и живост, и врз која може понатаму да се гради”(204:7)

И во историјата, и денес, не се ретки случаите многу да се зборува, а малку да се каже, посебно кога станува збор за музиката, така што ние нема да бидеме импресионирани ниту од количеството зборови за музиката, ниту од авторитетот на философот кој за музиката понешто кажал или маргинално заустил. За нас од важност ќе биде она **што** е кажано, а не она **колку** или **кој** кажал. Оттука, однапред признавајќи ја саморазбирливата и неизбежна субјективност во изборот, ќе им дадеме поголем простор на “првите дваесетмина”, додека останатите, колку и да се звучни нивните имиња (на пр. Вагнер), ќе бидат таксативно, а некаде и лексиконски (во просторот на Белешки) нотирани.

Со еден збор, ќе ја избегнуваме инфлацијата на зборови и често конфузниот вербализам кај некои автори, а ќе се сосредоточуваме врз она што тој го кажал за самото музичко дело, кое не само што е сложено, туку и специфично во однос на делата од другите уметности.

И тука во појдовноста се согласуваме со Супичиќ, дека е неприфатлива романтичарската поставка на Роберт Шуман, за естетиката на една уметност како односителна и за секоја друга. Напротив: “Веќе Едуард Ханслик забележал дека естетиката на секоја поединечна уметност се разликува токму затоа што се разликува нивната материја. Со оглед на фактот што кај големите философски умови, сосема разбирливо, музиката не е во средиштето на нивното внимание и интерес, она што од нив може да се очекува се делумни синтези, или осветлување само на некои страни на музичкиот феномен.” (185:8)

Во тоа откривање на елементите и страните на феноменот и суштината на музиката, ќе видиме дека кај некои автори, “философската задача често се најдувала побркана со задачата за еманципација”.(132:94), или заменета со некои други задачи, мотиви и функции, каква што е на пример задачата за одговорност, која **е**, и останува, наша трајна вокација, **но** од една друга сфера, и со сосема друга смисла и белег, со еден збор, “од некоја друга голема приказна”, која, пак, тука не само што **не** не интересира, туку и нè пречи, па дури и нè ја расипува “играта”.

Со ова ние не ја криеме нашата “навивачка” позиција во еден дијалог во кој, меѓутоа, никогаш нема да отстапиме од волтеровскиот дух и слово за борба за правото на искажување на мислење на другиот, а кој не го дели нашето мислење. Сепак, за нас музиката останува игра на “со тонови задвижените форми” (Ханслик), а ако веќе сме толку загрижени за одговорноста во, и на музиката, тогаш за нас и тука станува збор само за “одговорност на формите” (Р. Барт), а сето друго

го има, напротив, “белегот на неодговорност. Неодговорност во сé, освен во играта.

Ако во таа игра влезете со своите човечки (морални) и граѓански (социјални) закони, вие само ќе ја нарушите, а можеби и ќе ја уништите играта.”(230:59)

Ќе видиме дека едновременно со јакнењето на **pro**-социолошките, јакнат и про-онтолошките и про-аксиолошките тенденции во современите интерпретации на музиката.

Свеста, пак, за малите шанси длабоко да се пробиеме во тајните на музичката игра - сознанието на В. Јанкелевич дека “етичката природа на музиката претставува вербална илузија”, а нејзината метафизичка природа платонистичка “реторска фигура” (92:40) - морално воопшто не не резигнира, а философски дури и дополнително не мотивира. Признаваме дека е “необична околноста што не располагаме со духовна енергија која би ни овозможила да ја задоволиме љубопитноста, но затоа е уште понеобично што, знаејќи го тоа, постојано имаме доволно енергија прашањата и понатаму да ги поставуваме”. (240:11) Можеби енергијата ни доаѓа од личното уметничко (читај: херменевтичко) искуство. Можеби!?

Ја прифаќаме и методолошката “утеха” што ни ја нуди Д. Бужаровски: “Наместо дилеми и сомненија, наместо критика на критиките (и се разбира недостатоците), соочување со феноменот и тоа во неговата целовитост и неговата развојност”. (38:16)

Впрочем, сметаме дека денес, најпосле, ќе мора веќе еднаш да се почитуваат “правилата на игра” на “големите”, но “различни приказни”, на што “постмодернистички” инсистира Ж.Ф. Лиотар:

“Со други зборови, мислам дека денес треба да се разликуваат правилата на различни реченици и видовите на различни дискурси”. (132:27) Ако Лиотар ги нагласува разликите, В. Татар-кјевич е “попомирителен”, па ќе констатира: “Ако минатиот век бил раздобие на екстремни теории, и теории кои меѓусебно се исклучувале, нашиот век попрво бара плуралистички, алтернативни теории, кои ветуваат координација на спротивностите.” (199:324)

Па сепак, и покрај љубовта и “тежнението кон мудроста” (philosophein), кои нѝ го даваат разните дискурси и сета транс-дискурзивност, останува нашиот траен философски примус: философско самопромислување на феноменот и суштината на музиката. Тргувајќи и трагајќи по феномените, битието и суштината на музиката, која сепак мораме да ја сметаме за дел од општиот феномен наречен уметност, за нас музиката не е само антрополошки модус (имено естетскиот) на “човекување” (Д.Димитров), туку и чекор понатаму: форма на објективација на човековото духовно битие, кое, еднаш создадено, како такво, трајно, што значи трансисториски, го запазува својот автономен вредносен онтолошки статус.

При ваквиот наш приод ќе бидат неодминливи “патиштата на новата онтологија” на **Ханслик**, Хартман, Хусерл, Хајдегер, Бреле, Стравински, Ингарден и други, од една страна, и **Блох**, Адорно, Лиса, Лангер, Кнаиф, Мејер, и други, од друга страна, како и на Јанкелевич, Далхаус и други, од “трета” страна. Јасно е, меѓутоа, дека и оваа поделба на “страни” ги содржи сите недостатоци на една шема, до која ние најмалку имаме намера догматски да се придржуваме. Напротив, секој истап и

противречен исклучок ќе го евидентираме како пример на внатрешен отпор и релативизација на сопствената теоретска позиција, било философска или научна, а често и идеолошка.

Така што, иако Ханслик и Блох ги земаме како антиподи, значи како поединци, ние сепак проследот на нивните истомисленици, односно опоненти, ќе го направиме придржувајќи се до оние естетички теории или “школи”, во кои тие вообичаено се класификуваат, во потполност свесни дека и ваквите вредувања ги имаат недостатоците на секоја шема или клише, а што е неизбежно и во најфлексибилните научни и философски методологии.

Тргувајќи од објективистичкиот, т.е. онтолошкиот методолошки принцип, кој пред сè се прашува за тоа што музиката **ѐ**, значи заинтересиран за музиката која “создава свет” (А. Блок), а тој “свет на музиката” е предимно **стварта, делото, плодот**, со еден збор - **нотната партитура** како “сликовит знак (icon)” (Ч. Морис) на музичката уметничка креација-дело. Делото е битна претпоставка за сето она што натаму **може, но** не мора да следи и произлегува, и класификувајќи ги философите токму и примарно по тој принцип, ќе најдеме не само на проблеми на консеквентност и конзистентност кај некои автори, туку ќе се соочиме и со аргументираното искушение на релативизација на онтолошката валидност на едниот од двата носечки антипода, имено - Блоховиот.

Од друга страна, и тука чесно и одговорно ќе признаеме дека инсистираме врз она **кон** онтологијата на уметноста (на музиката). Со тоа нагласуваме дека сметаме дека онтологијата на уметноста е далеку од статус на непротивречно втемелена

и консистентно конституирана, а за што се нужни и дедукција од одредено општо онтолошко учење, и истражување на “феномен кој бара модална анализа”. (Фохт)

Најпосле, проблемот на уметноста е можеби едниот од “нај-нерешливите проблеми на философијата. Проблемот на музиката уште повеќе. “Секако, може да се живее, а да не се биде допирнат со проблематиката на уметноста, но не може да се философира, а да не се биде со неа зафатен.” (251:45)

Јасно е дека ваквиот приод ќе резултира во секогаш нови “читања и препрочитувања” на модерните, и на постмодерните дискурси.

Сето она, пак, што би било повеќе од “допир” и обид за можно засновање на премиси на една онтологија на музиката, ценевме дека далеку ги пречекорува тематските рамки на оваа докторска теза. Од друга страна, поради природата на музичката материја и авторите врз кои ќе се осврнеме, зафатот ќе биде трансдискурзивен и интердисциплинарен, што значи дека се неизбежни пречекорувањата на академските фаховски канони и взаемно проникнување на областите на онтологијата, антропологијата, социологијата на музиката, психологијата на музиката, музикологијата, етномузикологијата, историјата на музиката, философијата на културата, социологијата на уметноста и културата, социологијата на медиумите и комуникологијата, итн, што сè заедно “ја овозможува современата наука за музиката”.(157:95-104)

Одамна е општо сознанието дека и музичката наука е едновремено во процес на специјализација, но и на интердисциплинарност на истражувањата, во што, напомнува Иван Супичиќ,

“веќе Едуард Ханслик го согледал нивното постоење уште пред повеќе од сто години. Но и Ханслик во тој поглед не бил ниту единствениот, ниту првиот.”(185:197-205)

Меѓутоа, Драгутин Гостушки е, главно, во право кога тврди дека “систематското проучување на уметноста како посебна научна дисциплина, кај нас се колеба - а до некаде и вон нашите граници - помеѓу две точки, кои од една страна ја обележуваат чистата историја, а од друга страна чистата философија под името на естетиката. Во двата случаи науката за уметноста останува само латерарна гранка, подвид на еден доминантен вид, чиј монолитен комплекс се дополнува со фонд на извесни специфични податоци. Од тоа произлегува премолчената спогодба историјата на уметноста да се вклопи во дадениот систем на политичка историја, како што се подразбира и дека естетиката не може да го наруш^и априорно дадениот философски систем. Без оглед дали ваквиот ред на нештата е добар или лош, правилен или погрешен, музикологијата е најсилниот аргумент со кој овој ред би можел да се пресврти.” (62:44)

Нашите напори во оваа теза ќе бидат на трагата на обидот за токму ваков пресврт.

Најпосле, уште на почетокот кажавме дека тесното (или прешироко) “естетско” не ги задоволува барањата на современото философско промислување на музиката, кое е можно само како апостериорна естетика, и е често (го признавале тоа или не), израз, или “исповед” на практично лично искуство, во кое е и авторот на оваа Теза доста длабоко “загазен”. Истото се однесува и на мегатрендовите на дваесеттиот век, во чии метаморфози, експерименти и нови согледби и идеи, се огледа плурализ-

мот на општото, преполн со специфичности и разлики, а со едновремена појава на еден мегатренд, на кој здушно му партиципираа и врвни философи, и кој бара барем кратко философско промислување (екскурс), посебно наспроти философијата на уметноста, т.е на музиката, а тоа е - порастот и падот на моќта на глобалните идеологии. (170:370-371/404-408)

* * *

Да ги проследиме накратко деловите на Тезата:

Најпрвин би ја изложиле и елаборирале **методолошката парадигма** на антиподноста на современата философија на музиката, а тоа се теориите на Ханслик и Блох, во распонот на чии ставови, како радикално и јасно изложени пола, се можни варијации и меѓу-членови, а “некој трет, генерички различен став, не е можен.”(Фохт)

Варијациите на круцијалната антиподност ќе ги поместиме во продолжението на Тезата, каде во **компаративната презентација** и анализа на нивните стојалишта и исходишта по прашањето на иманентната, односно трансцендентната суштина на музиката, ќе направиме, всушност, скратен преглед на “школите” на современата философија на музиката, во целост свесни дека секоја класификација во “школи” ги става во Прокрустовиот кревет сите индивидуални и специфични пројави, кои се својствени токму за современата философија и теорија на музиката. Така што, не само што постојат аргументи еден автор да се најде во некоја друга естетичка “школа”, туку најчесто еден ист автор “трпи” неколку влијанија, или презема

премиси и ставови од други, па и спротоставени учења и системи, што , најпосле, ја прави поделбата на “школи” - нужно зло.

Така што, освен парадигматичната антиподност Ханслик - Блох, која Иван Фохт ја означува и како **антиподност на формализмот и марксизмот**, се разбира дека се можни и други антиподи, но ние држиме дека оваа е сепак најпарадигматичната. После неа, ќе се запреме и врз објективистичката и феноменолошката естетика, (поаѓајќи од Хенрик Шенкер, Аугуст Халм, Ханс Мерсман и Феручио Бусони, за да пристигнеме до Игор Стравински, Карл-Хајнц Штокхаузен, Шарл Лало и Жизел Бреле, и потоа до феноменолозите Николај Хартман, Роман Ингарден и Иван Фохт.

Посебно осврнувајќи се врз Теодор Адорно, Софија Лиса и Герѓ Лукач, ќе се запреме и врз марксистичката философија на музиката.

Зборувајќи за Арнолд Шеринг, Сузана Лангер, Леонард Мејер и Тибор Кнаиф, ќе ја опфатиме и семантичко-информационата естетика на музиката.

Накучо ќе се осврнеме и врз структурализмот на Клод Леви-Строс и Роланд Барт.

Најпосле, завршувајќи со Владимир Јанкелевич и Карл Далхаус, ќе тргнеме и по патиштата на новиот агностицизам, а со Виктор Цукеркандл и Иван Супичиќ, ќе се вратиме на патеките на метафизиката и неоаристотелијанството.

Еросот кон философијата и кон науката, следен со силата на со генетското наследство детерминираната фатална љубов кон музиката, со сета некритичност која е неразделна од секоја љубов, па и од онаа кон музиката, некаде во средината на Тезата, откако ќе се осврнеме врз марксистичката философија

на музиката, во форма на краток екскурс ќе се обидеме барем да го навестиме односот на философијата на музиката кон идеологијата, како современ мегатренд, т.е. да го одредиме односот “на музиката кон идеологијата”.(35:27-33)

На крајот на Тезата, низ една кратка сумарна и заклучна расправа, ќе “кажеме неколку збора за тоа што, всушност сме зборувале” (Мухиќ), како и за тоа што мислиме дека ја очекува философијата на музиката во иднина.

Должни сме да напомниме дека нашиот приказ и осврт ќе биде ограничен само врз она што го сметаме за Западна музика, т.е. Западна философија на музиката. Тоа едновремено значи и концентрација врз оние философи и теоретичари, чие внимание е исто, имено врз уметничките музички дела на индивидуални автори, што е впрочем и општ естетички тренд. (Џепароски)

Ова од причина што сме, со мал број исклучоци, далеку од компетентни познавачи, и на музиката на Источните народи, и на нивната философија на музиката. Да потсетиме дека и тоа, и кога би било можно, уште повеќе би ги пречекорувало можностите на само една докторска теза. Ова дотолку повеќе што има многу музички појави кои не можеме да ги окарактеризираме како музички дела. Бенгт Едлунг и огромна низа автори одамна напомуваат дека не се исто Бетовеновите сонати, џез џем-сејшнот и песните на Ескимите. “Наш интерес е вокалната, вокалноинструменталната и инструменталната музика, напишана во стандардна музичка нотација.” (81:378)

2. ПАРАДИГМА НА АНТИПОДНОСТА. ЕДУАРД ХАНСЛИК VERSUS ЕРНСТ БЛОХ

“Музиката не изразува, туку прави.”

(Ж.П. Сартр)

а) Едуард фон Ханслик (1)*

“Одвнатре, а не однадвор, можеби во тоа е
целиот Ханслик.”

(Иван Фохт)

Бележитоста на Ханслик е и премногу голема за да би била потребна каква било презентација во обем што би ги надминал потребите на евиденција на главните и толку познати и цитирани ставови, а сè со цел за востановување на круцијалната антиподност, имено односот Ханслик - Блох, и конвергирањето на сите оние кои му се доближуваат, било на едниот, било на другиот “пол”. Во таа смисла, и повторувањето на веќе толкупати повторувани и констатирани Хансликови ставови ја

* *Белешките се заведени со арајски броеви во заградата. Во секое поглавие белешките почнуваат од бр. 1.*

имаат исклучиво нуждата и функцијата на сопоставеност и спротиставеност на оние на Ернст Блох. Сепак, и тука, и овојпат, си го задржуваме “правото” на сопствено толкување на некои познати ставови. (2)

* * *

“Современо” токму поради тоа што со својата актуелност и релевантност стана “класично” дело на естетиката на музиката, (и на естетиката воопшто) “За музички убавото” на Ханслик е полемичка монографија која се состои од два доста јасно раздвоени дела:

првиот дел ја презентира доследната и принципиелна “пресметка” во која Ханслик се впушта со сите оние широко распространети сфаќања во неговото, а и во нашето, совремие, кои се обземени со осетите кои музиката ги развива кај човекот, како и со чувствата кои музиката ги предизвикува, или ги создава;

вториот дел ја промовира позитивната начелна позиција на неговата втемелувачка теорија за музичката убавина како за специфично музички иманентен тонски склоп, состав, или тонска форма, како основа за сите други, па и осетни и емотивни “асоцијации”, кои таа форма може, но не мора да ги предизвика. Или, пак, една иста музичка форма раѓа често различни, па и спротивни емоционални реакции, што сè заедно, според Ханслик - **не е битно** за еминентно **естетското** музичко доживување на исполнувањето на одредена музичка партитура.

Но, да направиме еден краток прослед на сè она што е битно за Хансликовото стојалиште, кое, се разбира, самото и не насетувало дека ќе остане не само секогаш актуелно, туку и парадигматично, од причина што “голем дел од развојот на сите уметности, од деветнаесетиот век до наши дни, се објаснува на тој начин”. (Талјабуе)

Хансликовата полемика започнува со нешто што е далеку од тоа да било, или да е денес, само естетичка или некоја друга теорија. “Естетиката на чувствата, или “чувствената естетика” (Gefühlsästhetik) е и ден-денес најраспространетата рецепција и сфаќање на музиката во лаичките (и не само лаичките) кругови; начин на кој најшироката публика здраворазумски и “саморазбирливо” верува дека ги доживува делата на музичката уметност. Да не зборуваме дека не е мал бројот и на композиторите и исполнувачите (репродуктивните уметници), кои не можете да ги разубедите дека она што го создаваат е израз на нивните чувства.

“Емоционализмот” - како што најголемиот број философи поедноставено го нарекуваат овој естетички правец, заедно со позитивизмот и психологизмот - настанува во минатиот век, но низ повеќе или помалку ревидирани и модифицирани облици тој е релевантен и актуелен и ден-денес. Дотолку поактуелна е и сета Хансликова аргументација и категоричка полемика со ваквото “чувствување” на музиката.

Воочувајќи го погоре веќе наведеното “емоционалистичко” поедноставување, Ханслик во старт ја потцртува суштинската дистинкција помеѓу **осетот** и **емоциите** (чувствата), потсетувајќи дека осетот е само прв услов за естетското допаѓање

воопшто, (како впрочем и во сите други уметности), кој како таков допрва ја создава основата, создава услови кои ја овозможуваат појавата на чувствата. Токму како модерен и “современ” естетичар, Ханслик ќе констатира дека “досега (а ние би додале и денес) на естетиката ѝ претставувало недостижен напор строго и јасно да се одреди спрема својата содржина како кон еден самостоен вид убавина, на чие место ‘чувствата’ и понатаму се претставуваат како сеништа среде бел ден”. (212:41)

И веднаш, во полемички “метод”, сметајќи ја музиката за неупотреблива и “неподобна” за најразлични цели и функции, Ханслик веќе ги назначува битните обриси на своето сфаќање на убавото воопшто, и на музичкото посебно, и тоа како “музички убаво”, објективно постоечко и самоцелно, лоцирано строго внатре самата музика.

Фундирајќи ја музиката како нешто што треба да се прифати по себе, Ханслик воведува и друга битна дистинкција, незабележана од старите естетичари, а тоа е движењето само во контрастот “чувства - разум”, зашто уметноста треба пред сè да го изложи убавото, а органот со кој убавото се (вос)при(е)ма не е чувството, туку фантазијата, како дејност на чист вглед (Wesensschau). (...) Ако ја третираме, значи, музиката како уметност, мораме да ја востановиме **фантазијата**, а не чувството, како нејзина естетска инстанца.” (212:44)

Еднаш востановувајќи ја фантазијата како она што е еминентно естетско во секоја, па и музичката уметност, не е точно дека Ханслик со тоа западнал во друга едностраност, или екстрем, за што го обвинуваат некои негови критичари, како

на пример Леонард Мејер, кој му подметнува дека ја “порекнувал оправданоста на било каков емоционален одзив на музиката, (и заедно со Стравински - Д.С.) го усвојуваат неодржливото гледиште, делумно поради тоа што го побркале експресионизмот и референцијализмот”.

Кога Мејер ја наведува аверзијата на Ханслик и Стравински кон емоционалистичката референцијалност на музичкото дело, тогаш знаеме на што мисли, но кога им префрла дека ја побркале со “експресионизмот”, останува нејасно на каков експресионизам мисли, белким не на музичкиот експресионизам, зашто тој се јавува најмалку половина столетие по појавата на главното дело на Ханслик (1854 г.), а кој можел да му биде достапен само на Стравински, а пак Ханслик со ништо не можел да го предвиди.

Напротив, не само што нов редуccionизам не постои, туку постои смена од пиедесталот на логички примус, зашто сега, утврдувајќи еднаш дека фантазијата е вистински орган на убавото, “се јавува чувството како **секундарно** дејство во секоја уметност”. (Ханслик) (курзивот е на Д.С.) Впрочем, тука самиот Ханслик ни помага со своето допрецизирање, кога нагласува дека празни апстракции, од типот на општа радост или општа болка, не постојат ни по себе, а камо ли предизвикани од слушањето на конкретно музичко дело. Напротив, чувството е секогаш конкретно и предизвикано од конкретен причинител или повод, но тоа не лежи во самото дело, туку е предизвикано, во принцип, од вонмузички причини и вонмузички елементи. Значи, евентуалните емоционални “асоцијации” се од субјективна природа, иако и тие **можат** да бидат содржани во

самото дело, но само како импути кои не се од изворна, автентична и еминентно музичка природа. Тоа се по правило насловите и програмите на делата (либрета за опери и балети, и сл.), разни сценско-драматски сугестии и други ефекти, текстовите на пеачите, или на рецитаторите во случај на ораториуми, итн. итн.

Оттука е лесно да се претпостави дека за Ханслик операта е најеклатантен пример за овие “уфрлени тела” во музиката, иако, се разбира, ова во никој случај не значи пониско рангирање, што значи, омаловажување на сите овие музички видови и родови, туку само принципиелна теориска дистинкција поради разграничувањето на импутите кои не секогаш се од музичка “природа”.

Во таа смисла се и залагањата на Ханслик за “чистата” музика како **апсолутна уметност на тоновите**, и затоа вокално-инструменталната, а особено вокалната музика, не можат да бидат главниот, а да не зборуваме дека не можат да бидат единствениот критериум во востановувањето на естетските дострели на едно музичко дело, токму поради зборовите што ги содржат, а преку кои во музиката навлегува сето она што го оценуваме како вонмузикално.

Ако сето ова се знае, и се прифати како аргумент, тогаш не е тешко да се претпостави ставот на Ханслик по прашањето на дефиницијата на операта. И таа, наспроти вообичаената и популарна определба како “музичка драма”, е за Ханслик пред сè, “и во прв ред музика, а не драма”. Ако ги погледнеме само оперските и балетските либрета (libretto - книжулка) и нивните автори, ќе видиме дека тие како книжевна форма (род)

се крајно недефинирани, (прилагодени и во функција на потребите на музиката), а дека либретистите, со ретки исклучоци, се поскромно надарени и речиси анонимни писатели и поети. Да не потсетуваме дека неретко во историјата на музиката како либретисти, или писатели на текстови за свои разновидни дела, се јавуваат самите композитори.

Токму поради ~~тоа~~ *се за* Ханслик поезијата, сликарството, па дури и други духовни “форми”, каква што е на пример религијата – а ние денес би ги додале идеолошките, (анти)психијатриските, и разни други приватни и лични асоцијации и профилактички хигиени – принципиелно вонмузикални фактори, кои во музиката можат да уфрлат сешто, па и чувства, но **не** можат во музиката да го “уфрлат” само она што е за неа и најбитно – самата музика.

Сакајќи да го аргументира своето тврдење дека текстот и емоциите се “сестри близначки”, и дека текстот е тој што веќе во стартот експлицитно (насловот, темата), ја сугерира емоцијата, Ханслик го наведува веќе толкупати цитираниот пример со Глуковата опера “Орфеј и Евридика”, и замената на едната емоција, со друга, спротивна:

“J’ai perdu mon Euridice, rien n’egale mon malheur”

(‘Ја загубив мојата Евридика, ништо не ѝ е рамно на мојата несреќа’),

во:

‘J’ai trouve mon Euridice rien n’egale mon bonheur’

(‘Ја најдов мојата Евридика, ништо не ѝ е рамно на мојата среќа’).”(212 : 67-68)

Суштинската замена на текстот (емоцијата) не ја тангира и музиката, т.е. таа “пасува”, “држи” и за суштински изменетата смисла на текстот, што според Ханслик само ја докажува тезата за индиферентноста на музиката кон содржините импутирани однадвор, па биле тие и најсилни емоции. Дури, илустрирајќи го ставот за индиферентноста на музиката кон различни чувства, Ханслик наведува и суштински неспоиви разлики на емоциите, на кои е “приспособена” една и иста музика, наведувајќи го тука Хендловиот “Месија”, во кој и “најпобожните” пасажи се преземени од чисто световни, па и еротски дуети, па така, “бескрупулозно”, но логички консеквентно, Ханслик заклучува: музиката се согласува со секоја конфесија.

Сепак, мнозина не се мират така лесно со овие ставови, па така Арнолд Хаузер ќе возврати дека во “ ‘Фиделио’ не треба да се чека на развојот на либретото, ... веќе Г-дур квартетот во првиот чин ја открива возвишеноста на делото. За мајстор каков што е Бетовен операта не е неопходна за да може да се препознае **вонформалната** големина на некоја композиција.” (217:257/2) На каква вонформална големина мисли Хаузер можеме само да претпоставиме кога знаеме дека станува збор за социологија, но не и за философија на уметноста, што е доста блиско, но и доста различно. За оваа блискост, но и различност, сведочат токму различните толкувања на Ханслик и на штотуку цитираниот Хаузер, а за таа, пак, философска, односно социолошка различност, може да се зборува во некоја друга пригода.

Засега, индиректниот “одговор” на Ханслик можеме да го прочитае во следните негови зборови: “Во жолтото да се види љубомора, во Г-дурот да се види ведрина, во чепресот жалост

- значи дека ова толкување има една физиолошко-психолошка врска со одреденоста на тие чувства., т.е. единствено нашето толкување ја има таа врска., не бојата, тонот, или болката по себе и за себе. Затоа, ни за еден акорд не може да се рече дека по себе прикажува одредено чувство, а уште помалку во контекстот на уметничкото дело.” (212:62)

Продолжувајќи понатаму во расправата со “емоционалистите”, Ханслик потсетува дека не е случајно што приврзаниците на оваа теорија ги наведуваат примерите од вокално-инструменталната музика, или дури, чисто вокалната, токму поради драматско-поетските примеси, кои, доведени до апсурд, кој со право го наведува Ханслик, би значело дека recitativ-от би бил најсовршена музика, што е бесмислица од аспект на музиката, но е сосема логично од аспектот на теоријата која Ханслик ја има за предмет на критика.

Оспорувајќи ја, всушност, теоријата на подражавање, врз видливи и вонмузички чујни предмети, како и сликањето со тонови (tonmalerei), Ханслик ја отфрла не само теоријата на одразот, туку и теоријата на изразот, која, се разбира, ја има првата за своја кореспондентна претпоставка, зашто ако имено се тврди дека музиката предметите ги прикажува, тогаш нужно се претпоставува дека таа прво ги одразува, за потоа да ги изразува, се разбира, со емоции, што сè заедно, според Ханслик, е попречување на **автономната музичка логика**.

Сето ова, според Ханслик, само ја илустрира неодржливоста на тезите на “емпционалистичката” теорија, од која тој максимално се дистанцира, но едновремено не ја негира улогата на емоциите во уметничкото творештво воопшто, а музичкото

посебно, како што тоа некои критичари, или невнимателни читатели, му го подметнуваат. Напротив, тој само станува против емоционалистичкиот редуccionизам и “високопарните воздишки”, врз кои често се сведува (а често и денес се сведува) малограѓанскиот и снобовски вкус.

Меѓутоа, она што Ханслик примарно го интересира, и она со што тој и си ја обезбедил високата позиција во историјата на философијата на музиката, не е само критиката на емоционализмот, туку пред сè изградбата на основата на една нова естетичка концепција - **теоријата на музички убавото**.

Во поглавието за “Музички убавото” наидуваме на “новите патишта на онтологијата” на музиката на Ханслик, често недоволно внимателно прочитани, или погрешно протолкувани, и од приврзаниците, и од опонентите; патишта кои означија не само нова логика и методологија во истражувањето на феноменот музика, туку и лека-полека, сè помасовно усвојување на една нова свест за феноменот на современата уметност воопшто, и антиципација на идни концепти, и тоа не само на полето и во рамките на музичкиот уметнички медиум, туку и многу, многу пошироко. Оттаму, прикажувачот на ова поглавие, особено оној со амбиции за “стегнатост”, концизност и неопходност во цитирањето, ќе се соочи со сериозен проблем, зашто речиси секој став од ова онтологиско и антологиско поглавие е втемелувачки, и секое кратење е веднаш и сакатење на следот на богатството мисли и изведби со кои изобилува оваа тирада на веќе, ионака, богатото и со инспиративни мисли “набиено”, дело на Ханслик.

“Материјалот ... тоа се сите тонови со својата сопствена можност да создаваат различни мелодии, хармонии и ритмизации. Неисцрпна и неисцрплива, пред сè доминира мелодијата, како основен облик на музичката убавина; илјадапати преобразувајќи се, извртувајќи се, засилувајќи се, хармонијата дава сè нови и нови темели; двете обединети ги задвижува ритмот, таа главна артерија на музичкиот живот, а ги обојува драхта на разновидните бои на звукот.

Ако се запрашаме што се изразува со овој тонски материјал, тој одговор гласи: музички идеи. Меѓутоа, една музичка идеја, ако во потполност е доведена до појавност, е веќе убавото самостојно, веќе е сопствена цел, а никако само средство или материјал за прикажување на чувства и мисли.

Содржината на музиката се **формите задвижени со тонови.**”(212:84)

Во овие ставови се набележени сите битни поими и категории околу кои ќе се “вртат” сите спорови и контроверзи на современата естетиката воопшто, а на музичката посебно: почнувајќи од “материјалот” и “идеите”, па преку “самостојното убаво” и “самоцелно”, па сè до “прикажувањето” на (вон)естетски чувства и мисли.

Премисите на онтолошката естетичка концепција на Ханслик се изградени токму од “материјал” кој “изразува” “музички идеи”, а компонирањето е работа на духот врз соод-

ветниот му материјал, во кој “композиторот, со силата на својата творечка фантазија и духовна сила, втиснува свои карактерни црти во сопствениот производ”. (212:88-89)

Со ова пристигнуваме до она што можеме да го означиме не само како наш *spiritus movens* во оваа Теза, туку и како *loco dolenti* (“болно место”) на секоја естетичка теорија, а во лоши времиња за уметноста и за нејзините теории, и *locus delicti* (“место на злостор”). Тоа е она што и во “добри времиња” секогаш останува “камен на препнување”, од Платон до Сартр: “нашето сфаќање за местото на духот и чувствата во една композиција се однесуваат кон вообичаеното мислење како што се однесуваат поимите на иманенција и трансценденција. Целта на секоја уметност е една идеја, оживотворена во фантазијата на уметникот, да се произнесе во надворешна појавност. Тоа идејално во музиката е тонското, а не поимното кое допрва би требало да се преведе во тонови. (...) Ништо не е попогрешно и пораспространето од сфаќањето кое ‘убавата музика’ ја дели на онаа со духовна содржина, и на онаа без неа. (...) Музичкото шампањско ја има таа способност да расте заедно со шишето.” (212:89-90)

Од сето горе нотирано, да го маркираме само она што е како поим и категорија најрелевантно за натамошниот дискурс во оваа наша “антиподна” Теза: **духовното, иманентното, и трансцендентното.**

Јасен е патот на Ханслик од сетилното кон духовното, како “патување” на тоновите накај нивната сопствена заднина и основа. Со тоа трансцендентната патека на ова патешествие отпочнува и завршува внатре во **уметничкото** доживување на слушателот, при што, не станува збор за никаков “предмет” на

музиката, (за што поопширно ќе зборуваме малку подоцна), зашто “додека гносеолошката, предметно сфатена трансценденција е наполно идејална и поимна, оваа на Ханслик е објективен настан, **онтичка**. (204:47) (курзивот е на Д.С.) Патот на тонот од физичкото до метафизичкото е пат од сетилното кон духовното; тоа е градење, архитектура, а пак, гносеолошки сфатената трансценденција е разградување, уривање на внатрешната архитек-тоника на музичкото дело. Станува збор за оспорување на гносеолошката, а не на онтолошката трансценденција, зашто се чини дека и Фохт греша кога смета дека Ханслик трансценденцијата ја вклучува во иманенцијата на делото и со тоа ја укинува во својот поим. Намерата на Ханслик е трансценденцијата на делото да ја открие и идентификува во самото дело, и да ја задржи инхерентна на неговото изворно и неопределено значење.

Но и Ханслик не е застапник на “чиста” супстанцијалистичка концепција, (како на пример Спиноза), зашто и тој смета дека “не можеме да одиме и уште подалеку, во минатото на постанокот на овој прв зародиш; мораме едноставно да го прифатиме како факт. Кога еднаш паднал од фантазијата на уметникот, почнува создавањето, кое, тргнувајќи од оваа основна тема и постојано останувајќи со неа во сооднос, ја следи целта која сака да ја прикаже во сите нејзини односи.”(Ханслик)

Иако и за философите и за музиколозите “не е спорно дека Ханслик е секогаш и целосно загрижен (bemüht) околу објективитетот”(153:196), не е спорно и дека Ханслик се приклонува кон питагорејското објаснување на аксиомот, зашто “разврска-ката” кај него “паѓа” од музиката на сферите во свеста на

композиторот, а со тоа и го докажува неовоземното потекло. Имено, таа веќе постоела, а композиторот само ја транспонира во систем на знаци, т.е. во нотен систем, со помош на кој им го пренесува на слушателите. Питагорејската разврска е очигледна, се разбира, на чекор до платонизмот, со што Хансликовата иманентистичка концепција е пример на естетички објективизам, кој доследно домислен, завршува во онтологизам од објективно-идејалистички тип. Меѓутоа, барем што се однесува до прашањето на потеклото на музиката, Ханслик го изневерува аристотеловскиот супстанцијализам и се приклонува кон платонистичкиот дуализам.

Предходниот заклучок држи само ако не се земат предвид сите релативизации на “идејалистичката традиција”, кои настапија со дискрепанцата на линијата Кант-Хегел, со извесна “тактичка” предност за Кант, како резултат на што, “така да речеме, во променетото поле на битката, се поттикна расправата за она што воопшто може да значи ‘идеализам’ ”(123:320)

Еднаш веќе спомнавме дека секој последователен став на Ханслик во оваа негова мала книга е речиси антологиски, и дека тоа го отежнува цитирањето, па затоа сосема накратко ќе се потсетиме на неговите дистинкции во однос на “формата”, “содржината” и - “предметот” на музиката.

“Музиката се состои од тонски низови, тонски форми, а тие немаат друга содржина освен самите себе. Тие и во ова потсетуваат на архитектурата и на танцот кои исто така нѝ даваат убавина без одредени содржини. Нека некој го проценува и наре-

кува дејството на едно тонско дело веќе според својот индивидуалитет како што му е драго, тоа нема друга содржина освен изведените тонски форми; зашто музиката не зборува просто преку тоновите, туку таа ги говори самите тонови.” (212:167)

Ако се бара содржината на музиката, неуморно повторува и инсистира Ханслик, таа е од духовна природа, а тогаш и неа како духовна содржина ќе ја истражуваме во секое музичко дело, но не смееме да ја бараме ниту во еден друг момент освен во самите тонски творби.

Со тонови задвижените форми (*die tönend bewegte formen*) се содржина на музиката. Ова е темелна и централна дефиниција на содржината на музиката и јазолна точка на Хансликовата определба на содржината на музичката убавина. Таа е најчесто цитирана, но таа е едновремено и најчест извор на погрешни толкувања и интерпретации од страна на неговите противници.

Со тонови задвижените форми се **битието** на неговата концепција на иманентизмот; со тонови задвижените форми се само друго име за музичка содржина, само други зборови за мелодијата, ритмот и хармонијата на специфично музичката - тонска убавина. Недоразбирањата настапуваат тогаш, вели Ханслик, кога се мешаат, односно се идентификуваат поимите “содржина”, “форма” и “предмет”. Тонските форми не ја исклучуваат музичката, туку само вонмузичката, не-музикална содржина, која, освен тонската содржина (со)држи и нешто

друго, нешто како Блоховото plus ultra, а кое нешто го трансцендира тоналниот простор на музичката форма, а нешто што не е самата таа форма. Светот на тоновите е веќе свет per se, свет на музичката уметничка креација по себе; самиот веќе трансценденција; самиот по својата природа веќе “од онаа страна” на “овој свет”. Она пак, plus ultra на Блох, е вид на трансценденција која допрва придобива, и е детерминирана, па и диктирана, од вонмузички простори, или “светови”.

Се разбира, напомнува Ханслик, секој поединечен слушател **може да доживее**, и доживува, свои форми и содржини на трансценденција, но тие не се содржани во самото музичко дело, ниту се, пак, намера или идеја на композиторот или исполнувачот. Тие се само **дадени** на слушање, а какво слушање ќе си **зададе** секој поединечен слушател, - тоа зависи од него, и се случува во него.

Состојбата најмногу се усложнува, вели Ханслик, кога во раздвојувањето на трансценденцијата која ја содржи самото дело, или, како што рековме, трансценденцијата која е “природата” на самото дело, од трансценденцијата која се одвива на страната на слушателот - го воведеме поимот “**предмет**”.

Поточно, кога поимот “предмет” ќе го смешаме и ќе го изедначиме со поимот “**содржина**”. “Кога се зборува за ‘содржината’ на музиката се јавува претставата за “предметот” (граѓата, сижето), во смисла во која идејата и иде алното директно им се спротиставуваат на тоновите како на ‘материјални состојки’.” (212:166) Затоа негирањето на музичкиот предмет кај Ханслик не само што не значи отфрлање на содржината, туку токму спротивното - барање на типична и специфична музичка содр-

жина. Затоа е за Ханслик гносеолошката трансценденција неприфатлива, зашто музиката нема никаква предметност, и зашто единствената трансценденција, рековме, се одвива на страната на слушателот, а делото останува внатре во границите на естетски (само)доволната музичка форма.

Да потсетиме дека за Ханслик ништо не се одвива без духот и фантазијата, и дека веќе предниот и прв план на сетилната сфера, исполнет со формални односи на тоновите како сетилни податоци, се поклопува со духовната димензија која раѓа духовна содржина на која не и е потребен друг, посреднички план на прикажани предмети. Овој последниот е секако битен за еден процес на спознание, но не и за еден процес на естетско доживување, чиј орган на восприемање не е чувството, туку фантазијата како дејност на чист вглед (Wessensschau).

Впрочем, ако само за момент го напуштиме стриктниот терен на философијата на музиката, и се префрлиме на теренот на раѓањето на модерната книжевност, ќе видиме дека и таму Хансликовиот “категоријален систем” и тоа како е релевантен.

Да ги проследиме зборовите на Лаза Костиќ, искажани уште пред повеќе од стотина години, значи речиси во исто време со она на Ханслик, и се разбира во однос на друг автор, а во однос на, во суштина, ист естетички и општодуховен “проблем”:

“На Чернишевски ... фантазијата **не му е реална**. Тоа може да се разбере кога се зборува за политиката, за економијата, и за други науки кои имаат работа со секојдневниот човечки живот, или со онаа страна на животот која е податлива за

непосреден допир и согледување. Но ако некој наумил научно да ја расправа **естетиката**, на која ѝ е **фантазијата**, ако не единствен, тогаш барем **главен предмет**, е, тогаш самиот на својата наука ѝ ја одречува **предметноста**, суштината. - Фантазијата е исто толку **реална** колку и секоја друга функција на човечкиот мозок, како и која било друга појава во природата.” (111:67)

(Курзивите се наши и тие сведочат за коинсидирање на една иста вокација, и речиси идентичен “категоријален систем”, со оној на Ханслик, а кој не е ниту застарен, ниту превладан, туку напротив, докажува дека генезата на “современоста” на дваесеттиот, лежи во “модерноста” на деветнаесеттиот век.)

Најпосле, “што всушност именува зборот содржина, а што форма? - се прашува Ханслик. Повторно тоновите сами - но тие се “веќе исполнета форма”. Во тоа и се состои битната *differentia specifica* на музиката; таа поседува неодвоива форма од содржината, и веќе во стартот е исполнета форма, што, пак, ја разликува од поезијата и ликовната уметност, кои еден ист настан можат да го изложат во разни форми, а со што музиката многу повеќе им се доближува на архитектурата и танцот, кои, едноставно, нѝ се допаѓаат, или не, без да знаеме - зошто.

Иако приказот на, така да кажеме, негативните ставови на Ханслик, го имавме на почетокот на овој наш краток прелетен осврт, за кратко ќе го нарушиме тој принцип, како поради следот на темите во самото негово дело, така и поради антиципативното значење на некои опсервации и ставови, кои и тоа како

станаа актуелни во нашава современост, а во која, на музиката - покрај веќе вообичаените педагошки, морални, политички, идеолошки, “одгледувачки”, психијатриско-терапевтски, и други функции - ѝ се придодава уште и онаа “животинската”, имено функцијата на дресирање.

Тука Ханслик антиципира многу од подоцнежните сфаќања, повторно свртувајќи го вниманието врз осетите и чувствата, но овојпат во лекувањето на психо-патолошките заболувања, што значи дека повторно станува збор за некоја друга димензија - само не естетска. Во тој дух, не помалку антиципирачки се неговите ставови за односот на музиката спрема природата, а во нашиот век толку здушно елаборирани во расправите за дијалектиката на природата и теоријата на одразот.

Кога веќе се знае колку еден философ инсистира врз духовната димензија на нештата, не е тешко да се претпостави неговиот став во однос на можните влијанија и дејства кои тоновите можат да ги предизвикаат кај нас, посебно со учинокот врз нашиот нервен систем и вкупната психо-соматска структура, или моментална телесна или душевна состојба: “Колку појакоедно дејство на уметноста владее со телото, т.е. поприма патолошки карактер, тоа послаб е неговиот естетски удел.” (212:132) За жал, констатира Ханслик, не е мал бројот на луѓето кои на тој начин, и само на тој начин, ја “слушаат” музиката. “Препуштајќи се на пасивно примање на она што е елементарно во музиката, тие пристигнуваат во едно дифузно, само со сосема општиот карактер на тонското дело одредено, надсетилно-сетилно возбудување. Нивниот став спрема музиката не е вгледен, туку патолошки.” (212:132)

Веќе го спомнавме Хансликовиот однос кон природата, и тоа во еден гносеолошки контекст, а сега, во однос на природната убавина, неговиот став е уште покатегоричен, и тука Талјабуе не е во право кога го обвинува за недоволна прецизност во однос на “природно музички убавото”. Напротив, Ханслик експлицитно тврди дека “сите овие природни манифестации се само шум, звук, т.е. треперење на воздухот, кои еден по друг, одат во неправилни временски оддели. Многу ретко, а и тогаш само изолирано, природата произведува и еден тон, т.е. звук со одредена мерлива висина и длабочина. **Тоновите** се основниот услов за секоја музика.” (212:154) (курзивот е на Д.С.)

Ниту овој, ниту кој било друг тонален систем, никогаш претходно не лежел во природата. Жуборењето на потоците, шумот на брановите, фиукот и татнежот на ветровите и виулиците, лавините и други природни феномени и непогоди, како и раното утро, “Сјајот на месечината”, “Сонот на летната ноќ”, “Годишните времиња”, и “сите гласови на Земјата не можат да произведат ниту една тема, токму затоа што **не се музика.**” (212:163)

Нагласивме дека Ханслик е бележит естетичар, и неговото дело “За музички убавото” е веќе одамна класично дело на Западната естетичка мисла, и како такво “вечно зрачи”, а во секое ново “зрачење” осветлува нешто што во минатите времиња останало во сенка, а подоцна (денес) излегува на виделина на актуелниот интерес и станува база за нови и современи естетички зданија.

Она што зрачи од Хансликовото дело денес е секако духот на **враќањето кон самиот феномен** на музиката, или уште

порадикално, враќањето кон битието само, **враќање кон забравеното битие на музиката**, а битието на музиката е **музичкото дело**. Во оваа смисла се приклонуваме кон ставот на Фохт дека “еден композитор создава не за да влијае врз слушателот, туку за да направи едно **битие**, (курзивот е на Д.С.) а ова битие, поставено среде другите, врши врз нив влијание. (204:266)

Од друга страна, слушателот го восприема делото како такво, имајќи осет дека “меѓу” тоновите воопшто се најдува и “прозвучува” нешто духовно. Само во таа смисла слушателот го “спознава” делото, но го “спознава” **него самото**, а не неговите божемни спознанија. Значи, на лице е делото само и неговата иманентна димензија која веќе е содржана во самото дело и **ѐ** самото дело, и ништо понатаму.

Додека гносеолошката, предметно сфатена трансценденција е идеална и поимна, (а кај Блох, ќе видиме, и утопистичка), Хансликовата трансценденција е иманентна на самото дело, веќе во него содржана како објективен, **онтички настан**. Настанувањето на самото дело е веќе по себе акт на трансценденција, **чин на пречекорување** на тлото, доменот и границите на **постоечкото битие**, и градење, создавање (creatio) на **“ново”** битие.

Оттука, нема сомнение дека секој современ обид за засновање на **модерна онтологија на музиката** мора да тргне од зачетоците и пролегомената кои ги овозможува иманентизмот на Едуард Ханслик.

Краткиот преглед на критичките осврти врз ставовите на Ханслик ќе ги започнеме по оној редослед по кој, барем приближно, се движи и неговата изворна мисла. Тоа ќе го направиме без наш коментар, без разлика дали е тој про или contra Ханслик, зашто тоа и не е една од битните цели на нашава Теза. Сепак, ќе се одлучиме со интерпунктциско одбележување (“!?”) на некои коментари и толкувања кои кај нас ќе предизвикаат прашална зачуденост. Меѓутоа, нема молчешкум (без коментар) да преминеме преку оние тези за кои е совршено јасно дека не држат уште на првото, “фактографско” рамниште на читањето на Хансликовите тези. Ова дотолку повеќе што сè до денес се провлекуваат погрешни преводи, произволни интерпретации и толкувања, базирани често и врз мешање и поистоветување на некои битни, а различни акустични (физички) феномени, какви што се на пример **тонот** и **звукот**.(3) Исто така, нема да се запираме врз оние и онакви осврти кои повеќе се занимаваат со неговиот приватен и општествен живот, личните афинитети или нетрпеливости, или навлегуваат во конкретни настани на бујниот музички живот на Виена во времето на преминот на вековите, кој бил полн и со разни пикантерии кои немаат никаква врска со вредносниот систем на уметноста, а чиј сведок и авторитетен хроничар и критичар бил и самиот Ханслик. Затоа тој и се здобива со епитети од типот на “семоќниот Ханслик” (78:25), или “Папа на Виенската музичка критика”.(196:17)(4)

Така, ќе спомнеме само дека постојат и такви “читања” кои невнимателно и лаконски му импутираат разни недостатоци и редукции, како на пример, најчестата, дека ги негирал

секаквата функција и значење на емоциите, што, едноставно, не е точно, и тука во потполност се согласуваме со редакцискиот коментар на “Музичката енциклопедија”, во која се негира истата и најчеста импутација: “Ханслик, меѓутоа, никогаш не ја порекнувал длабоката поврзаност на музиката и чувствата, зашто конечната вредност на убавото секогаш ќе почива врз непосредната очигледност на чувствата”. (152:71/ 2)Тука ќе ја наведеме и оценката на К. Гилберт и Х. Кун, со која и самите во потполност се согласуваме, а која констатира дека за Ханслик “музиката претставува динамичен образец на чувствата, но дека таа не е кадарна да изрази одредени чувства какви што се љубовта, радоста, тагата или копнежот.” (56:447)

Под очигледно влијание на терминологијата, па и на самата социологија на Огист Конт, Шарл Лало веродостојно ќе ја интерпретира Хансликовата теорија, посебно во поглед на тврдењето за индиферентноста на музичката форма во однос на промената на емотивното расположение и неговото изразување. Доследен на својата позната еклектика и конјункција во оценката на речиси сите естетички теории, Лало ќе констатира дека и покрај јасниот формализам, делото на Ханслик има и динамичка, историска димензија, која ја прави да биде “отворена” теорија, која е како таква “едновремено и скромна и мудра, (*la plus prudente*), но и - либерална”. (117:12/17)

Кога сме кај чувствата, интересно е дека во толкувањето на наследниците на Ханслик, какви што се, на пример, Густав Фехнер и Херман Хелмхолц, некои автори се разликуваат. Димитрие Бужаровски смета дека “психолошката естетика во своите интереси била многу поразлична од естетиката на

формализмот”(39:289), а Липман оценува дека “формалистичкиот поглед врз музиката на Г.Т. Фишер (...) се карактеризира со базична дистинкција помеѓу директните и асоцијативните фактори во естетските импресии.” (123:313)

Хелмхолц прави чекор понатаму, и тоа во физиолошка насока, кога укажува дека музиката е детерминирана од структурата на влакната на Кортиевиот орган. Давајќи научен, посебно експериментален прилог во изучувањето на музиката како акустички феномен кој се прима од страна на човековиот, пред се физиолошки слушен апарат, Хелмхолц е убеден дека “е јасно дека музиката има непосредна врска со чистите чувства, отколку која и да е друга убава уметност, и дека, последично, теоријата за чувството за слушање е предодредена да одигра многу поголема улога во музичката естетика, отколку, на пример, теоријата на светло-темното (*chiaroscuro*), или перспективата во сликарството.” (123:304)

Неспорно е дека по “ерата на објектот”, за која секако заслужен бил Ханслик, “ерата на субјектот” е во голема мерка заслуга на овие двајца “психолози” на музичката уметност, кои вниманието го свртуваат од делото, кон неговиот реципиент и неговите психо-физиолошки процеси и функции при процесот на восприемање на надворешните акустички дразби. Сепак, се придружуваме кон оценката на Бужаровски дека откритијата на Хелмхолц и Фехнер можеле да се применат само во општите рамки на регистрацијата на звукот, хармонијата итн., но не и во безграничните финеси што во себе ги содржи музичкото дело.” (39:291)

Морпурго Талјабуе смета дека “Хансликовите теории

повеќе произлегуваат од хербартовските тези, отколку од неговата голема љубов кон Брамс”(198:25), сметајќи ја неговата студија за, всушност, епизода на конфликт на вкусови на неговото време: “спротиставување кон Вагнер и пристапување кон Брамс,” при што, Талјабуе смета дека “за музиката многу порано постоела многу обемна и многу разработена проблематика, и овојпат повторно во ‘Критиката на моќта на судењето’. (198:63) (!?) Настојувањата на Ханслик, продолжува Талјабуе, да ја оправда автентичната и автономна смисла на музичноста имало благотворно дејство во време во кое се мешале обележјата на разни уметности: кога музиката и сликарството стануваа литерарни, книжевноста пиктурална или музична, итн. Во таа смисла, неговото дело останува секогаш актуелно.” (198:67) Сепак, смета Талјабуе, сведувајќи ги своите толкувања врз Хегеловата одредба (!?) дека музиката е ‘уметност создадена со помош на звуците да ги изразува и оживува оддекнувањата на субјективната внатрешност’ ”, и им ја “подотворил вратата на своите противници, психолози”. (198:69)

Дека и за Талјабуе, Ханслик е “хербартовец”, сведочи и следната заклучна оценка: “Посматрајќи ја кантовската ‘игра на чувствата’ како стилистика, а не како синтакса, како слободна арабеска, а не како законик на консонанцијата и дисонанцијата, порекнувајќи го симетричкото и математичкото, а потврдувајќи го нејзиното фантастичко својство, Ханслик се чини, го надминал Хербарт. Всушност, тој само го дополнува.” (198:69) А всушност, би додале ние, само малку потоа Талјабуе го искажува многу поточниот суд за Ханслик (како да не станува збор за истиот историчар на естетиката) и тоа во контекстот

на приказот на неговиот ликовен пандан Фидлер, сосема погодувајќи ја суштината на нашето гледање на естетичкиот опус на Ханслик: “Според еден Фидлер и еден Ханслик, пластичната фигура или музичката фраза не се исто што и веќе доживеаната или по себе расположивата содржина, туку се и самите нова содржина, **изворна стварност, нова димензија на битието** во однос кон другите уметности и предметничкото искуство. Така исчезнува, барем во интенциите, последната трага на мимезата, која преостанала во романтичкото и психолошкото **изразување.**” (198:77) (првиот курзив е на Д.С.)

Мора да признаеме дека овој заклучок ни е неспоредливо поблизок од заклучокот што Талјабуе го презентира на друго место, каде Хансликовата естетика, третирана како формалистичка, потекнува од трансценденталната мисла, и како таква ја третира како со изразито трансцендентална природа. (198:359) Истата наша оценка се однесува и на забелешката на Талјабуе дека Ханслик, меѓу другите, е заслужен и за воведувањето на “некој вид виш хедонизам, хедонизам на играта на моќта, сподобност на опробување на способноста на мечтата и разумот.” (198:456)

Признавајќи дека не се смета за компетентен да дава заснован исказ за конкретно естетските проблеми на музиката (130:449), Ѓерѓ Лукач смета дека “и не треба да се биде познавач на музиката за да се увиди апсурдноста на таквиот поглед. Така, Ханслик воопшто не успева она естетското во музиката да го разграничи од бесмислено-случајната игра.” (130:449)

Да појасниме: апсурдноста и бесмисленоста кои Лукач му ги префрла на Ханслик се однесуваат на неговата позната

споредба на музиката со калеидоскопот и неговите безбројни можности на случајни комбинации и форми кои ги создава една обична игра(чка) во рацете на едно дете. Симптоматично е што Лукач за мета на критиката избира место кое е нерепрезентативно за теоријата на Ханслик.

Слично како Талјабуе и Лукач, и Данко Грлиќ е и премногу импресиониран со Кантовото и Хербартовото влијание брз Хансликовата теориска позиција, кое му го замаглува увидот во она врз што самиот Ханслик најмногу инсистира како врз специфично музичко, а кое го разликува од другите уметности и нивните “медиуми”, па така и кај Грлиќ се прочитува и нешто што кај Ханслик никаде не е напишано, или пак се “допишува” нешто што имплицитно во никој случај не следува од Хансликовата логичка изведба. Така што, кај Грлиќ имаме не само кантијански редуccionизам, туку и отворено застанување на страната на хегелијанско-марксистичката интерпретација и критика, не само на Хансликовата позиција, туку и на целиот “табор” во кој тој е класификуван. Не може, притоа, а да не се напомне и силната социолошка и идеолошка нота во сета критика, посебно кога станува збор за споредбата со Блоховото промислување на суштината и функцијата на музиката, (кое допрва ќе го изложиме), а кои се побарани и пронајдени во “реалната вкотвеност во Новата Земја.”(64:96/3)

Грлиќ смета дека за Ханслик музиката “лежи (...) во воздушно празниот простор, во трансмунданото царство на посебните внатрешни затворени музички структури, кои се чиста игра на празни форми”.(64:97/3) Сепак, сакајќи да остане доследен во својата критика на едностраностите на одредени

теории, во случајов формалистичката, Грлиќ му оддава заслуга на Ханслик за неговата “успешност во побивањето на оние псевдоестетички, литераризирачки и чувствено содржајни толкувања на музиката, кои трогателно апелираат, било на човековото срце, било на умот, само не на самата музика”. (64:325/3) Дури, нешто подоцна, Грлиќ ќе го модифицира својот став, и ќе признае дека “Ханслик е следбеник на Хербарт и Цимерман”, и дека како таков “знаел како она сетилното во уметничкото делување, т.е. сензуализмот, мајсторски да го поврзе со сфаќањето кое од музиката ги исфрла секоја содржина и секое значење, освен музичкото. (66:162)

Оваа модифицирана оценка на Грлиќ, искажана во раните Осумдесети години на веков, е многу битна во оценувањето на Хансликовата теорија, токму поради имплицитното признавање дека кај него нема никаков претеран дисјунктивен “редукционизам”, и “едностраност”, туку дека кај него станува збор токму за успешна конјункција, персонифицирана во “мајсторското поврзување на сензуализмот и формализмот.”

Често цитирајќи го и оддавајќи му ја заслугата на еден од втемелувачите на модерната естетика на музиката, посебно на различноста на нејзината материја во однос на другите поединечни уметности, Иван Супичиќ не е ниту доволно внимателен во читањето, ниту доволно консистентен во оценката на придонесот на Ханслик во конституирањето на модерната философија на музиката и на музикологијата.

Така, еднаш ќе рече дека “Хансликовите музичко-естетски ставови и универзално позната расправа ‘За музички убавото’

уште и во наше време го преокупираат вниманието на стручњаците” (185:15-16), а другпат ќе рече дека “по доволно изминато време, и ако се стави сè во вистински историски рамки, (!?) денес е Хансликовата естетика во основа и во целина неприфатлива, и може потрезно и пообјективно да се процени, а при тоа да не ^{се} сметнат од умот и нејзините позитивни страни”.(185:118) Впрочем како и други толкувачи на Ханслик, а кои неговите нагласувања и акценти врз некои димензии на музичкото дело ги интерпретираат како негова едностраност, па и редукционизам - посебно во однос на прашањето на чувствата, експресивноста на музиката и нејзиното значење и сл. - така и Супичиќ ќе заклучи дека кај Ханслик “исправните забелешки се мешаат со тврдења, кои, напосто, не се вистинити”. (185:187)

Георги Старделов има, во принцип, позитивен став кон мислата на Ханслик, така што ќе потцрта дека “тој ја собори дотогаш и дури до денес сè уште непревладаната естетичка концепција за музиката како прикажување на човечките емоции. Идејата на Ханслик беше добра - тој сакаше музиката да ја објасни иманентно, од неа самата, а не врзана за нашите чувства што таа треба да ги прикажува и на тој начин нив да ги разбуди кај нас”.(182a:421)

Во својата оценка на Ханслик, Димитрие Бужаровски смета дека “неговиот принцип на докажување е главно **негативен**. Ханслик многу повеќе одречува одредени идеи на неговите современици и ги отвора прашањата, отколку ги изнесува

своите тврдења и дава одговори”.(39:282) Сметајќи дека во својата расправа Ханслик посветил внимание на многуте негации, сепак, тврди Бужаровски, “квинтесенцијата на неговата знаменита расправа е феноменот на духовноста на музиката и нејзината фамозна содржина”.

Душан Плавша смета дека Хансликовиот концепт на иманенција на формата и содржината е одамна надминат, па дури дека и неговата критика на емоционализмот не е во ништо помал конфликт со музичко-историската реалност, особено ако оваа историска димензија ја сфатиме социолошки, *respective* марксистички”. (161:56-57)

Напомнуваме дека на оваа “социолошка, *respective* марксистичка” димензија и ние ќе се осврнеме, како во поглавието посветено на “Марксистичката философија на музиката”, така и во краткиот екскурс “Музиката и идеологијата”.

Во читањето, интерпретацијата и оценката коректниот Карл Далхаус, во расправата околу формализмот, ќе признае дека “не би требало да му се префрла на Ханслик што искажал предизвикувачко тврдење во една расправа која како ни сега да не е завршена. Зборот “сега” се однесува на “нашево” време, времето на Осумдесеттите, кога и настанале овие опсервации на Далхаус, како еден од видните современи философи на музиката, на кого ќе се осврнеме подоцна.

Во прилог на неговото коректно интерпретирање на Хансликовата теорија, сведочи ставот кој ги критикува другите “интерпретации”, зашто токму “како естетика на интерпретација,

меѓутоа, начелото на изразување го признавал дури и Ханслик, кој го формулирал како да е воскреснатиот Хердер или Хајнц”.(67:32) Коректно интерпретирајќи ја суштината на Хансликовата теорија, Далхаус ќе истакне дека “во неговата естетика ‘формта’ е аналогна на ‘музичката идеја’, а терминот ‘идеја’ Ханслик го дефинира потпирајќи се непосредно врз Фишер, а посредно врз Хегел - како ‘поим кој е чисто и без недостаток присутен во својата стварност’. За формата важи, значи, како и за музичката идеја, дека таа е битие ‘изложено како јасна појава’, а не обратно - обична појава на некое битие, кое би требало да се бара надвор од музиката, во чувствата и програмите”.(67:76)

По повод расправата за формализмот воопшто, и посебно за местото на Ханслик во неа, Далхаус ќе истакне: “Расправата помеѓу естетичарите на формата и на чувствата или изразот, беше, оттука, повеќе препирка за философско-естетичките норми и критериуми, отколку за психолошките факти”.(67:79) Најпосле, по еден сосема друг повод (музиката на Бетовен), Далхаус смело ќе понуди една интерпретација, т.е. спој на Хансликовите поими, која и нам ни е блиска, имено дека она што Ханслик го сметал за форма е всушност - духот. (69:201)

Во однос, пак, на заблудата за потеклото на некои поими, посебно во музикологијата, а кои уште Ханслик ги иницирал, Далхаус децидно тврди:

“Изразот ‘апсолутна музика’ не потекнува, како што тоа постојано се тврди, од Едуард Ханслик, туку од Рихард Вагнер”. (68:24) Овој пресврт во историјата на значењето на овој поим е значаен за нашата Теза, и ние ќе му се навратиме кога ќе

зборуваме за Далхаус и неговото зафаќање со “странпатиците на овој поим”, како што тоа ќе го видиме и кај Ернст Блох. (5)

Забелешките на Роман Ингарден се парадигматични, како за односот кон Хансликовата естетичка заоставнина, така и за едниот од нашите главни мотиви во оваа Теза: “Ми се чини дека на Ханслик му се припишува тврдење кое тој самиот би го сфатил како премногу радикално. Би била добредојдена една нова анализа на неговите погледи.”(91:32)

Колку е Ингарден во право ќе “посведочи” и оценката на Леонард Мејер. а кој ќе истакне дека “такви формалисти какви што се Ханслик и Стравински, спротиставувајќи му се на она што го чувствуваат како пренагласување на референцијалното значење, ја порекнуваат оправданоста на каков било емоционален одзив на музиката, и го усвојуваат неодржливото гледиште делумно затоа што го побркале експресионизмот со референцијализмот.(139:18)

Не е јасно на што мисли Мејер кога го поврзува експресионизмот со Ханслик, не само поради тоа што тој се јавува најмалку неколку децении по неговата книга “За музички убавото” (1854), туку и поради тоа што експресионизмот и не е некој еминентно музички правец/стил, каков што е на пример во ликовните уметности. Ова дотолку повеќе што “експресионистичкото” поаѓалиште, ќе видиме подоцна, нема да му пречи на Блох да заврши во - конкретна утопија.

Едуард Липман - на чија исцрпна, и во голема мера објективна “Историја на западната естетика на музиката” и понатаму често ќе се повикуваме - се обидува Хансликовата теорија аргументирано да ја лоцира во идејалистичката традиција, која, “се разбира, не е инаугурирана од страна на Шелинг и Хегел”, а констатирајќи го и нам блискиот контраст на формализмот и субјективноста, за самата форма кај Ханслик ќе констатира: “Најимпресивниот и највлијателен израз на формализмот во музиката е за ‘За музички убавото’ од Едуард Ханслик (1854). Но формата која тој ја посматра како есенцијална манифестација на една музичка убавина, или на една естетска вредност, не е, едноставно, апстрактна - таа не е ниту празна, а уште помалку обична, математичка, туку е обележена со духот на композиторот, со неговиот личен стил на формулација. Значи, Ханслик е повеќе преокупиран со специфичната природа на музиката, отколку со самата форма, и тоа е она што е адекватната концепција на уметноста која на неговото дело му има дадено трајна вредност.” (123:298)

Иако кај Липман ќе најдеме и на не докрај јасни оценки за Хансликовите ставови, посебно оние за динамичноста на чувствата и движечката арабеска, тој ќе резимира дека “Ханслик е заведен од атрактивноста на негативниот аргумент и поволната прилика која истиот ја овозможува за една парада на духовитост. Тој коректно инсистира врз тоа дека формата и содржината во музиката се неразделни, меѓутоа оваа теза не може да се поддржи или да се потврди со одбрана на ставот дека формата и содржината се и двете форма, зашто тоа, пак, ги прави идентични и нераспознатливи.”(123:300)

За Енрико Фубини е “Ханслик ‘Анти-Вагнер’ par excellence, и тој ја спроведе првата жестока и радикална реакција врз романтизмот и врз сите други концепции кои ја сфаќаат музиката како израз на чувствата, или на каква било друга содржина”. (208:268) Препознавајќи кај Ханслик две безсомнени влијанија, едното непосредно, формализмот на Хербарт, и другото уште поважно, а посредно, она на Кантовата расудна моќ, Фубини ќе го констатира следното: “Најважниот проблем што тој не го решил целосно се однесува на логичко-граматичката структура на музиката; станува збор за прашањето дали комплексот правила кои го одржуваат заедништвото на музичката конструкција почиваат врз конвенција, што значи дека се историски продукт, или, пак, поседуваат од историјата независна природа, што значи, своја сопствена вонвремена логика. За една строго формалистичка перспектива е неопходно решително да се соочи со историчноста и плуралитетот на музичките форми.” (208:273)

Ова последното и не е спорно за Ханслик, зашто кога зборува за “со тонови задвижените форми”, тој најмалку има намера да ја оспорува “историчноста и плуралитетот на музичките форми”, туку го интересира самата суштина на музиката и музичката форма како таква.

Сепак, она што за нас останува најважното кај Фубини е неговиот финален коментар и паралела, кои на најпрегнантен начин ја изразуваат суштината на сета наша антиподност: “За Кант, како и за Ханслик, уметничката форма е самоцел, а не, претставување на некоја цел.”(208:275)

Во САД е Ханслик исто така бивалентно интерпретиран и оценуван како и во Европа, со тоа што сепак доминираат приврзаниците на неговиот дух, врз основа на кој тие ги градат своите музички теории.

Ќе почнеме со познатата Сузана Лангер, која, иако е во принцип негов противник, ќе истакне: “Дури и Ханслик, кој емотивните **значења** во една композиција ги смета за проклетие, ја признава можноста, човекот, со помошта на клавијските дирки, да им олесни на своите чувства.” (118:465)

Доналд Фергусон, забележувајќи му го формалистичкиот редуccionизам, ќе истакне дека “неговата (идеја - Д.С.) не е ништо поодбранлива од оние идеи што ги напаѓа” (се мисли на “емоционалистите” - Д.С.) (202:422-423, ф-нота)

Најчесто забележувајќи му го истиот редуccionизам, најновите американски философи на музиката и “интерпретатори” на музичките теории, речиси редовно тргнуваат од Хансликовите ставови, или со нив спорат и им се навраќаат. (112:1-6)

Настојувајќи да изнајдат и трасираат “трет” пат - кој слободно можеме да го нотираме како обид за надминување на дуализмот иманенција - трансценденција, Мајкл Крауз, Малколм Бад, Ф.М. Беренсон, Питер Киви, Горен Хермерен, Бојан Бујиќ, Џозеф Марголис, Френк Сиблеи, Роџер Скратон, Френцис Спархот и други, тргнуваат од оние прашања кои се преокупација на сериозните музички исполнувачи, а тоа се прашањата на **интерпретацијата**. Сметајќи дека меѓу практиката на музичката интерпретација, и философирањето за

истата, постои дијалектички однос, Крауз сепак се приклучува кон социо-практичките услови, со што неговата резерва кон Ханслик е имплицитна: “Додека музичарите се ангажирани во деталите за исполнување на поедини музички дела, философите на музиката ги истражуваат претпоставките на практиката на музичката интерпретација.” (112:1)

Сепак, и тука - и покрај оригиналните обиди за надминување на антиподноста, со воведување нови, или потсетување на стари категории, каков што е обидот на Бујик со Хегеловото интерпретирање на музиката како “внатрешно движење на душата”, или, пак, според наше мислење исправната интерпретација на Хансликовото сфаќање на музиката како нотирана форма која е звучечки објект, и како таков утврден факт, (112:132) - можеме да ја сопоставиме повторно круцијалната антиподност:

Од една страна е Бад (Budd), кој “заедно со Ханслик докажува дека музиката е цел самата на себе, а не само средство за постигнување нешто што има врска со емоциите; нешто што се задоволува како причина во себе самото; нешто чија убавина/ вредност е ‘специфично музичка’ ” (15:62)

Од друга страна е Марголис, кој “предлага музичките дела да се создаваат како културни пројави, а овие, пак, да се втелотворуваат во поредок на звуци, но да не бидат врз таков поредок сводливи. Тој смета дека ваквото гледиште ги овозможува интенционалните атрибути на музиката. (243a:141-153)

Други двајца американски философи на музиката, Френцис Спархот и Патриција Херцог, ставовите на Ханслик ги сметаат, безмалку, аристотеловски, посебно Спархот. Споредувајќи ги

ставовите на Ханслик со оние на Јохан Матесон, Спархот ќе истакне нешто што е за нас од исклучителна важност, посебно во однос на теориите кои ја третираат музиката како “јазик на емоции”, или, општо земено, како “јазички фундирана”: “Разликата помеѓу позициите на двајца теоретичари е во најголем број случаи прашање на слогани и реторика - и, во основа, на интелектуален стил и животното искуство.”(180:206)

Патриција Херцог, оценувајќи ја воопшто философијата на музиката а la Eduard Hanslik, и споредувајќи ја со неговиот современик Патер, ќе истакне нешто што е за нас круцијално: “ Според оваа интерпретација, ситуацијата со музиката е исклучителна, бидејќи меѓу уметностите, на самата музика ѝ недостасува предмет што може интелектуално да биде одвоено. Ситуацијата со музиката е исклучителна (exemplary) бидејќи музиката нема репрезентативна содржина. Музиката ја има запоседнато уникатната позиција на ослободеност од бремето на мимесисот, бреме кое сè уште го поднесуваат сликарството, поезијата и скулптурата (во 1870, во време во кое Патер пишувал) и против кое (ако Патер е во право) тие постојано се борат.” (223:125)

Пристапувајќи му нагласено афирмативно, иако кратко и енциклопедиски, и бугарскиот музиколог и естетичар Камбуров смета дека редукционизмот е главната мана на музичката естетика на Ханслик. Критикувајќи го како поддржувач на една крајност - и сметајќи дека неговите “смели идеи имале необично силен ефект”, и како “негација на традиционалните сфаќања на музиката како искуство на чувствата, и како одречување

на поставките според кои музиката се темели врз општи метафизички принципи: естетиката на едно искуство е естетика и на останатите” - Камбуров оценува дека, укажувајќи на музичката форма, “Ханслик создал една нова естетика на музиката”. (99:701-702)

На крајот, можеби и најпоразителниот, но за жал точен заклучок на Иван Фохт: “Хансликовото дело стана класично, а да не го разбраа ниту противниците на формализмот, ниту формалистите кои за себе го присвојуваа.”(206:152)

Најпосле, токму на примерот на Ханслик и неговото влијание врз естетиките на другите уметности, на еден индикативен начин се проблематизира токму прашањето на естетиката, или естетиките, на уметноста воопшто, односно, уметностите поединечно. Надвор од сите обиди за метафизички фундаирања или толкувања на феноменот на музиката, историски е општо познато дека Ханслик (а пред него уште Шопенхауер со неговиот “одраз на самата волја” (236:235), врши големо влијание врз естетиките на другите уметности, пред сè врз ликовните (“чисти форми на геометријата”), како и подоцна, врз “пуристичката” поезија (*poésie pure*). Меѓутоа, и тука повторно се случува да се смешуваат (т.е. да се изедначуваат), по пат на аналогија, одредени појави/правци во уметноста, само поради тоа што речиси едновремено стапуваат на историска сцена, каков што е случајот со аналогијата на појавата на атоналната музика со појавата на “апсолутното” сликарство, што сè заедно често се третира во контекстот на револуцијата на модерната уметност”.(173:55-56)

б) ЕРНСТ БЛОХ

“Веќе предупредивме: да се вардиме од идеологизам. А сега предупредуваме: да се вардиме од утопизам.”

(Микел Дифрен)

“За сето зло е виновен Бетовен. Тој во музиката воведе борба и патос, а јас сакам само да музицирам.”

(Паул Хиндемит)

” ... но, Блоховата теорија во суштина е вагнеријанска.”

(Иван Фохт)

Сосема е разбирливо што Ернст Блох е еден од најпреведуваните и најцитираните автори во оние земји кои до скоро се повикуваа на марксизмот како на официјална идеологија, иако, и во дел од нив, дури и Блох во извесен период беше проскрибуван како и премногу либерална и критичка “ревизија” на официјалната партиска програмска “линија”.

Оттука, освртот и приказот на неговото дело како антипод на она на Ханслик, помалку ќе “боледува” од недостаток на

опоненти, или истомисленици. Напротив. Само на јазиците на народите и народностите кои го сочинуваа некогашниот југословенски простор, и тоа само до 1983-та, сметајќи ги и преводите на неговите дела, бројот на библиографските единици ја надминува бројката од 240.(6) Па сепак, како и секогаш кога станува збор за музиката, од таа огромна бројка библиографски единици, на прсти можат да се избројат трудови посветени на Блоховото сфаќање на музиката, што, се разбира, не е случајно, кога се знае дека станува збор за марксистички философ.

Излишно е да се истакнува дека обемот и квалитетот на Блоховиот философски опус, и покрај идеолошките и “експресионистички” напластувања, десеткратно го надминува оној на Ханслик. Ернст Блох е во таа смисла голем философ “воопшто”, а Ханслик “само” философ на музиката “поединачно”. Ќе видиме, меѓутоа, дека на планот на философијата на музиката, тоа не мора да значи никаква предност. Напротив, овој наш осврт врз Блоховата философија на музиката ќе се обиде аргументирано да го докаже токму спротивното.

Доколку марксизмот го прифатиме како релативно кохерентен и непротивречен философски и социолошки “правец”, тогаш ќе мора да признаеме дека во неговите редови не постои поопфатен и позадлабочен обид за “позитивно” засновање на една марксистичка философија на музиката, освен оваа на Ернст Блох. (204:231) Ако го изземеме фамозниот Адорно, останатите марксисти (ако воопшто некој и останал), “не знаат со музиката што да отпочнат”. (204:231)

Тешкотиите со марксистичкиот методолошки приод ќе ги констатира и Димитрие Бужаровски: “Прифаќајќи го дијалектичко-критичкиот метод, а не произволното толкување и следење на одредени цитати извлечени од марксистичката мисла со цел да се утврди апологетика на однапред утврдениот пат (особено имајќи предвид дека во марксистичката мисла скоро не се спомнува музиката, така што изведувањата 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. (38:19)

Оттука, чекорите на Блох на оваа *terra incognita* на марксистичката философија на уметноста обврзуваат уште во својата појдовност.(7)

Во духот на традицијата на германската класична философија, Блох не ја крие приврзаноста кон духот на Хегеловото сфаќање на естетиката како философија на уметноста, што пак, за нас, во нашиве размисли, ќе има најмалку две значења: самата уметност како спознание, и спознанието на самата уметност. Ова постојано ќе го возобновува опонентноста гносеолошко - онтолошко, т.е. третманот на уметноста (музиката) како спознание, за разлика од доживувањето на уметноста (музиката) како онтички настан. Ова дотолку повеќе што е токму тоа една од круцијалните точки на самата антиподност Блох - Ханслик.

Блох ја порекнува вредноста на секакво парцијално промислување на уметноста, па оттука и можноста и вредноста на естетиката како некоја посебна философска и научна дис-

циплина. Музиката, како дел од феноменот уметност, се промислува низ призмата на еден заокружен и релативно кохерентен философски систем-"Принцип", кој во себе, покрај естетичките, ги опфаќа и ги проникнува уште и етичките, гносеолошките, метафизичките и онтолошките, херменевтичките, па - како што ќе видиме - и идеолошките димензии на музиката. Дури, ниту овие не ги сумираат под себе сите аспекти на музиката, врз кои Блох толку многу иснсистира.

Иако и самите претендираме на "херменевтички школувана свест" (Гадамер), "Блоховиот текст е невозможно *in extenso* да се следи", па така, "го сакале тоа или не, во разбирањето на Блох мораме да се согласиме со неговата, но и со сопствената пристрасност. Во тоа вкрстување е дадена единствената можност за сопствен критички говор."(169:9-10)

Артикулирајќи во себе повеќе димензии, Блоховото дело во целина се конституира како своевидна философија на уметноста, на која како сублимат и парадигматичен модел и медиј ѝ служи токму музиката. Таа е централна антрополошка арена, "еден цврст душевен прстен", од кој таа го започнува својот ѓд. Трансцендирајќи го статусот на световно суштество со сопствена естетска автономност и иманентност, таа се упатува како водич во одисејата на пречекорувањата на сите постоечки ознаки, изразувајќи го она што со зборови не може да се изрази. Музиката станува херменевтика на афектот на очекувањата, во кои нејзиниот јазик е уметност на пред-сјајот (*Vor-Scheins*), строг етос на *moralia musicae* и идеограм на новото интерсубјективно искуство на Јас-Ти-Ние односот, барајќи ги и прона-

оѓајќи ги во загубениот роден крај (Heimat) патиштата кон вистинска човечка заедница.

Продолжувајќи во подеталниот осврт врз Блоховата философија на музиката, повторно прво на “удар” е фамозното прашање на музичкиот предмет. Пред да го елаборираме, ќе направиме сосема краток екскурс, токму во таа функција.

Предметноста, во принцип, секогаш била допишувана и додавана однавор, од страна, прикачено и вмислеено, т.е. со замислени текстови и доловени слики, кои со специфичното музичко немаат битни медијски заеднички одредници. Програмирана вонмузички, музиката на овој начин станува музичка “драма”, водена по нечие либрето; суитата, на пример, станува “Слика од изложба”, или истата станува “танцуелна”, “анимир”, или дури и експлицитно и стилски - **“програмска”**.

Ова и вакво впишување на предметноста во музиката, не можело, а да не биде резултат на афективни, дифузни и неартикулирани емоции, извлекувани по правило од индивидуалниот ред на психолошките категории, што значи, необврзно кон конкретниот случај, така што она што како херменевтика на музичката предметност требаше да помогне, предизвика дури и контраефект. Имено, неразрешливоста на конфликтот помеѓу нашата намера за теориско промислување на музиката, од една страна, и неподатливоста и тврдокорноста на непоколебливото музичко битие, овојпат и емоционалистички “засилено”, бавно но сигурно не лизга кон бездната на фриволниот увид во “ирационалната” природа на музиката. А да се потсетиме

дека Блох е едниот од главните трагачи врз стапките на хегелијанско-марксистичката философска традиција, која е *par excellence* рационалистичка и социјално референцијална.

Тука, меѓу другите, мора да се бараат причините за евидентната **ненаклонетост** на марксистичката естетичка мисла кон музиката, за разлика од, на пример, наклонетоста, па и речиси целосна преокупираност, со литературата. Тоа не е ни најмалку случајно, а уште помалку свесно или намерно, туку неминовно, се разбира, доколку се тргне и се исходува од темелните премиси на марксистичката философија и естетика, посебно онаа базирана врз Хегел-Марксовата мисловна нишка.

Немојна да изрази и да соопшти било какви вонмузички идеи, и со својата тешко востановлива **предметност**, за разлика од сите други уметности - музиката ѝ избегнува на секоја интенционалност, инструментализам, зададена функција, или идеолошки толкувања и непосредни дневни политички задачи. “Неовоземна” и “нестварна”, таа се покажува како изразито “неподобна” за изразување на било каков неестетички интерес (социјален, прагматичен и сл), и со тоа Кантовиот “естетички императив” - на парадоксален начин, и наспроти неговиот личен “анимозитет” кон музиката - својата најдобра потврда ја наоѓа **толку на теренот на музиката**.

Проблематизирајќи го на ваков начин прашањето на предмет(носта), го направивме, всушност, неопходниот вовед во марксистичката философија (на уметноста), во случајов на чело со Блох, исходувајќи од “научно” фундираниот и аргументиран социјализам. Имено, марксизмот може да прифати сè,

само не дека не е учење за предметноста, единствено што и може да му ги отвори онтолошките (кои помалку го интересираат), гносеолошките, етичките и идеолошките, па и политичките референцијални “точки”, и други социјални аспекти на музиката. Со оглед на веќе констатираната неподатливост на музичката предметност, која не може да се препознае ниту во самата стварност, (ни природна, ни социјална), ниту, пак, во сегашноста, па дури ни на Земјава, на Блох му преостанува уште само една можност која тој успешно ја користи: фамозната музичка предметност да ја побара (и да ја пронајде) “од онаа страна на стварноста, во иднината и светот на утопијата” (204:233), во **надежта** и “сонот на јаве”. Вака, станувајќи своевиден органон на Блоховата философија - музиката станува нејзино резиме и **персонификација на неговата конкретна утопија**.

Талкајќи на ваков начин по трагите на можната музичка предметност, во првиот период Блох прави решителен чекор кон една метафизичка димензија на својата марксистичка философија на музиката, со што, според редица негови толкувачи, станува комплементарен со низа Шелингови размисли на овој план, па дури и здобивајќи се често со епитетот “марксистички Шелинг”.

Комплементарноста Блох-Шелинг станува очигледна не само поради употребата на терминот “Философија на музиката”, туку и поради обостраната свртеност кон димензијата на иднината и оноземноста, а посебно поради тоа што, иако уметноста/музиката ја сметаат за врв на сите можни духовни творечки достигнуања на човекот, сепак истата ја конституираат само во

органон на философијата. (204:233)

“Не само првиот принцип на философијата и првиот вглед од кој таа тргнува, туку и целиот механизам кој философијата го изведува и врз кој самата се заснива, станува објективен дури со естетичката продукција. (...)

Ако естетичкиот вглед е само трансцендентален увид кој станал објективен, тогаш само по себе се подразбира дека уметноста е единствениот воедно вистински и вечен органон и документ на философијата кој секогаш и непрекинато повторно го документира она што философијата однадвор не може да го прикаже, имено она несвесното во дејствувањето и продуцирањето, и неговиот исконски идентитет со она свесното.”
(191a:300-302)

Не е потребна некоја посебна аргументација за да се докаже високиот степен на совпаѓање на овие Шелингови мисли со оние на Блох, посебно во неговиот ран период (“Духот на утопијата”), кога тој со нескриена симпатија зборува за сета германска философија на тоа време, посебно за Кант и неговата “супериорност” во однос на Хегел, пред сè поради немирниот *a priori*, “кој во човекот се воздигнува над секој вид прерано исполнет објективизам”. Иако овие зборови се однесуваат на Кант, Шелинговата философија, како негово консеквентно домислување (барем во некои битни елементи и фази), веќе го трасира

патот на една отворена онтологија, толку карактеристична за раната фаза на Блоховата философија на музиката, па и философија во целина. Ова пред сè “затоа што музиката како внатрешна утописка уметност со сиот опсег лежи над сè што емпириски може да се провери, .. дека функцијата на музиката е целосна отвореност.” (18:209)

Меѓутоа, на внимателниот читател не може, а да не му падне в очи промената која настанува во подоцнежните дела на Блох, особено во “Принципот надеж”; промена која можеби не е суштинска во однос на севкупната размисла за утопијата, но за (философијата на) музиката е таа многу битна. Иако Шелинг останува негова трајна инспирација, во подоцнежната, “зрела” фаза на Блоховата философија, евидентно претежнува Хегеловото влијание, и се разбира, не само неговото. За разлика од Шелинг, кој е постојано незадоволен од состојбата на својот философски систем, Блох заснива цврсти претпоставки на една оптимистичка теорија на спознанието, толку потребна и подобна за неговиот свет на иднината и утопијата. Оттука прогласувањето на Блох за марксистички Шелинг е проблематично и со доста ограничен домет, зашто третманот на самата уметност е само привидно еднаков. Имено, философијата на Шелинг (барем што се однесува до “Системот на трансценденталниот идејализам”), така да речеме, “се укинува” во полза на уметноста како на “несвесна бесконечност (синтеза на природата и слободата) ... која ниту еден разум не е способен во целост да ја развие.”(191a:294)

За Блох, напротив, уметноста (а со тоа и музиката) останува внатре во рамките на философскиот дискурс и функција во кон-

кретната утопија; “музиката останува само еден момент на феноменологијата на утопискиот дух”.(Мејер) Дури, неговиот однос кон музиката се менува како што се менува и се пренасочува неговиот централен филсофски интерес, и тоа од антрополошкиот период, сврзан претежно за “Духот на утопијата”, кон космолошкиот период, па според тоа и питагорејскиот излез од лавиринтот на проблематиката врзана за музиката. (204:237)

Се разбира, во Блоховата философија не се евидентни само две фази, и не е само Шелинговото влијание пресудно. Од марксизмот назад кон хегелијанството, од феноменологијата кон егзистенцијализмот, па кон метафизичноста на Шелинг, па и низ традициите на германската експресионистичка литература - тоа е само маркирање на основните мисловни патеки на Блох, патеки кои за голем број негови толкувачи, симпатизери и критичари, не се израз на некоја еклетика, туку сведоштво за жива и оригинална мисла, за која се “тесни” философските правци, за во себе да го опфатат сето она што Блох сака да го промисли и соопшти, и како такви се подложни на перманентна динамизација и надминување.

На патот на ова постојано динамизирање и надминување, кој можеме да го констатираме како пат од музичката иманенција кон музичката трансценденција, можеме да “слушнеме” неколку битни “интонации и експозиции”, какви што се: утопизмот, гносеологизмот и, најпосле и најбитно за естетичкиот концепт - трансценденција во вид на интенција.

Тргувајќи по овој редослед веднаш наидуваме на метафизика, и тоа како “метафизика на насетување и утопија”,

со што повторно само ја потврдуваме локацијата и исходуванието на Блоховата философија на музиката во појдовните премиси и фундаментални општофилософски ставови, т.е. музиката како најдлабок израз на човековата утопија, која токму како таква, сведочи дека “на Земјава не може да се оствари”. (18:205)

Оттука станува јасно зошто во поглавието за “Стварта по себе во музиката”, Блох ја критикува Шопенхауеровата философија на музиката, пред сè поради тоа што го нема светот како волја, и како таков за објект на музиката, а не волјата по себе и нејзините конкретни манифестации.

“Вагнер листаше наназад, Шопенхауер се урна во сè побезнадежниот свет; го бараше, прескокнувајќи го Кантовото предупредување, името на стварта по себе во постоечкото битие, во природата; и ако и тука интендираниот светски Бог чесно отишол по ѓаволите, Шопенхауер музиката сепак ја упатувал на просто слушање на ова битие, на овој статус на светот, а не на нашата татковина зад светот, зад следниот агол на светот. Не укажал на Бетовен, на неговиот ритмички џиновски обликуван стремеж во височините, луциферски-мистичното царство; не укажал на Бах, на песната на духовната душа, во себе сама просветлена; на големата fuga за оргули, до небо издигната, со скали и катови, на една единствена самосветлечка, дивовска кристална Глорија; не укажал на ветувањата за месијан-

скиот роден крај зад сите откривачки походи, зад сите луциферовски јуриши на небо.”(18:204)

Очигледно е дека Блох на Шопенхауер му замера што стварта по себе ја бара и ја наоѓа во постоечкото битие и во неговото просто слушање; што го бара и го наоѓа во природата и во помирувањето со постоечкиот, а толку без-надежен свет; свет во кој не може да се насети “скриеноста” и “еросот на откривачките походи”, на “откривањето на нашето богатство позади светот, зад следниот агол на светот”.

Во оваа конкретна утопија “зад аголот”, содржани се, меѓу другото, и следните два битни момента на Блоховата философија на музиката: гносеологизмот и трансценденцијата. Овој втор момент, имено трансценденцијата, е сè уште посочување на оностраноста (но не и префрлување), т.е. трансценденција како интенција, што значи со гносеолошки (сè уште не и онтолошки) карактер. Тука е музиката сè уште “видовнички чин”, а утопизмот и гносеологизмот, барем во оваа фаза во еволуцијата и развојот на Блоховата мисла, се базираат врз идентична ориентација. Значи, и покрај тоа што интенцијата во суштина секогаш укажува и наведува на нешто надворешно, трансцендентно, космичко, па дури и надсветско и апсолутно, зашто на “Земјава не може да се оствари” - таа сепак и понатаму останува само антрополошка и гносеолошка.

“Ние се слушаме самите себе си”, е мото кое се повторува, само со други зборови, во секоја реченица. Она, пак, загубеното, отуѓеното (во хегелијанско-марксистичка смисла и значење) сè уште само се насетува и се навестува во темнината и латен-

цијата на секој последователен миг на скриениот самовпресрет. Сета етика и метафизика на Ние-в-пресретот, како наша утопија, се навестуваат, но едновремено секогаш потсетувајќи дека “на Земјава не може да се оствари”:

“Но ако она што тонот го кажува потекнува од нас, дотолку што во него вложуваме и говориме со овој голем макантропски грклан, тогаш тоа не е сон, туку цврст прстен на душата, кому затоа ништо не му одговара, зашто надвор ништо и не може да му одговара, и затоа што музиката како внатрешна утописка уметност со сиот свој опсег лежи над сè што емпириски може да се провери. (...) Така, обликуваниот звук не ни останува наспроти, туку има нешто во него што ни ја става раката на срце, што нас самите не заколнува, престојува, и на тој начин ^одговора на нашата незадоволена, вечно прашална рецептивност со самите себе, барем со своето неотстранливо, пречистено прашање за родниот крај (Heimat), кое оддекнува како рецептивноста сама. Така тонот ја создава, како надреалната, така и неалегоричната - само со оглед на постоечката надворешност на нејзината јас-орнаментика на симболичкиот круг на значењето на човечката, кај луѓето интуитивно пристапна, недистанцирана, како species надмоќна - гностика на ние-проблемот воопшто.” (18:210)

Токму “гностиката на Ние-проблемот воопшто” ја разоткрива вистинската Блохова намера со музиката. Здобивајќи се со огромно светско и надсветско значење, напуштајќи ја сопствената сфера и скршнувајќи го говорот кон предметноста, или “учењето за предметноста” (Die Gegendstandslehre der Musik) - музиката за Блох престанува да значи нешто по себе, туку дури за нас. Блох верува дека музиката на иднината ќе ја освои својата предметност, зашто е таа по својата природа интенционална, а слушателот, доколку сака да ја слушне, мора да излезе од неа за да го слушне оддегот на “некои предмети”; мора со тоа излегување да го побара и да го открие нејзиното скриено значење и порака. Само така слушателот може, и треба, да го слушне, не само музички даденото, туку и музички зададеното.

Во основа, и понатаму доминира гносеологискиот пристап, за разлика од онтологискиот, кој подоцна ќе настапи, и естетичкиот, кој е релативен, и кај Блох, и кај низа други марксисти.

“(Музиката) бара метафизичко стапало. (Бара) отклонување на секое уживање; стекнување на индивидуалниот исказ на делото; морален номинализам наспроти секоја осамостоена посредуваност; дескриптивен ‘натурализам’ или, поточно речено, експресионистички реализам на ‘субјектот; и конечно, силата на најавата или објавата за тоа какво можело да биде достоинството на спознањето, специфичното спознание на една ‘естетска’

стварност и утописки-возмојниот идеен императив на нејзината сфера.” (18:161)

Веднаш забележуваме дека за Блох е естетската стварност “естетска”, (стварност во наводници), што има многу сличности со Лукачевиот самостоен свет на уметничката стварност, кој е исто така “самостоен свет”, што значи, свет под наводници. Ова само повторно ни ја потврдува силната трага на Хегеловото влијание врз Блох, а особено врз Лукач, а на истиот, пак, врз Блох, без разлика на повремениите “материјалистички” превези врз нивните философии.

Со ова навлегуваме во суштината на Блоховата философија на музиката: карактерот на музичката трансценденција. Напуштајќи ја музичката почва, при-давајќи и за-давајќи ѝ историска мисија и специфични етички идејали, и осигурувајќи ѝ метафизичка длабочина - Блох постапува речиси хегелијански. Неговата музичка трансценденција не е трансценденција на самата музика, туку негова, Блохова трансценденција; не е музиката таа која ги трансцендира “сопствените рамки, туку е Блох тој кој ѝ ги трансцендира рамките, во потрага по нејзината смисла”. (204:243)

Футуристички талкајќи по нејзините идни времиња, тој всушност ја истурка, го запостави и маргинализира нејзиниот актуалитет во сегашноста. Идентификувајќи ја нејзината судбина со судбината на човештвото (чие остварување на човечноста на Земјава не е можно) - тој ја **напушта**. Приоѓајќи ѝ виртуелно и речиси илузорно, му се измолкнува она што е таа по себе - “сега и овде”.

Иако би било еднострано и крајно симплифицирано доколку, поради потребата на “антиподноста” на нашата Теза, Блох го прогласиме за исклучив застапник на трансценденцијата во интерпретацијата на музиката, наспроти претходно изложената концепција на Ханслик, и иако можеме да нотираме најмалку три аспекти на Блоховата трансценденција (на музичкиот творец, на музичкото дело и на музичкиот восприемач) - сепак во срцевината на јазолот на неговата философија на музиката ...

“... станува збор за тоа да се најде некоја точка од која може да се фрли поглед врз утописките земји на значењата, кои се наоѓаат, така да се рече, во прозорците на делото. Се разбира, при тоа останува прашањето дали воопшто таквото проширување на поимот на музиката, макар што е исто предикативно извршено, се смета за нужно. Зашто лакот на едно големо дело е исто естетски потполно затворен, или, напротив, тој поседува, за што, ако работата од поблиску ја разгледаме, не може да има сомневање, во својот уметнички свет на формата, и самиот ожигосан свет на естетски доволниот последен камен, давајќи ѝ го на трансцендирачката творба на значењето само иманентниот простор. Но ние сме тука, а делото таму; нам ни е, колку и минливо да не привлело, лесно повторно да се оддалечиме од него, за да би биле слободни за новите контексти што се наоѓаат

под, или над делото, и затоа секако мора да ѝ биде дозволено на една свест, која баш на ништо не му допушта во себе да мирува, и за која во секоја сфера апаратот претставува една неволја, и музичките творби ги посматра само како фикција на една привремена состојба и, просто, како *vestigia anabaseos* да ги следи онолку долго, додека не се појават среде виорот на историско-философските соѕвездија, па дури и на сиот светски процес.” (18:163-164)

Овие долги цитати се неопходни и незаменливи зашто Блох е философ кој се изразува низ богата, рељефна, но често и заплеткана и тешко разбирлива стилска и вербална форма, чие прераскажување, посредување - или обид ставовите без цитати да се интерпретират и толкуваат - можат само да ѝ наштетат на изворната Блохова мисла, а да не зборуваме за тешкотиите при преведувањето на неговите дела. Ова дотолку повеќе што станува збор за јазолна точка на Блоховата философска теорија (не само) на музиката, во која музички иманентното преоѓа во музички (?) трансцендентното.

Имено, “станува збор за тоа да се најде некоја точка од која може да се фрли поглед врз утописките земји на значењата, кои се наоѓаат, тукуречи, во “прозорците на делото”. Ова “изнаоѓање на некоја точка”, очигледно, го врши философот, а не слушателот, ниту пак композиторот, барајќи ги на тој начин оние места во делото кои би можеле да значат некаква предметност, односно здогледувајќи ги така “утописките земји

на значењата”, сиркајќи и откривајќи ги низ окната на “прозорците на делото”. За Блох не е доволен самиот факт дека “сиркањето” само сведочи дека сме секогаш и пред сè врзани за престојот внатре ѕидовите на самата (музичка) куќа. Блох не ни помислува дека низ прозорците може да се “сирка” и кога окната се затворени, што значи со целосно останување внатре самото музичко здание, а без кое, пак, нема ниту окна, ниту прозорци, а се останува од оваа страна на прозорските окна.

Напротив, Блох најмалку го посакува останувањето “овде” и “од оваа страна” на прозорецот, и затоа тој ги крши стаклата на прозорците, зачекорува надвор, и го напушта естетскиот (иманентен) простор на уметничкото дело.

Се сеќаваме дека на Хансликовото “чисто” и иманентно естетско доживување на музичкото дело ова Блохово “кршење” и пречекорување/трансцендирање, не само што не им беа потребни, туку беа токму она против што Ханслик категорички се борел. За Блоховите, пак, гносеолошки (и не само гносеолошки) потреби, посебно ако тој самиот во одредено дело ќе ги здогледа “прозорците”, е трансценденцијата нешто што **логички** следува. Ваква трансценденција го чека и творецот, доколку тој такво (воопшто вредно) дело сака да создаде, но тоа го чека и восприемачот, доколку тој - од својот застаклен простор и затворен начин на доживување - сака да се пробие, да се вивне и да го слушне “повикот” на иреалните и утописки значења и “идеограми” на уметничкото дело.

Клучното прашање за Блох, значи, станува прашањето дали делото ги има во себе вградено овие прозорци, или не.

Токму овие и вакви “прозорци” отсега па натаму стануваат поважни и од самата куќа, која е нивен дом и живеалиште. Дури живеалиштето и родниот крај (Heimat) отсега почнуваат да се бараат и да се наоѓаат во зраците на светлината која допира од прозорците што гледаат кон еден неовоземен свет.

Следствено, делата на Вагнер, Чајковски, Шопен и плејада други музички гении, според Блох, ги немаат овие прозорци, па следствено, не го ни заслужуваат атрибутот - **утописки**.

Значи, трансценденцијата е во полна сила. **Цената** е напуштањето на естетското, кое кај Ханслик веќе по себе беше трансцендирачко. Јасно е дека во овој јазолен пункт на Ханслик му го сопоставуваме и спротиставуваме парадигматичниот **антипод** - Блох, за кого е саосема туѓо сфаќањето дека уметноста е веќе по себе интенција и трансценденција; дека е таа по себе “пречекорување” на постоечкото и затеченото: “исчекор” итно потребен за луѓето од сите времиња и простори - неодложив, на кој, како на завршен и совршен “космички феномен”, не му се потребни никакви “приопашни ѕвезди”.

Цената на Блоховата трансценденција е напуштањето на “естетскиот” став спрема уметноста (музиката), што само ја потврдува и ја докажува едната од причините за избор на “философијата на музиката” наместо “естетиката на музиката”, каде што првата подразбира промислување на феноменот на музикалното, а во случајов и ставање на музиката во функција на изградба на цело едно философско здание, на еден заокружен философски “систем”. Тука веќе не може да стане збор за музиката како феномен кој е цел на научното истражување и на философското промислување, туку за

музиката како **средство** за артикулирање на вонестетски, што значи вонмузички, системско-философски цели и значења.

Низ крикот на “макантропскиот грклан”, кој допира сè до ѕвездите, Блох го заменува естетскиот статус на музиката со гносеолошкиот, како со повисоко стапало. Постапката не е веќе Шелинговска, иако отпрвин на таква прилегала, туку - по својата градуелност и историцистичност - хегелијанска.

Парафразирајќи го статусот на философијата во средниот век (*ancilla teologiae*) би можело да се рече дека музиката (уметноста) во Блохови раце е редуцирана и деградирана на *ancilla philosophiae*, или попрецизно на *ancilla gnoseologiae*, или најопшто, на - *ancilla utopiae*.

Сепак, приказот/освртот на Блоховиот дискурс за музиката би останал битно нецелосен без да се запреме на неговото главно дело, во кое сите негови философски, а со тоа и “музички” премиси, се доведени до својата консистентна и консеквентна завршница. Станува збор за музиката како философија на надежта.

Речиси и да не постојат некои позадлабочени и аналитички осврти на она релативно мало поглавие на, инаку, огромниот “Принцип надеж”, посветено на философијата на музиката, односно на “пречекорувањето и на човековиот најинтензивен свет во музиката”.

Причините за ова можеби би требало да се бараат и во неговата далеку поголема хетерогеност и неконсистентност, но и во поголемата “збиеност”, во однос на промислувањето на музиката од времето на “Духот на утопијата”.

Тргувајќи од ваквото спознание, мислата на Блох во “Принципот” ќе ја проследиме како пат од космолошкото (космогониското), преку антрополошкото и социјал-философско (дури и социолошко), сè до универзалното и месијанско. Патем да потсетиме на еден не толку битен, колку илустративен детал, а тоа е дека Блох за ова поглавие на неговото животно дело, наместо за едно мото, како што тоа најчесто е случајот со другите поглавија, се решил дури за три, што само ја потврдува неговата опседнатост и опиеност со музиката и нејзината функција во неговиот утописки проект.

“А сега да се вратиме на најпрочуениот потпорник на целата музичка законољубивост: хармонијата на сферите и нејзината ќерка, космичката теорија на музиката.”(19:1270) И покрај лепезата препознатливи и транспонирани влијанија на цело едно богатство философски правци, кои што се не само хетерогени, туку често и си противречат, а сублимирани во ова поглавие, во наведениот цитат сведочат за едно влијание кое до сега не било доволно нотирано, а кое резултира во едно објективистичко, питагорејско-платонистичко становиште, а на кое Блох, за жал, не истрајува до крај, и кое повторно само го потврдува променливото и моментално (типично Блохово) егзалтирано доживување на односот на човекот и космосот и местото на музиката во тој однос.

Тргувајќи од питагорејците, па преку схоластичарите, Блох повторно пристигнува до Шелинговата философија на уметноста, но овојпат во покритички приод:

“Соломоновиот храм на музиката се нарекувал пеење на планетите, а од Августина анѓелско пеење; интервалите кај питагорејците, изедначени со растојанието меѓу планетите, му одговараа тогаш на *ordines angelorum*, при што врската со планетите никогаш не се прекинала ни во христијанството: Амброзије, (...) учел дека токму таинствената музика е праслика и мостра на земјината. (...) Веќе Боетие го учел следниот поредок одозгора спрема надолу: *musica mundana*, свивање на вселената, угодено спрема мерката и бројот; *musica humana*, задничка свирка на телото и душата; *musica instrumentalis*, како најдолна сетилна еманација. (...) На крајот, како што можевме да очекуваме, уште и романтичката философија на природата го даде својот прилог во небеското волшебство, најсочувано кај Шелинг. Неговата ‘Философија на уметноста’ сака уште еднаш на астрономски начин да го востанови крајното значење на ритмот, хармонијата и мелодијата. (...) Издигната со исти крилја, таа музика лебдее во просторот, за да го ткае, од просирните тела на гласот и тонот, чујниот универзум. (...) Таа форма на утопијата е утописка, се разбира, само во смисла на својата просторна оддалеченост; нејзиниот сон на желбите на други места вреди како веќе постоечки.

Саканото време, значи вистинската утопија, задира во тие преобразби на хармониите на

сферите, во божемното хармонско совршенство на создавањето, само доколку нејзиниот присакуван простор не го замислува исполнет со апсолутна анѓелска музика, туку со музиката на еден иден Ерусалим. (19:1271-1272)

Овој подолг цитат е значаен и заради дополнителна релативизација на влијанието на Шелинг, од каде јасно се гледа дека Блох кон него има одредена резерва токму поради сфаќањето на утопијата како “просторна”, за разлика од Блоховата како “временска” утопија, значи не како *ou topos*, туку како некакво *ou hronos*, како време кое “уште не е” (*noch-nicht- Sein*). Сепак, и овојпат, чесно речено, Блох не е доследен и консеквентен ни во ова, “временско” сфаќање на утопијата, на што ќе се навратиме нешто подоцна, кога ќе зборуваме за универзалното и месијанското во Блоховата утопија.

Патем речено, индикативно е дека Блох не е прецизен и во една друга, негова сопствена и многу битна дистинкција во однос на “видовите” на утопија, која тој ја истакнува на едно подзаборавено место на неговиот познат “Тубингенски увод во философијата”, а кој гласи: “Сепак, чини да се разликуваат утопистичкото и утопиското: првото само непосредно апстрактно се впушта во приликите за да би ги поправило, напосто од глава; другото секако води сметка и за самите прилики од надвор.” (21:108)

Кога Блох би се задоволил само со космичкото потекло на музиката, работата би била, така да речеме, “во ред”, но веќе наведената хетерогеност на неговата мисла во ова поглавие

на “Принципот” раѓа и такви плодови, кои, доколку не стануваше збор за Блох, не би зачудувале, но вака, благо речено, непријатно изненадуваат. Не може, а да не се препознае влијанието на Адорно и неговите симплифицирани социологизми и идеологизми, дотолку повеќе што Блох ги сместува онаму каде што ја лоцира и фундира “човечката изразност како неодвоива од музиката”:

“Безбројни човечки напнатости ѝ се придружуваат на напнатоста на квинтата. (...) Самите општествени тенденции се одразиле и се искажале во звучниот материјал, далеку повеќе од везден истите природни факти, и исто така многу повеќе од обичниот романтички ^и *espressivo*. Ниту една уметност не е толку социјално условена како божем самоодната, дури механички самодоволната музика; (...) Таа врие од историски материјализам, и тоа токму историски. (...) Ги нема Хајдн и Моцарт, ...без точно варираната општествена нарачка; Хендловите ораториуми ја одразуваат во својата гордост империјалистичка Англија во подем. Го нема Брамс без граѓанската концертна публика; ја нема дури ни музиката на “новата предметност”, божемната безизразност, без големиот пораст на отуѓувањето, опредметувањето, постварувањето во доцниот капитализам. (...) при што на музиката, благодареејќи ѝ на својата толку непосредно човечка изразувачка способност, ѝ е својствено повеќе

отколку на другите уметности да ги презема патилата, желбите и миговите на светлината на угнетената класа.” (19:1254-1255)

Големото влијание на неговиот современик и слично-мисленик Адорно (и не само негово) е јасно видливо во овие, како и низа други Блохови промислувања на социо-психолошките условености, кои тој ги смета толку релевантни во “точно варираната општествена нарачка” на музичкото дело. Па сепак, и тука, изворниот Блохов арт-истички ерос се побунува против Адорноовиот синдром во себе, па и Лукачевиот, и враќајќи се всушност кон духот на Маркс, ќе востанови: “И ниту една, пак, уметност нема толкаво претечување над врвот на секое време и идеологија во кои е затекната; претечување кое, се разбира, не го напушта човечкиот слој. Тоа е претечувањето на ‘материјалот на надежта’.

Критички осврнувајќи се на космичкото сфаќање на музиката како на астрален мит, Блох не го негира позитивното во него, кое го означува како негово растурање и разбивање, и како своевидна “провала на хуманата утопија во него, и како самата таа провала.”

Станува збор за дефинитивно воздигнување на музиката на пидестал на **универзална и месијанска**, но овојпат Блох веќе не се задоволува со гносео-антрополошка^{ТА} функција на музиката во процесот на човековото (само)ослободување, туку ѝ обезбедува онтолошка фундираност, и тоа во субјект-објект односот.(8) Сепак, и наспроти нечии очекувања од ваквата висока воздигнатост на музиката на скалилото на човековите

духовни моќи, тоа овојпат, напротив, се прави токму на штета на музиката и нејзината автономна суштина и вредност.

Имено, музиката претрпува конкретно-утопистичко префункционирање во макантропос. Светот и човекот го создаваат своето ново взаемно проникнување во, и низ **медиумот** на музиката, која, пак, во тоа универзално, синтетичко и отворено движење на светот-човекот - бива надмината.

Стварта по себе прераснува и преминува во ствар за нас токму во, и низ музиката. Светот станува “наша ствар”, наш роден крај (Heimat), само во музиката. Ова не е само основниот пункт и стожер на Блоховата философија на музиката, туку и на неговата философија-утопија во целина:

“Во звукот секако има ѕвезди, но тоа се оние од кои допрва треба да се обликуваат човечки имиња. ... но тие се викаат Моцарт, или Бах или Бетовен, и нивната содржина е .. во блискиот медиум на звукот.

(...)

Инаку, некој контрапункт може да се однесува на некое царство на виши закони, но затоа со звучно-утописката содржина на субјект-објектот, онака како што е артикулирано кај Блох, или Моцарт или Бетовен - со силината на тоа внатрешно, исто така звучи еден универзум.” (19:1274-1275)

(...)

“Светскиот корен, кој понатаму ‘рти во музиката, најпосле, е само човечки корен на едно нему

соодветно светско битие, корен сосема утописки - тендирачки, не архаички фиксиран. (...) Како што *regnum hominis* допрва претстои во иднината, мачнината, надежта. Благодареејќи токму на тој однос, музиката станува сеизмограф на општеството, ги рефлектира ломовите под социјалната површина, ги изразува желбите за промена, повикува на надеж. (19:1284-1285)

(...)

“...тие категории (Моцарт, Бах, Бетовен - Д.С.) се фигури на пречекорувањето на границите на тонските сфери: тоа се артикулации на човечкото егзистирање на јазикот на интензивноста кој се обликува; интензивноста која сака да ја добие сета своја есенција во светот што си дошол на себе. (...) Музиката ја содржи моралноста и универзалноста на едно средиште, интензивно како проникнувачко фигурирање *in fonte hominem et rerum*, во еден простор на интензитет, само на музиката толку отворен.” (19:1286)

Со силината на внатрешното-човечко исто така звучи еден универзум, кој понатаму ‘ртејќи во музиката, е најпосле само човечки корен на едно нему соодветно светско битие, кое, пак, барајќи ја својата есенција секогаш во своето *nach-nicht-Sein*, ја наоѓа во иднината, мачнината и надежта на сопствениот “петти елемент: човекот”. (19:1286)

Блох заклучува: “Така музиката во целина стои на граница-

та на човечноста, но на оние граници каде човечноста, со нов јазик и аура на повикот околу најдениот идентитет, излачениот ние-свет, допрва се обликува”.(19:1303)

Не се потребни многу енергија и труд да се докаже огромното влијание на веќе добро познатите “места” од историјата на философијата, кои толку очебијно зрачат од сите овие цитати. Во Блоховата философија се и премногу жилави и отпорни остатоците на духот, па и словото, на германската класична философија. Иако постојано збогатувана со изворен марксистички наплив на идеи и толкувана - базирана врз традициите на германската експресионистичка литература, и со јазик и “стилистика која е необично замрсена, начичкана со неологизми, тешко поднослива за луѓе кои не се запознаени со необичната фразеологија на германскиот философски јазик”(109:475) - Блоховата философија е духовен континуитет на Шелинг-Хегеловата философија на идентитетот. (9)

Зашто, ако веќе “насекаде израснува самовпресретот со безредието под површината или со дијаграмите на некој друг поредок во кој свеста веќе не е сврзана со каков и да е објект како туѓ”, тогаш е јасно егзалтираното и интензивно Блохово чувствување на взаемното проникнување и симбиоза на човекот и космосот, која се одвива низ медиумот на музиката.

Проследувајќи ги и маркирајќи ги главните пунктови на Блоховата философија на музиката, стана јасно дека станува збор за релативно хетерогена философска творба, која како таква во себе втелотворува разни теоретско-философски, па и книжевни влијанија и традиции. Почнувајќи од неоплатонијан-

ската гноса, преку Шелинг и Хегел, и завршувајќи со марксизмот, Блох е често противречен, недоречен и неконзистентен на својот пат од космологијата (поточно - космогонија) кон антропологијата, т.е. антропо-онтологијата, како кон вечна надеж и отвореност-можност за секогаш уште-не-битие, и шанса за перманентна хуманистичка финализација на универзумот, во што, рековме, музиката има средишна улога.

Во случајот со “Принципот надеж” се чини дека станува збор за премногу голем и метафизички залак за естетичарите “специјалисти”, а што останува за музиколозите, а премногу “мал” залак за философите, посебно кога се работи за трансдискурзивен и интердисциплинарен философски опус, тешко дофатлив со стандардниот философски инструментариум. Оттука и критичкиот заклучок може само да “чепне” во некои аспекти и димензии на Блоховиот философски корпус, барем во оној кој е во помала или поголема мера релевантен за неговата философија на музиката.

Се разбира, како и со неговиот претходен антипод, Ханслик, ова наше заклучно разгледување ќе биде неразделно од критичките осврти врз неговата философија, од страна на негови современици, истомисленици или опоненти.

“Иако секогаш насочен кон анализа на човечкото, во тоа се обидува да даде своевидна онтичка рамка”, правилно заклучува Предраг Вранички за целокупниот Блохов философски дискурс. (54:53, III) Оттука, ако ги поврземе сите на изглед неповрзани “конци” на богатиот Блохов опус, ќе се најдеме сосредоточени во една јазолна идеја - онтологизација на

надежта. Покрај круцијалниот поим на утопијата и нејзините насоки, “поимот на напредок нѝ е едниот од најдрагоцените и најважни поими. Оттука поимот на напредок секогаш треба да се посматра и да се истражува врз основа на неговото општествено послание, значи, со оглед на неговото **чуму**, зашто тој може да биде и злупотребен и токму клонијално-идеологијски первертиран. (...) Тој (напредокот - Д.С.) на тој начин лежи на продолжената линија 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 за научно предвидување и антиципација.” (21:155-156)

Сиот Блохов философски зафат е насочен кон претворање на поимот надеж во метафизичка категорија, која како таква прераснува во квалитет на самото битие. Космосот во себе содржи иманентна целесообразност која во повисоките стадиуми на еволуцијата на материјата своите “утописки” потенцијали ги актуализира со, и низ човекот како уште-не на самата природа и нејзината самоантиципација. Во мигот кога се раѓа, човекот станува лидер на понатамошниот развој на материјата, и она што е уште-не-свесно во човекот, на извесен начин е во корелација и хомологност со *nach-nicht* на самото *Sein*. Марксизмот, како философија која има амбиција да го надмине дуализмот на битието и мислењето, не е веќе само регистратор на битието и светот (зашто “се работи за тоа тој да се измени”), туку - а низ него и човекот - создавач на светот кој почива заспан во својата потенцијалност и неможност да се самореализира без учество и иницијатива на човечкиот дух и пракса.

Со појавата на човекот во космичката “игра”, и метафизиката и човековото општествено дејствување (praxis), го вклучуваат во себе и eshaton и Heimat, што значи потполно и нужно исполнување на космичката предодреденост и престабилираност, синтеза на сите сегменти и вектори на битието. Во сеопштото тежнение кон потполна совршеност, патосот на “конечната цел” станува доминантен, и покрај Блоховото заколнување над својата утопија како “временска”, а не и “просторна”. Очекувањето на апсолутното совршенство, хегеловското завршување на историјата, е состојба на целосно помирување на човекот со светот, со природата (која во меѓувреме е “преградена”-овладеана) и со самиот себе: состојба на крај (Endzustand); помирување кое зависи од човековата волја и вештина постојано да ги пречекорува границите кои ги поставува социјалниот живот и природната детерминираност, “а за тоа е потребна постојана позитивна ориентација кон иднината, значи надеж”.(109:484) Надежта е квалитет на битието кој низ човековото тежнение кон совршенство го оживува целиот универзум.

Но за каков оживеан универзум тука станува збор?

За таков “во кој свеста веќе не е врзана за никаков објект како туѓ”, за “универзум по своја мера, во пресвртен протагоровски идејал - од човекот како мера на сите нешта, во светот како мера на секој човек”; ... зашто се што ќе биде, ќе е наше дело”, и тоа **не** еден убав ден, а можеби и порано”(154:229-231), зашто Блох потцртува дека “утописката волја во никој случај не е бесконечно тежнение или бесконечен напредок: таа сака фактичко исполнување во конечното време”.(109:484) Оттука,

зачудува како Колаковски кај Блох гледа само “повик на утописко мислење”, а не ја гледа утопијата сама.

За какво совршенство тука станува збор?

За она кое се заснова врз истоветноста на “појавното” постоење со скриената “суштина” на човекот и светот; суштина која, меѓутоа, не треба да се бара во минатото (зашто тоа би значело ^{ДЕКА} некогаш и некаде постоела, и дека живееме во време на деградација и декаденција), туку таа наша суштина со која треба и може да се идентификуваме - допрва треба да ја исполниме. Дали ќе ја исполниме - тоа зависи од човековата волја и надеж, вооружени со знаење за тоа каков светот може да биде, и мора да биде, за да биде - наш свет.

Во тој “наш свет” се очекува потполно помирување на човекот со самиот себе и со светот, надминување на секоја негативност (спротивно од Адорно), што значи конечно и дефинитивно разотуѓување. Човековата волја е во состојба универзумот да го доведе до совршенство и да се наметне за “субјект на природата”, и “субјект на историјата”; на таа волја ќе ѝ појде од рака да го направи она што на ниту една религија досега не е успеало - да го создаде Бога. “Целата Блохова философија на крајот се покажува како теогонија.”(109:496)

Констатираме дека “над сиот тој потфат лебдее наговестувањето на некоја подлабока присност помеѓу марксизмот и религијата, која допрва треба да се објасни; сомнението дека Блох можеби не е толку марксистички философ, па макар и философ на религијата, колку (како што тој самиот го нарекол Томас Минцер) теолог на револуцијата”.(234:129)

На слично стојалиште е и неговиот најголем философски,

посебно етички опонент на денешницата , Ханс Јонас: “Ернст Блох веројатно и беше еден ‘homo religiosus’”(10)

Впрочем, “религиозната” разрешница на Блоховата философија (на музиката) и не би била толку неочекувана кога се знае сеопштиот латентен религиозен карактер на марксистичката идеологија, но она што се заборава е дека и Колаковски делата на Блох ги смета за “всушност пророшки апели, подготвени во афористичка поетска проза, формирана врз традициите на германската експресионистичка литература”.(109:475) Она што, меѓутоа, не го насетил ниту, инаку луцидниот Колаковски, е латентниот нихилизам во секоја пост-марксистичка или периферна марксистичка пројава, каква што е за некои Блох, кој, според некои други теоретичари, на пример на архитектурата, “го бранел експресионизмот како чесна преработка на утописките идејали, посматрајќи го неговиот нихилизам како дел на еден нужен премин од стариот во новиот свет”.(231:256-258)

Патем дополнето, тоа “значи дека на полето на литературата и ликовните уметности од 1919-та натаму сè почесто оддекнуваше гласот на пораката ‘Смрт на експресионизмот’, **А** во тие години експресионизмот во музиката допрва воопшто се откриваше и се навестуваше како нов ‘изам’”.(224:300) За волја на вистината, меѓутоа, и тогаш во некои списанија “ненадејно почна да се зборува за ‘тонски експресионизам’, кој дотогаш дефакто постоел, но не како програмски”. (224:300)

Некои автори, што е за нас за понатаму од особена важност, зборуваат и за ‘социолошки темели’ и ‘музикален активизам’”. (224:301) “Сепак, предупредуваат истите автори, зборувајќи во контекстот на ‘враќањето кон објективната кон-

струкција (Gestaltung)', ако од десно му се доближиме на експресионизмот, тогаш, не само што сакаме усмртување (Garaus) на експресионизмот, туку и на секој вид на идеологизација на уметноста. Оттука, вештачки играната борба против експресионизмот беше, всушност, против музиката на поглед на свет (Weltanschauungsmusik), против музиката со тенденција (Tendenzmusik), и со тоа, против политизираната музика, во лоша смисла на зборот."(224:305)

Оттука, оваа последна дистинкција во врска со смислата и значењето на експресионизмот ја налага потребата од разграничување и појаснување на најмалку три семантики на поимот "експресионизам" во случајот со Блох. Првата означува стил-израз на самата негова философија во целина, јазикот и тешката и, на места, замрсена и непреводлива вербална конструкција; втората го означува неговото влијание (недоволно докажано, освен во однос на Шемберг) врз воведувањето на поимот "музичка експресионистичка логика", што значи нотирање на нов стил-правец-период на самата музика, од почетокот на векот, различен од некогашните: "класицизмот, романтизмот, итн., кој пак, секако повлијаел и врз начинот на размислувањето на самите композитори (повторно пример е Шемберг), а што внело дополнителни недоразбирања и конфузија во сфаќањето на "експресионизмот", вон, и во музиката; (36:149) третата го означува она што во случајот со Блох е и најважно, а тоа е сфаќањето на музиката како израз-експресија на идеи и содржини кои не се еминентно музички, и за што, впрочем, веќе исцрпно расправавме.

И оние што го негираат, и оние што го поддржуваат, се согласни дека кај Блох феноменот на утопиското е присутен во сите форми на човечките манифестации: политичките утопии, уметничките, техничките, религиозните, итн., но дека се работи за еден сестран и планетарен проект, во кој реализацијата на “конкретната утопија” е суштината на историскиот човек. Утопијата и надежта се сеопфатни, универзални ... “, смета Предраг Вранички.(54:54/3)

Сепак, бројни се и оние кои ценат дека повеќе дијалектика има во свеста на Моцарт или Бетовен, како еден вид Блохови идоли, отколку кај самиот Блох, кој токму како марксист би требало тука убедливо да предначи. Вака, Хилдесхајмер со право иронично му префрла на Блох дека за него “Тито” и “Идомено” не се “адекватни” опери на Моцарт, само затоа што не завршуваат во позитивни апотеози, а пак “негативната апотеоза на ‘Дон Жуан’, природно, не се согласува со Принципот надеж”.(225:316)

Па сепак, кај Блох не станува збор само за утопија сфатена како теогонија, туку за утопиското како најширок културен феномен, сфаќајќи го човекот како по природа утописки ориентирано суштество. Утопијата, имено, “прозвучува” низ “малите” утопии, во зачекорувањето во просторите од онаа страна на постоечкото битие. И кога веќе ова се знае, зачудува Блоховата недоследност во следењето на сопствените премиси на “малите” утопии, и перманентното паѓање во искушение на откривање глобални утопии и “големи приказни” за “големи напредоци”, напосто од глава, како хиперидеологизирани фикции со “сметка без крчмар”, за кои, имено и самиот

категорички изјавува дека се подложни на “злоупотреба и колонијално-идеологијско первертирање”.

Блох самиот паѓа во стапицата на глобалноста, за која предупредува дека постојано ги демне сите утопии, па и оние “малите”, а токму за “мала” утопија станува збор кога е во прашање музиката. И токму таа “мала” музичка утопија бидува проголтана од големата и глобална утопија, од планетарниот проект за социјален преврат, во кој “малото утописко” лизга и се первертира во “големо утопистичко”, од глава октроиран и наложен, метафизички и месијански, хегелијански идеолошки идеограм. И наместо утопиското да биде “составен дел на човечкиот живот, кој ќе се обидува да ја формулира надежта, да ги определи новите граници, да го организира пречекорувањето, ... судбината на таквата идеологија е постојано во огин да се претвора, да се изврти во Пандорина кутија - да го даде знаењето, да го покаже злото, и да не може да го укине. ... нејзината најпотресна последица е лошото освестување - докрај отворената Пандорина кутија во која не останала ниту надежта”.(171:248-249)

Во Блохови раце, надежта сепак далеку подобро минала отколку музиката (да дојдеме најпосле и до неа). Блох нејзиното место го гледа во нејзината примереност и приспособеност кон потребите на сопствената философија (на утопијата),. што значи дека нејзиниот *raison d'être* го наоѓа во нејзината трансцендентност, во хоризонтот што е зададен, а не во хоризонтот на даденоста. Ако даденоста е секогаш “ред и поредок” на нештата, кои “сега и овде” се остваруваат, тогаш “‘егзистенцијално трансцендентни’ и нестварни се, со еден збор, оние идеи кои

не се поклопуваат со некој животен поредок”, а “идеологии ги нарекуваме идеите кои ја трансцендираат егзистенцијата, но кои дефакто никогаш не ги остваруваат своите содржини”. (133:159) Блох, напротив, има сериозна намера за остварување на своите идеи, и тука се марксистите уште “полоши” (уште поголеми хегелијанци) од самиот Хегел. Впрочем на тема зборува и еден Герѓ Лукач.

Од музички агол, Блох, барајќи во, и од музиката секогаш нешто вонестетско (читај: трансцендентно) тој во некоја рака со музичката литература (или историја) постапува онака како што Хегел постапува во неговата “Историја на философијата”. Оние автори кои не се вклопуваат во “шемата” на утопистичката, оптимистичка гносеолошка и отворена онтолошка перспектива, речиси а priori се отфрлаат како обични “објективации на волјата” или како “архаизирачка утопија која ѝ е својствена на регресијата во сонуван мит”. Кај тие автори доминира “бесмислената мачнина на романтичниот виолински тон”, набрекнатото заканувачко пеење на Вагнеровите хероини; насекаде е ефектот заради ефектот, или со ефект заради ефекти”; ... цел паметник на ваквиот *esspreso* често твори Чајковски, ... кому му недостасуваат строгата регулација и радоста на законитоста.”(19:1260-1261)

Станува сосема јасно: музичкиот романтизам е ларпурлартизам, и како таков утопистички ненасочен; во него нема надеж, ниту се насетува “големиот миг” на “идниот Ерусалим”; тој е “топлина од плевна”, “кравја топлина”, па според тоа изразито неподобен за потребите на Блоховата “вистина на утопијата”. Уште од Шопенхауер наваму Блох ги критикува сите оние кои

се помирително “расположени” кон светот каков што е, и каков што го затекнуваат, па оттука и Вагнеровото “листање нанзад” му е спротивставено на Баховиот “јуриш на небо”, со предност, се разбира, за Бах. Во проектот на есхатолошката надеж не може да се вклопи музиката на еден несреќен хомосексуалец, потоа на еден несреќно вљубен меланхолик, или на еден хиперволунтаристички настроен арогант. “Романтичарите”, или “националромантичарите”, Чајковски или Шопен, или Вагнер и Рихард Штраус, и премногу “патат”, односно се и премногу “национално” или “фолклорно” обоени, за да можат да се “надеваат”, односно да се вклопат во духот на новиот пролетерски интернационализам, ergo - **надвор од конкретната утопија!** Претходно веќе спомнавме дека дури и некои опери на Моцарт го имаат истиот “грев”, па така не се вклопуваат во утопистичките очекувања на Блох. За разлика од нив, Шемберговата монодрама “Очекување” сосема ги исполнува Блоховите очекувања од музиката.

Сета концепција на Блоховата философија на музиката ѝ е **подредена** на неговата философија во целина, па оттука доколку некои композитори не се вклопуваат во нејзините барања - тоа полошо по нив! Блох е против Шопенхауеровата “волја” само затоа што не е оптимистичка, зашто не е “Прометеева волја”. Затоа Блох сесрдно “гласа” за “Фиделио” на Бетовен, а против “Евгение Онегин” на Чајковски, зашто “се е свртено кон иднината”, зашто “тогаш ќе се одмориме од мачнината”.

И кога веќе ова се знае, не зачудува што Фохт го смета Блох за антипод на Ханслик, но зачудува што еден Иван Супичиќ, во својата обемна “Естетика на европската музика”,

Блох го спомнува сенасе еднаш, и тоа во мото во кое ги цитира неговите зборови за музиката како уметност која сака "...да го долови она битното што на човекот му е најблиско".(185:207) Напротив, се чини дека Блох со неговите сфаќања за музиката придонесува на човекот да му го долови токму она - што му е најдалечно.

Постојано барајќи и наоѓајќи во музиката вонестетски значења, пораки, "идеограми" и "повици", и спротиставувајќи му го постојано својот оптимизам и прогресизам на "регресот во сонуван мит" - Блох бавно но сигурно зачекорува на еден терен кој на прв поглед не може јасно да се "прочита", но кој веќе неколку пати го спомнавме, а нешто подоцна во Тезата поопширно ќе го елаборираме, а тоа е - **теренот на идеологијата**.

Наспроти мислењето на друг истакнат марксист, Антонио Грамши и неговото сфаќање на односот прогрес - настанок, ќе му дадеме за право на неговиот соговорник, извесниот Алдо Капасо, кој наспроти Грамши предупредува на недостаток на критериум, т.е. дека во "подобрувањето недостига единица за **мера**.(курзивот е на Д.С.).(...). Останува дека секоја философија не може, а да не се однесува сентиментално, како песимизам или како оптимизам". (63:22) Ние би додале: останува дека секоја философија не може, а да не се однесува "идеолошки", дури и онака како што тоа веќе "класично" е опишано во Маркс-Енгелсовата "Геманска идеологија".

Далеку сме од тоа да бараме "идеологија" во Блоховата философија на музиката. (Елаборацијата на овој поим не е предмет на нашата Теза, но за наши потреби, нешто подоцна ќе направиме краток екскурс на оваа тема) Па сепак, факт е

дека историјата на музиката Блох ја вреднува и со овие “естетички” мерила, дотолку повеќе што е неверојатно тешко да се одреди што во конкретно дадениот случај треба да се смета за идеологија, а што за утопистички проект.

Тука, имено, е секогаш во прашање некоја претстава која **валоризира и мери**, и при која неизбежно мораме да учествуваме во желбите и животните чувства на партиите кои се борат за овладување со историската стварност”.(133:160) Не е потребен голем труд за да се докаже дека зборовите на Карл Манхајм, кои штотуку ги цитиравме, целосно важат и за Блох. Оттука - иако тоа Блох експлицитно не го кажува - имплицитно следува и неговиот естетички-вредносен суд за музичките дела кои “немаат” утопистичка димензија, а со тоа се и естетски помалку вредни. А такви се зашто “листаат наназад”, “се мачат во трагичен ритам”, заглибени во “обична психологија” и “звучечка приватност” и во “обично *esspreso*”, наспроти кои стојат естетските квалитети на “големите мигови” и “јуриши на небо”.

Кога сме веќе кај “големиот миг”, на пример оној на Бетовен, и можните интерпретации на “значењата” на неговите дела, индикативна е оценката на Карл Далхаус: “Историчарите кои веруваат дека во увертирата ‘Егмонд’ препознаваат еден биографско-идејноисториски документ, исходуваат воопшто од тоа дека крајот, ‘симфонијата-победа’, е израз на ‘конкретната утопија’ (Ернст Блох), со која Бетовен се идентификувал. Интерпретацијата е сепак и премногу редуцирана, за да биде издржана.”(69:41) И Далхаус, исто како и Хилфердинг, кај Бетовен констатира смисла за дијалектика кога за истата

увертира тврди дека е “конкретна утопија, но едновременно и утопија, чија реализација, кога и таа да се случува, запаѓа во дијалектика, во која ‘објективацијата’ е едновременно и ‘отуѓување’”. (69:42)

И тука Блох, како и низа други марксисти, никако не се помирува со фактот за неможноста на дефинитивна дезалиенација на човекот и општеството, барем не на “овој свет”, т.е. со прифаќањето на поразителната вистина дека: да се биде отуѓен, да не се биде дома (Heimat), т.е. да се биде осуден ^{НА} другаде, ~~НА~~ егзил; да се **биде** другаде, ја означува трајната човечка состојба на Земјава.

Застанувајќи категорички на страната на “напредувачкото битие без кое не би имало никаква напредувачка свест”, и заборавајќи ги сопствените релативизации на помот напредок, на Блох не му паѓа на ум да се посомнева дека и неговата утопија може да добие насока во “сонувачки мит”, кој бавно, но сигурно, може да губи секаква кореспондентност со светот онаков каков што е - “овде и сега”. Јасно е дека со ова Блох имплицитно се спротиставува на феноменолошката и егзистенцијалистичката философија, посебно на онаа на Хајдегер, кој е негов современик, а чија концепција на битието е токму битието како грижа и мачнотија.

Јасна е и намерата за “естетизација на општествено-политичкиот живот”, вели Стефан Моравски, и тоа како “естетизација на парадигми на културата и **праксисот** кој од нив произлегува, од кој лесно може да се разбере експлицитниот европоцентризам, во кој естетиката станува некој вид општа теорија на човековото битисување - лек за сите болести на

индивидуалната и колективната егзистенција”.(150:202-203)

За нас е најсублимиран и најрезимиран заклучокот што истиот полски естетичар го дава, не само за Блох, туку и за неколкуте главни “Франкфуртовци”: “Адорноовата негативна дијалектика, Блоховиот **Принцип надеж**, и Маркузеовата концепција на претворање на трудот во забава; сублимацијата на сетилноста, десублимацијата на разумот, укинувањето на напнатоста помеѓу слободата и нужноста; сите тие идеи се вклучени во новата философско-политичка-општествена теорија, која бара услови за остварување на тоталниот човек (или на човекот кој ги актуализира сите свои сили во оптимална хармонија меѓу него и останатите луѓе) а ги гледа во постигнувањето на естетичката држава (*der ästhetische Staat*). Така, од естетиката, претворена во мешавина или конгломерат на философска и општествена антропологија, настана нов **органон** - политички, како некогаш кај Шелиг, а не метафизички. Нема ни ронка сомнение дека таа практичко-есхатолошка визија е само со име поврзана со естетиката како истражувачка дисциплина *sensu stricto*.”(150:203)

Ова дотолку повеќе што времето на почетокот на 20-от век, не само во Германија, е исполнето со појава на различни, често спротивни уметнички тенденции, кои својот соодветен израз го наоѓале и во најчесто повеќесмислените и противречни значења на поимите какви што беа “новата предметност”, “објективната форма”, “новиот класицитет”, па дури и самата “експресионистичност”.(11)

Излишно е да се потсетува дека релативизацијата на овие поими сè повеќе зависела од “левото” или “десното” политичко

стојалиште, при што одговорот на “левите” упатен до “десните” и нивната “употреба” на музиката во профитни цели на масовната култура, бил ништо помалку поразителен, и според зборовите на Бертолд Брехт, тој гласел - Weltanschauung (поглед на свет). Со еден збор, опсесијата на редица интелектуалци од редовите на “Левата материјалистичка естетика” во тоа време била: “Можат ли поетите да го променат светот?”

Политичките визији и политичките барања (од музиката) се изразени уште во времето кога настанува Блоховиот “Дух на утопијата”. Декаденцијата, хаосот и “превреднувањето на сите вредности”, кое се одвивало во времето на Вајмарската република, го втиснало главниот печат, не само врз развојот на германската, туку и на европската и светската култура и уметност.(12) Иако посебно во Германија веќе во 19-от век се навестува настанокот на тријадичноста: философија-музика-политика, врската помеѓу музиката и философијата се доведува во повеќеслојна меѓузависност со политичката катастрофа во 20-от век. (159:135-136)

Така и Блох, со своите утопистички идеи борејќи се против политичките катастрофи, . . . прифаќа кај Бетовен да слушне **повик** за пречекорување кон еден подобар свет, но одбива кај Чајковски да слушне **извик** и крик, како протест и пречекорување на овој и ваков, мачен свет. Ако во Бетовеновата “Девета” се изразува онтолошката радост на постоењето, тогаш цениме дека држат зборовите на Јанкелевич: “Во тоналитетот на е-молот се изразува онтолошката мака на постоењето, а не само песимизмот на Чајковски.” (92:40)

Непоставувајќи си го прашањето за тоа “под кои услови уште може да се зборува за напредок”, прашање кое си го поставува еден од современите германски философи, Роберт Шпаеман (245:130-150), не е тешко да се воочи дека со ова Блох “на мала врата” воведува “напредок” во квалитетот на музичкото творештво; напредок мерен, се разбира - со идеолошки аршини (листање “нанапред”, односно “наназад”), нешто на што тешко се решавале и најортодоксните советски естетичари, барем кога тоа се однесувало на “сопствените” композитори (од Чајковски до Рахмањинов). Вака, на лице е германоцентризмот (главно до Бетовен), но и европоцентризмот (“музиката како најхристијанска уметност”). Слична оценка дава и нашиот Димитрие Бужаровски.(39:315-316)

Најпосле, евидентно е дека Блох не дава шанса за **личен** избор, раководен од **личен** вкус и афинитет; сопствено уметничко доживување, со “право” на лична иманенција и “трансценденција”, вклучително и онаа утопистичка, метафизичка, па и идеолошка.

Методолошкиот, онтолошкиот, идеолошкиот и секаков друг културолошки паралелизам на “Принципт надеж”, со Хегеловата “Феноменологија на духот”, е воочен од низа толкувачи, со тоа што, на пример, Џејмсон со право го смета “Принципот” не толку за некоја нагорна скала на форми, како Хегеловата ‘Феноменологија на духот’, колку несредено истражување на манифестациите на надежта на сите планови на стварноста: почнувајќи од онтолошкиот, со неговата централна и клучна анализа на човечкото време; па потоа, во лепезасто ширење

допирајќи ја егзистенцијалната психологија, (значењето на појавите какви што се мачнината и разочарувањето); етиката (проучувањето на институционализираната надеж во традиционалните идејали и вредности); политичката наука, и онаа конвенционалната, со проучувањето на разни теории на државата и општествените организации, и онаа марксистичката, со анализа на револуционерните; потоа општественото планирање содржано во секакви утописки замисли; па потоа техниката, и тоа не само во смисла на научни достигнуања на идниот свет, туку и како начин на менување на нашиот однос кон предметите околу нас; социологијата, во вид на анализа на исполнувањето на желбите во рекламирањето и популарната култура; и конечно, идеолошката и книжевна критика, со сеопфатен приказ на архетиповите во утопијата и уметноста, митот и религијата.” (234:133)

Нашиот философски заклучок би бил нешто помалку несмасен отколку заклучокот за Ханслик: Блох е шелинговец - релативно, хегеловец - апсолутно. Зборовите на Лукач држат токму за неговиот сличномисленик Блох многу повеќе отколку за Шелинг, кому му се упатени, зашто барањето да се отфрли она мистичното-ирационалистичко остварување на идентичниот субјект-објект може повеќе да се однесува на Блох, отколку на Шелинговиот интелектуален вглед (Wessensschau). “Хегеловата смисла за реалност во која барањето останува барање”, за разлика од Блоховата надеж која бара конкретно остварување, сведочи за “хегелијанство кое е похегелијанско од самиот Хегел; конструкција која има намера, по својата од-

важност на мисловното воздигнување над реалноста, објективно да го надмаши самиот учител.”(130a:24)

Во почеток, со симпатии и приврзаност гледајќи на фрагментот и експресијата, Блох (слично како и Лукач), бегајќи од Хегеловиот апсолут, го создаде идеолошкиот апсолут - тоталитетот; тоталитетот на социјалната егзистенција. Загубениот философски апсолут го наоѓа во тоталитетот на идеолошко-политичката визија-проекција на конкретната утопија, на есхатолошката надеж, која не можела, а да не се “лизне” од философија на Октомвриската револуција, - во нова религија.

Дури и да останеме на теренот на естетското, унисони се толкувањата на “Принципот надеж” како уметност заради надеж (“l’art pour l’espoir”) која води потекло од “теологијата на надежта” на Јирген Молтман.(13:5) Ваквата теологија, како што е тоа најчесто случај, не само што е “атеизам во христијанството”, во кој “најпосле и Библијата може да се чита со очите на Комунистичкиот манифест”-туку е и на трагите на едно експлицитно етичко значење. (87:32-45)

Како што во тоа по кој знае кој пат можеме да се увериме, повторно станува збор за секакви, само не за уметнички “читања” и значења на музиката.

Движејќи се во релациите на антиподот декаденција-утопија, Блох загуби осет и за можностите на конкретната социјална реалност, од една страна, и за вредностите на една сфера - феноменот на музиката - која секогаш била најавтономна, најодалечена и најимуна на било какви однадвор и однапред зацртани и зададени норми, посебно кога тие доаѓаат од еминентно неестетски и неуметнички вредносни светови.

Најпоследно, за да не го завршиме овој осврт врз Блох толку строго философски, а во прилог на тврдењето на Фохт дека, всушност, Блох е вагнеријанец, ќе ги наведеме Блоховите предавања од историјата на философијата, во кои тој резигнирано ги цитира зборовите на “стариот циник” Шопенхауер, упатени до Вагнер, откако овој претходно му ја испратил партитурата на “Валкир”: “Млад човеку, закачете ја Вашата музика на шајка; Вие имате повеќе талент да бидете поет.” (22:402)

3. ОБЈЕКТИВИСТИЧКАТА ФИЛОСОФИЈА НА МУЗИКАТА ВО ПРВАТА ПОЛОВИНА НА 20 ВЕК

“... објективизмот во естетиката не само што има повеќе шанси да ја реши најактуелната и најјургентна проблематика, туку е и, врз основа на присутноста на модерната уметност, единствената струја која денес пред себе има јасна цел.”

(Иван Фохт)

Уште на почетокот рековме дека секоја оригинална пројава секогаш се опира на секој обид за класификација во некоја “школа”, па сепак, науката не би била тоа што \hat{e} , ако постојано токму тоа не би го правела.

Така и во нашиот случај, т.е. во обидот за класификација на авторите кои збирно можеме да ги оквалификуваме како “објективисти” (Липман), нужно се изложуваме на оправдана и аргументирана критика дека некои од нив сме ги наредиле, или сме ги лоцирале, таму каде што до сега никој не ги сместил. Така и приклонувањето на едните, во принцип, кон Ханслик, на другите, во принцип, кон Блох, а на третите кон некои обиди за трасирање “трет пат”, мора да се прифати крајно условно, посебно во однос на Блох, чија парадигматичност - поради хро-

нолошкиот след на биографиите и библиографиите на неговите современици - може да се сфати само симболично.

Сепак, најчесто ќе се повикуваме на веќе прифатени класификации за припадност кон “оваа” или “онаа” философска “школа”, правец, или стилска-жанровска припадност или инклинација кон одредена композиторска “школа”. Тоа секако ќе ја намали неизбежната доза на субјективност и наклонетост кон некои автори, дури и прочитување на нешто што кај нив не е напишано, а што сè заедно ќе ја намали пристрасноста која однапред ја признаваме.

И тука се придружуваме на веќе најавениот селективен пристап во изборот на авторите на кои ќе им биде посветено најголемо внимание, а додека оние за кои ќе цениме дека се од помало значење и влијание врз тековите на современата естетичка теорија и философија на музиката, ќе им посветиме помали или поголеми Белешки.

а) Хенри Шенкер и мотивот како вродена асоцијација

“За музиката, со музиката.”

(Х.Шенкер)

Шенкер е според низа теоретичари меѓник на современата теорија на музиката, која, “во принцип, се дели на два големи дела: пред и по Шенкер.”(74:41) Под препознатливо влијание

на “философијата на животот”, бергсонизмот, Вилхелм Дилтај, како и на гештALT-психологијата, Шенкер ниту за момент не го напушта просторот на примарниот интерес за “длабоко продирање во самите својства на тоналитетот”.(74:41)

Поради востановувањето на концепцијата на слоевитост на музичкото дело, Шенкер слободно можеме да го сметаме за предвесник на теориите на плурализам на реалното битие, или поточно, на концептот на структуралните нивои, во кои се откриваат вертикални стапала, или слоеви, кои ќе бидат карактеристични за подоцнежната феноменолошка философија и теорија на музиката, а посебно за Николај Хартман. Инсистирајќи врз инхерентните музички законитости и внатрешната “органиска кохеренција” на музичките дела (Липман), и служејќи се често и со ^обиологистички метафори, некои толкувачи, како на пример Фохт, неговата теорија ја нарекуваат дури и “биологија на тоновите”, иако, се разбира, таа најмалку има врска со некаква биологија, но секако има врска со етимологијата на “биологијата”, зашто кај Шенкер навистина станува збор за внатрешен “живот”, или “животворност” на тоновите.

Тргувајќи од феноменот музичко дело и многуликоста на површинските случувања, Шенкер зафаќа надолу во “длабинската структура на фундаменталната тонална организација” (45:18), која го открива **МОТИВОТ** како суштинска идејна асоцијација на музиката”, кој на музиката ѝ “овозможува воопшто и да се нарекува уметност”. (Фохт) Така што, истиот Фохт, сметајќи дека Шенкер е едниот од најголемите енергетици во теоријата на музиката, го смета истиот едновремено и за најек-

стреман феноменолог, токму поради инсистирањето врз феноменот како она што е “едно”, уникатно и неповторливо, т.е. необјасниво со помош на нешто “друго”. Ова рго-феноменолошко третирање на музиката е своевидниот Шенкеров “одговор на каузално-аналитичкиот природно-научен метод, кој во секоја наука, т.е. во секое размислување, се служи со објаснување на ‘едното’ со помош на нешто ‘друго’ ”. (45:18-22)

Она што е за философијата на музиката посебно значајно, а за нас особено, е што Шенкер во своите главни дела (1) ги утврдува битните разлики помеѓу музиката и другите уметности, како што е евидентно и неговото влијание врз другите научни подрачја, т.е. науките на другите уметности и јазикот, пред сè врз лингвистичките структуралисти, зашто современиот поим на структуралните нивоа на јазикот во значителна мера кореспондира со неговиот концепт на музичка организација. Впрочем самиот Шенкер својата теорија ја нарекол “вистинска теорија на тоналниот јазик”, и како таква, таа не само што се разгранува во најмалку три насоки: семантичката, структуралистичката и феноменолошката, туку таа успева и да антиципира некои подоцнежни сфаќања во тие теории, пред сè во лингвистичките.

Другите уметности, главно, содржат “идејни асоцијации на природата и на стварноста”, за разлика од музиката, на која од самиот почеток ѝ недостасува било каква асоцијација, посебно на природата. Оттука, смета Шенкер, поради овој свој сериозен “недостаток”, таа дури ниту во античка Грција, всушност никогаш и не станала вистинска уметност, за разлика од другите уметности, кои, смета Шенкер, на одреден начин и денес останале

идеали. Очигледно, ниту една човечка дејност, била таа силата на разбирањето, или силата на создавањето, не може да се развие без помошта на идејните асоцијации, (2), а идејната асоцијација во музиката, инсистира Шенкер, е мотивот, се разбира, музичкиот, кој според едни на музиката ѝ дава предност, а според други, е нејзин хендикеп.

Ако секое вредно музичко дело се состои од три нивоа (слоеви) - преден, среден и заден (Vordergrund, Mittelgrund и Hintergrund), и ако предниот е идентичен со примарната структура (тнр. Ursatz), тогаш е во задниот слој лоциран мотивот, “кој е единствената асоцијација која музиката кога и да е ја покажала”. Тој е втемелувачката и вродена асоцијација. Мотивот е низа на тонови која доспеала до стадиум на повторување, а мотив може да стане само онаа низа на тонови која се повторува и се “оплодува”, како живо суштество, обдарено со нагони. Само ова динамично повторување, значи, ја овозможува неопходната асоцијација. Повторувањето, меѓутоа, не се однесува само на мелодиските елементи, туку и на ритмот и хармонијата, што сè заедно го прави повторувањето принцип на форма, каде што повторувањето на веригата од повеќе помали низи тонови, ја создаваат дводелната форма $a:a$, или уште појасно - $a_1:a_2$. (204:126)

Ваквото повторување му овозможува на Шенкер, сметаат некои автори, меѓу другите и неговиот речиси современик Виктор Цукеркандл, да постигне единство на формата и движењето, што значи “музичкото дело да го разбира како подвижен организам, што пак, тврди Цукеркандл, го доближува до другиот негов современик - Ернст Курт, за кого “сето музичко

случување не останува недопрено од задвиженото збиднување и неговата внатрешна динамика”. (89:77-78)

Кога мотивот, т.е. музиката, ќе отстапи од повторувањето, тоа значи дека “отстапила од самата музикалност, што значи дека станала рецитаторска, па на тој начин се здобива со елементи токму против кои е Шенкер, исто како и Ханслик, категорички против - асоцијации на зборот и танцот, или на какви било други надворешни цели од анегдотски и програмски вид.” (123:394)

б) Аугуст Халм и патот кон онтолошкиот пресврт

Иако под значително влијание на Шенкер, Аугуст Халм уште повеќе учествува во “подготовките” за онтолошкиот пресврт, кој ќе го направат подоцнежните феноменолози - Роман Ингарден и Николај Хартман.

Ако кај Шенкер среќаваме биологистички метафори, кај Халм е органицизмот уште поизразен, што го прави овој влијателен музички естетичар еден од најголемите застапници на апсолутниот карактер на музиката, кој бескомпромисно се оградува од сите толкувања на музиката кои тргнуваат потпрени врз нешто “друго”, а кое нешто не е инхерентно музикално.

Ако кај Шенкер мотивот беше централната точка од која тргнуваа сите музички збиднувања, кај Халм е тоа музичката **тема**, која најдобро може да се набљудува во музичките форми какви што се фугата и сонатата, сметајќи дека во нив најмногу доаѓа до израз специфичната природа на музиката.(3)

Тргувајќи од самиот наслов на неговото главно дело “За двете музички култури”, Халм востановува два, битно различна начина, дури и идеала на компонирање, а кои суштински задираат и во нашата антиподност, а тоа се идеалот на формата и идеалот на стилот.

Формата е за Халм голем организам, кој се пројавува, значи во два вида: во форма на фуга, и во форма на соната; фугалната форма е форма на единственост, а сонатата е форма на спротивност; првата е во основа врзана за една тема, а другата за повеќе теми. Халм нагласува дека се држи до поимот на формата за да би го поврзе со поимот на целината, како взаемно дејствување на организирани сили.

Музичките форми се за Халм “животни закони на тонската уметност”, благодарение на кои таа стои над сите други уметности. Сосема во духот на Хербарт, Халм смета дека музиката е највиша уметност токму поради тоа што во неа формата се јавува во својата најчиста **егзистенција**, а која ја загрозуваат музичарите-драматичари и музичарите-програ-матичари:

“Ние одамна сме се одвикнале од грубата банаузија за која е музиката забава за со чај и седенки. Затоа, сега треба да се вардиме за да не станеме префинети банаузи, кои музиката ја употребуваат за нервозни потреси, за ‘внатрешни доживувања’; за, во најдобар случај, седенки со поетски задоволства, значи слугинка на една надредена уметност - и да се потрудиме, обратно,

повторно да ја задобиеме почитта пред нејзината самосвојност. Тогаш, во победата на формата над множеството секакви пречки, метежи и неуспеси, ќе ја забележиме постојано растечката идеја, сè подоброто отелотворување (во облик на налог) на преегзистентната форма, и на крајот на краиштата, нема веќе да ни изгледа само така како, едноставно, да има фуги и сонати, туку ќе почнеме да наметуваме дека, најпосле и во прв ред, **фугата, сонатата, егзистира.**”(4)

Не ја криеме и ние нашата симпатија кон “ова навистина убаво место” на Халм, како што тоа го оценува Фохт, што всушност претставува не само промена на некаков наш однос кон музиката, или “култивизација” на тој однос, туку тоа значи и битен онтолошки пресврт, кој има круцијално значење за музиката, но и за естетиката воопшто, која може да се спореди само со онтолошкиот пресврт што нешто подоцна го направи Мартин Хајдегер, но се разбира, на еден општ, философски план. Со ставот дека музиката не говори, туку дека таа **ê**, Халм навлезе во самата срцевина на стварта-проблемот (Das Ding) на антиподноста и на нашата Теза: музиката како феномен-форма, или музиката како функција-стил!?

Со своите сфаќања дека кај фугата можеме повеќе да зборуваме за “структура, отколку за конструкција”, сметајќи ја истата за “формула на индивидуалноста”, а сонатата за контраст во колективната активност на многу индивидуи, безмалку органицистички еквиваленти на државата”, (123:395),

Халм се вбројува во редот на оние естетичари кои се застапуваат за апсолутниот карактер на музиката. Сепак, зборувајќи за “зародишот на темата во нејзината праформа”, кај Халм јасно го препознаваме платонизмот кој беше и Хансликова карактеристика, а ќе биде, како што гладаме, летентна тенденција и на феноменолозите, барем што се однесува на “феноменологијата” на музиката.

Анти-историцистички и анти-биографистички насочен, Халм ќе го земе Бах за пример: “Никој не знае што се случувало тогаш во историскиот човек Бах. Значи, за тоа нека погодува секој какогоде и колкугоде му е драго. Но она што се случува во неговата тема, и постојано се случувало откако таа егзистира: тоа мора и треба да го знаеме”.(204:132)

Со далеку поголемо философско образование од Шенкер, а и покрај сопственото признавање на сопственото биологистичко и органицистичко влијание, Халм далеку повеќе инсистира на онтолошката и духовна страна на феноменот музика, сметајќи ја за “дел од светскиот поредок”, и давајќи ѝ на музичката тема - “космичка работа”. Очигледно е дека со ова Халм му се доближува на Блох, и, дури, врши и докажано директно влијание врз него. Меѓутоа, очигледно е дека ова влијание не е во насока на расчистување на онтолошкиот карактер на “апсолутната” музика. Напротив, космичкото, т.е. апсолутното кај Халм, за разлика од она кај Блох, има, речиси, спротивни семантички и општосмисловни и значенски интерпретации. (67:124)

Имено, за разлика од веќе констатираниот хегелијански дух кај Блох, Халм експлицитно клони кон платонистичкиот дух,

кој не е радикално спротивен на хегелијанскиот, но кој е секако, поради, за Платоновите прилики непознат,^{иот} историцизам - битно различен: 'Секој разумен почеток на една тема, т.е. секој музички животворен никулец, поседува свој идеален развој, свое предодредено растење, па и одреден број можности.' (204:132)

Иако е платонизмот повеќе од очигледен, Халм сепак успева да се "спаси" со инсистирањето на тоа дека музичката тема не изразува и не зборува, туку дека таа, едноставно, егзистира, т.е. дека таа \hat{e} .

Она што, меѓутоа, привлекува помало внимание на аналитичарите и историчарите на философијата на музиката, во случајот со Халм, е дека кај него, како и кај неговиот наследник, Ернст Курт, се раѓа никулецоот на современиот ирационализам и скептицизам, кои дури кај Јанкелевич ќе го добијат својот најексплицитен израз. Имено, зборувајќи за "чудото на октавата", чудото на необјаснивото повторување на истиот тон, повисоко или пониско, "за токму седум цели и пет полутони, ја констатираат едната од најголемите загатки, која зборува за почетокот на ирационалитетот на музиката, за еден процес кој не постои во останатиот познат свет на појавности." (90:100)

в) Ернст Курт и теоријата на хармоничката енергетика

"Внатрешниот и надворешниот свет,
еден со друг, се среќаваат во мелодијата."

(А.Н. Вајтхед)

Овој автор можеме да го сметаме за премин од 19-от во 20-от век, а неговото дело како еден вид фузија на содржините на естетичката и музиколошката мисла на двата века. Заедно со Херман Кречмар и Хуго Риман, се смета дека тој го промовира феноменолошкото стојалиште во естетиката на музиката. (142:6-8)

Не останувајќи само на поимите на темата и мелодијата, неговата теорија е оригинален обид за комбинација на психологијата и физиката, каде што **мелодијата** и понатаму ја игра главната улога, но сега веќе како објективација на внатрешниот дуализам на музиката, како едновремено спиритуална и сензуална содржина. (5) Настојувајќи да го разјасни проблемот на историската променливост на музичката аперцепција, и преминувајќи од психологијата на тонот, кон психологијата на музиката, неговите трудови се означуваат како превратнички. (125:71-76)

И кај Курт **формата** и нејзината процесуалност (фази во рецепцијата на делото, со тензии и очекувања), има пресудна важност, но благодарение на “духот кој ја повикал во живот”. Иако инсистира врз музиката како “природна сила во нас, динамика на возбудите (excitations) на волјата”; и покрај тоа што кај него доминира слободната употреба на термините какви што се “силата”, “тензијата”, “енергијата”, “внатрешноста”, “волјата”, “несвесноста” - музиката во негови раце завршува во “симфонија на летачките енергии.”(Липман)

Сепак, и тие енергии не се толку “летачки” какви што ги квалификува Липман. Инсистирајќи врз **линеарното**, што значи

хоризонтално водење на гласовите, “Курт во линеарното гледа талог на **кинетички енергии**; тој го позајми овој поим од физиката, исто како што на акордите го примени поимот на **потенцијални енергии**.” (52:180)

Полн со свежи и оригинални идеи, смели и невообичаени врски и комбинации, Курт е критикуван токму поради “недоволната оправданост и еднозначното редуцирање на музичкиот феномен врз енергетско рамниште”.(185:171) Според други, како на пример за Софија Лиса, “целата негова концепција, неговата теорија на хармоничката енергетика, можела да настане токму врз темелите на музичката перцепција, која е создадена од страна на вагнеријанската хармоника”, а која овозможила толкувања на различни стилови, какви што се оние на Бах, Вагнер и Брукнер. (125:71/76)

Проучувајќи го спомнатиот Брукнер и неговата употреба на паузата како “напната содржина на празнината”, т.е. празнината во органско единство со средствата на музичкото обликување, Курт ќе даде оригинален прилог во проучувањето на феноменот на тишината, т.е. паузата и постојката во музиката, кои како феномени подоцна ќе ги преокупираат Софија Лиса, Жизел Бреле, Владимир Јанкелевич, и во една апсурдна и речиси карикирана форма - Џон Кеиџ.

Иако Курт тргнува “психолошки”, тој завршува феноменолошки, односно онтолошки, токму поради свртувањето од субјектот на естетскиот процес, кон објектот, односно самото уметничко музичко дело и неговите внатрешни својства и “закони”.

Сепак, не мислат сите вака. Цукеркандл го смета Ернст Курт за изразит философско мислечки музичар, меѓутоа ќе

заклучи: “Иако го спознава динамичкото како носечки елемент на музиката, на крајот на краиштата, сепак, повторно му се враќа на психолошкото, и тоа како на креација на слушателот”. (90:63)

г) Ханс Мерсман и “почетоците”
на феноменологијата во музиката

“Единственото нешто што треба да биде
во средиштето е самото уметничко дело.”

(Х. Мерсман)

Отстранувајќи секое вонмузикално ткиво, или секаков вонмузикелан импут, и доаѓајќи со тоа до “самото уметничко дело”, Мерсман на голема врата нè воведува во просторот на “Применетата естетика на музиката”, (6) иако самиот наслов нема никаква врска со некаква применета естетика.

Напротив, кај Мерсман станува збор за феноменолошка анализа како за “строга наука”, која започнува со авторот на музичкото дело, па преку самото музичко дело и неговите инхерентни својства, пристигнува и до неговите граници, кои ги пречекорува, се разбира, нагласувајќи го тоа пречекорување како дел на тоталитетот кој започнува во своите трансцендентални корени, за да заврши во “музиката како **слика на светот** - музиката како **израз** - музиката како **исконска сила**”. (142:26)

Иако ваквото пречекорување, на лице, неодоливо “влече” кон Блох, Мерсман е далеку од таква асоцијација. Напротив, станува збор за **методика** на “промена на поставеноста на восприемачот”:

“Уште од порано, од него (од восприемачот - Д.С.) се бараше тој да се откаже од себе самиот. Тој ги отстапи своите субјективни асоцијации за да се втемели уметничкото дело. Самите асоцијации остануваат негова лична работа; тие, се разбира, стануваат толку поништожни, колку што раснат неговите музички инстинкти и неговите човечки претпоставки за прием на уметничкото дело. Тој, пак, за ова свое самооткажување бидува богато награден. Со надраснувањето на себе самиот и едновременото стапување во внатрешноста на уметничкото дело, тој станува дел на едно повисоко суштествување, и на еден повисок поредок, кој заблеснува од делото на големиот творечки уметник, а кое го ставаме над себе, и со кое самите кон себе се вознесуваме.” (142:8)

Некриејќи го нашето задоволство од ова убаво методолошко место од Воведот во неговата голема “Применета естетика”, мислиме дека тоа нема ни потребе од некаков коментар.

Иако генерациски нешто помлад од тројцата претходници, поради сличноста во приодот и третманот на феноменот на музиката, некои автори (на пример Фохт), Мерсман го лоцираат

токму во ова време, т.е пред, и по Првата светска војна. Се разбира, како автор кој починал во 1971 год., не можел, а да не биде под влијание на некои подоцнежни струења во философијата на музиката, но и тогаш претежно во однос на начинот на естетичката рецепција на делото (на пример “комичното” во музиката), никогаш не отстапувајќи од “апсолутноста” на самата музичка супстанца. (125:100)

Така, некои автори (на пример Липман,123:506) грешат кога Мерсман го ставаат во редовите на “социолозите” на музиката, заедно со Адорно, Сероки, Енгел,Хонигсхајм, Зилберман и Кнаиф. Па и Лиса зачудува (си противречи самата) кога наоѓа сличности помеѓу Мерсман и Луначарски (125:186) Напротив, ако самиот Мерсман вели дека “феноменолошкото становиште го разрешува уметничкото дело од сите асоцијации и субјективни односи, и го вреднува како феномен”(142:3),тогаш тој може да биде само, во принцип - феноменолог.

Инсистирајќи на процесуалноста и “временоста” на музиката, нормално е што Мерсман хоризонталниот след на тоновите му го претпоставува на вертикалниот, т.е. мелодијата на хармонијата. Сепак, овие два елемента, заедно со ритмот, и Мерсман ги смета за примарни квалитети на музиката, за разлика од секундарните: агогиката, динамиката и колоритот.

Како доследен инхерентист, (наспроти оценката на Липман и Лиса) за внатрешна структура на музичкото дело Мерсман ја смета тектониката, како “сума на сите непосредно обликувани сили во делото, кои прават, елементите, од нивната проста слоевитост, да израснат во простор”. Тектонските елементи се она што е “содржината” на музиката, и оние естетичари кои,

смета Мерсман, одбива_ат да говорат за музичката содржина, го прават тоа токму поради “лизгавиот терен” врз кој таа чекори. Свеста за објектот, пак, може, според Мерсман, да се добие само со посредство на вонмузикални сили, какви што се текстот или програмата.

Во целина: “... содржајниот комплекс на музиката е одреден со три компоненти: со тектонските елементи, што значи со творби од нужно музикален вид, со објективните односи, кои се дадени со пристапувањето на текстот, и со субјективните односи, кои, во форма на вплеткување на творецот, ги проникнуваат тектонските елементи.”(204:122)

За разлика од своите претходници и современици, Мерсман не зборува толку за темата во музиката, колку за “природното” во музиката, иако тоа кај него останува недоволно јасно дефинирано, посебно во однос на она супстанцијалното што го прави “природното” да дејствува естески.

Како и претходниците, и Мерсман ја подвлекува важноста на повторувањето и помнењето, како и улогата на елементите на неизвесноста и напнатоста (*Spannung*), која го дава впечатокот на каузална условеност, и врз кој се заснова “логиката на музиката”. Поимот на музикална логика со тоа добива посебно значење во едноставните односи на напнатоста на формата, која се забележува помеѓу првиот и вториот дел на музичката периода и музичката тема. (204:124)

Со еден збор, Мерсман секако спаѓа во групата на “инхерентисти”, или “апсолутисти”, и не е случајно што Лиса, зборувајќи за “комичното во апсолутната музика”, го наведува како толкувач на комичното како “комично на самата музичка супстанца”, за што ја

истакнува токму Мерсмановата “Применета естетика”, во која истиот инсистира врз тоа дека тука “не постои никаква нејаснотија,... и дека она што пред сè на сцената доаѓа до израз е музикалната комика”.(142:671)

д) Феручио Бусони и “новата” естетика на музиката

“Апсолутна музика! Она што под тој поим подразбираат законодавците е веројатно најодалечено од апсолутното во музиката.”

(Ф. Бусони)

Како комплексна и сестрана личност, композитор, пијанист и естетичар, Бусони е за некои (како композитор) “непријатно хибриден”, како на пример за Доналд Мичел(148:94), за некои “типичен претставник на преодниот период во развојот на музиката (крајот на 19-от и почетокот на 20-от век), како на пример за Душан Плавша. (152:271/1)

И за нас е Бусони - за разлика од оценката на Фохт, кој само благо го критикува за инконсеквенци и меѓусебно несложување на некои ставови - и премногу хибриден и еклектичен, а впрочем онаков каков што, гледаме, и некои други естетичари и критичари го оценуваат неговото дело, и на композиторско поле.

Како и да е, Бусони е предвесник на “новата предметност”, а својот “нов класицизам го смета за власт, избор и искорис-

тување на досега постигнатите искуства, и нивно затворање во цврсти и складни форми; (...) дефинитивно ослободување од тематизмот и обновена употреба на мелодијата; (...) негација на сензуалноста и одрекување од субјективизмот; (...) повторно стекнување на јаснотијата (*serenitas*); (...) не длабината, чувството и метафизиката, туку музиката сосема чиста, која никогаш не се крие зад маската, фигурата и замислата, кои се земени или позајмени од други полиња.

“Рамката на уметноста (...) пред сè значи: немојте на уметноста да ѝ доверувате задачи кои се туѓи на нејзината природа (на пример во музиката: описот).(152:272/1)

Иако е без сомнение објективист со експлицитни питагорејско-платонистички фундирани ставови, (7) Бусони е многу повеќе свртен кон иднината, отколку што тоа би можело да се очекува од приврзаникот на Платоновата *anamnesis*: “Музиката како уметност, тнр. Западна музика, е стара одвај четиристотини години; таа живее во состојба на развој; можеби во најраниот стадиум на еден уште несогледлив развој, а ние зборуваме за класиците и за светите традиции?” (41:44) Сепак, неговиот платонизам е вон секое сомнение, зашто “човекот не може, вели Бусони, ништо да создаде, туку само да го преработи она што на својата Земја го затекнува. (...) Секоја нотација е веќе транскрипција на една апстрактна музичка идеја, ... а секоја работа врз конкретниот материјал е преработка на апстрактната идеја”. (204:75-77)

Музичката идеја (по)стои пред секоја конкретна музичка форма, која е дотолку подобра доколку е “музички почиста”, и токму оваа “чистота” е условот да ѝ се партиципира на Платоно-

вата идеја. "Идејата дека музиката е музика, и дека не може да се дели во класи"(123:399), сведочи дека Бусони е објективист, инхерентист и органицист едновремено, и противник на програмски и секои други дескрипциски импути во музичкото ткиво.

За Бусони идејата (поимот) е од универзално значење, не само во теоријата, туку и во секојдневното емпириско искуство. Значи, мораме да ја знаеме, или да ја чувствуваме суштината на музиката, за да знаеме дали една конкретна акустичка изведба-исполнување, или замислена-нотирана тонска низа - е навистина музика. Придавајќи му на поимот суштинско значење, Бусони сепак не заборава да потсети дека чувствувањето на музиката "ги погодува човековите гради со сила која е независна од 'поимите'". (41:44)

Оттука и Бусониевиот поим на "прамузика" не може поинаку да се протолкува отколку како музичка "транспозиција" на Платоновата "идеја", и во целост се сложуваме со Фохт дека е "платонистичка секоја философија на уметноста која уметникот не го смета за вистински творец, туку само откривач, или дури, просто, регистратор на нешто што во друг модус постоело и пред него;(204:75) значи "секоја философија на уметноста, а не само на музиката, при што мислата оди пред тоновите, боите и зборовите, и пред секој израз како таков."

Цениме дека за оваа платонијанска лектира и не е потребен некој посебен коментар.

Освртот врз Бусони го продолжуваме со неговите познати десет модалитети на музиката, кои се однесуваат исклучиво на неа, и без кои, според Бусони, не е можно ниту какво и да е

размислување за музиката.

Првиот модалитет е самата идеја на музиката, музиката по себе, или прамузиката; вториот е откривањето на еден нејзин исечок во внатрешниот слух на композиторот; третиот е преведувањето на тој исечок во нотен запис; четвртиот е толкувањето-изведбата на диригентот или исполнувачот; петиот е самата изведба со посредство на техничкиот медиј; шестиот е физикалната-акустичка перцепција на делото во увото на слушателот, едновременно со други вонмузикални перцепции (разни шумови, па визуелни, тактилни, па и душкачки надразби од непосредна близина); седмиот е аудитивниот избор од дифузната целина која се восприема; осмиот е доведување до свеста на избраните исечоци или психичко примање; деветиот е музичкото доживување или естетско примање (помешано со асоцијации), и десетиот е сеќавањето на музиката или обновување на музичкото доживување во внатрешното уво на слушателот (помешано уште и со нови асоцијации).

Како што гледаме: сè започнува и сè се завршува во внатрешниот слух - прво кај композиторот, а на крајот, кај слушателот.

Читаме кај Бусони дека во деветата и десетата фаза естетското поимање се меша со разни асоцијации. Да потсетиме само дека е тоа многу важно за критериумите според кои ги разместуваме теоретските портрети на нашата антиподност. Ова дотолку повеќе што и вообичаените употреби на атрибутите “апсолутно” и “програмско” во музиката, кај Бусони претрпуваат замена на својата изворна, па и вообичаена смисла и употреба (на места и противречна), па така, иако изрично ја

одбива програмската музика, како платонист, за него е и Бетовен “романтичен револуционер”, кој “целосно апсолутната музика не ја досегнал, но на моменти ја насетил”.(41:45)

Иако во принцип можеме да го класифицираме во “таборот” на Ханслик, Бусони го смета истиот за едностран токму поради глорификацијата на апсолутната музика како “звучна тапета”, на која “регулативот за кој таа се врзува е поетската, а туктаму и философска програма”.(41:46)

Како егзалтиран теоретичар и практичар на музиката, Бусони, рековме на почетокот, изобилува и со мноштво еkleктички ставови, како и со често хипер-поетизирано и хипертензично доживување на музиката, и имајќи амбиции за засновање нова естетика на музиката, всушност се враќа назад на веќе добро познатите пред Хансликови, па и пред Кантови позиции: “Чувството е работа на моралот и честа.(...) Во уметноста е чувството зададено како највисок морален квалитет.”(43:31) Како што гледаме, Бусони не ги заборава ни емоциите, само што тие во музиката имаат потреба од придружници, какви што се вкусот и стилот, кои заедно со економијата, го прават троединството на една целина. “Во нив и над нив владее субјективното троединство: темпераментот, интелигенцијата и инстинктот за рамнотежа”. (43:31)

Некои негови искази, меѓутоа, “звучат” чисто блоховски:

“Од онаа страна на портите се слуша музика. Не музичката уметност. Можеби и самите би можеле допрва да ја напуштиме Земјата, за да би ја запознале. Но портите ќе се отворат дури пред

оној патник кој на својот пат знаел да се ослободи од прангите.”(43:38)

Сепак, за Бусони “музикалното’ се изведува од музиката, како што ‘поетското’ се изведува од поезијата, а ‘физикалното’ од физиката”.(41:49) Иако во секој поглед инспиративна, и на места противречна (и како таква тешка за “прераскажување”), неговата теориска позиција секако најмногу плени со десетте стапала-фази во перцепцијата на музиката, од кои е секако за нас философски најрелевантен преминот од првиот кон вториот модус, т.е. преминот од музиката по себе (“прамузиката”), во внатрешното уво на композиторот. Меѓутоа, Бусони е тука навистина скржав во објаснувањата, задоволувајќи се со тоа дека е таа “астрална”, “бестежинска”, “нечујна”, “бестелесна”, “божествено дете”, “лебдечко дете”, “дел на треперечката светлина” - “природата сама”.

Од друга страна, Бусони не заборава да напомне нешто што е за нас во нашава Теза многу битно, имено дека е “подеднакво безизлезно да се сака во тонови да се преточат моралните особини какви што се суетата или мудроста, или да се сака со нивна помош да се изразат дури и апстрактни поими какви што се вистината и праведноста.”(41:47)

Најпосле, иако кај Бусони среќаваме и ставови кои, видовме, повеќе “влечат” кон Блох отколку кон Ханслик (“Музиката живее во состојба на развој”, а допрва “ќе дојде времето на нејзината слобода”), него слободно можеме да го сметаме за платонист со ретроактивен питагорејски поглед. Но тука не

можеме да го избегнеме и елементот на органицизам, кој несомнено го одвлекува и од едниот, и од другиот екстрем, трасирајќи си го “третиот пат”, кој - се согласуваме со оценката на Фохт - со давањето на значење на внатрешната архитектоника и органика, воопшто и не се коси со концепцијата на Ханслик.
(204:87)

* * *

Уште на почетокот напомниме дека некои, по наша оценка, помалку значајни автори, или философи кои релативно малку говореле за музиката, ќе ги поместиме во Белешки, не намувајќи го со тоа нивното значење и придонес во општата и целосна слика за антиподноста на современата философија и теорија на музиката.

Така, тука ќе ги спомнеме Хајнрих Штробел и неговата “нова предметност”, (Белешка бр.8), Хајнс Ајслер и Хајнс Тисен, кои, иако припаѓаат во противничкиот “табор”, се сепак дел од културното милје на Германија и Франција меѓу двете светски војни (Белешка бр. 9); Ерих Дофлеин и неговата “експресија” на формата (Белешка бр.10); Ернст Кренек, кој иако како музичар и естетичар доаѓа нешто подоцна, со своето пријателување и духовна блискост со неговиот колега Адорно, “ има и што да му порача”. (Белешка бр.11), и најпосле - Арнолд Шенберг (Белешка бр. 20).

ѓ) Игор Стравински како неповторлива
оригиналност во синтетичноста

“Роберт Крафт: ‘За кого компонирате?’

Стравински: ‘За себе и за замислената друга
личност. (...) ‘Хамлет’ и ‘Дон Жуан’ беа напишани
токму за публиката, но едновременно, авторите на
тие ремек-дела, во прв ред компонираа за себе, и
за замислената друга личност.’”

(Игор Стравински)

Од мнозина прогласен за најголем композитор на дваесет-
тиот век, Стравински (12) е комплексна личност која во себе
втелотворува цел спектар на стилски, и се разбира, теоретски
влијанија, што се огледа, пред сè, во неговиот богат и хетероген,
но едновременно извонредно оригинален, композиторски опус,
а потоа и во неговите есеистички, односно автобиографски
размислувања и искажувања, почнувајќи од прашањето на гене-
зата на разни музички форми, на пример црковната музика, па
завршувајќи со џезот. Меѓутоа, ова не значи дека тоа кај него
раѓа и хетерогени теоретски творби.

Напротив, Стравински е можеби најсестраната и најуниверзалната личност, не само меѓу музичарите, туку и меѓу сите уметници на дваесеттиот век: тој е едновремено, рековме, можеби и најголемиот композитор на веков кој е на заминување, но и еден од ретките уметнички практичари, кои толку успешно се “носеле” и со најсложените теориски и философско-математички прашања. Така што, иако е често противречно оценуван и толкуван, со изразена дарба за оригинална и синтетичка имплементација на разни стилови и форми, Стравински може да послужи како парадигма на речиси сите креативни дострели на 20-от век, како оние на практичен, така и на оној теоретско-философски план.

Творејќи во едно хиперидеологизирано време, се разбира дека ни Стравински не можел да им избега и на судовите од оваа еминентно вонестетска провениенција, за што најдобро сведочат размислите на неговиот идеолошки противник и “колега” - Теодор Адорно.(13)

Додека кај некои автори освртот врз Стравински започнува со критиката на вагнеријанизмот (како на пример кај Фохт), за некои е тој само “најуспешен и најупорен застапник на неокласицизмот” (како на пример кај Мичел, 148:94). Некои критичари не му даваат некое посебно и екстраординерно место, вредувајќи го заедно со современите: Вебер, Шенберг, Берг, Дебиси, Варезе, Равел, Барток, Ив, и други, лаконски прогласувајќи го за “класичен современик”, како во музиката, така и во теоријата.(1:159-206) Некои пак, очигледно не можејќи со него да се справат - го толкуваат неконсеквентно и противречно (на пример Талјабуе).

За нас Стравински останува можеби најинспиративниот протагонист на неоплатонистичкиот “неокласицизам” внатре во редовите на самите композитори. Како неспорен застапник и спроведувач на сфаќањето на музиката како “ред и организација” (Липман), во толкувањето на музиката Стравински го враќа духот на спекулативноста и апстракцијата, а кои се карактеристични за научната работа.

Иако е улогата на инспирацијата во компонирањето неспорна, Стравински приматот му го дава на математичкиот дух на “сметањето”, “конструирањето” и “дисциплината”. За него компонирањето е мисловен труд врз конкретна музичка граѓа, која, пред сè, се состои од **тонот** и **времето**. Сето ова заедно го сочинува “музикалниот поредок”, основниот оперативен поим на естетиката на Стравински, кој претставува а priori на секое компонирање, закон од кој ниту еден метод на компонирање не смее да се огреши”. (204:177-178)

Меѓутоа, свесен дека “тонот и времето” навистина остануваат само “оперативни”, што значи не и стратешки поими на музиката, Стравински не останува само на нивото на математичка апстракција, туку навлегува и подлабоко, во самата **физичко**-математичка апоричност на онтолошкиот статус на музиката, имено, нејзиниот “темпорален” карактер.

Така, во потполност свесен за парадоксалноста на “нашата способност да опфатиме парче од перцептуелната целина, или, консеквентно, на естетската целина, а која поради темпоралноста на објектот се чини на секој чекор фрсутрирачка”(155:66)

- Стравински ќе тргне од две битни философски премиси:

првата е дека постои субјективно време, кое како психолошко време е медиум на збиднувањата на сето наше животно катадневие: сетилноста и осетите, стравот и надежта, радоста и болката; пријатноста и непријатноста, задоволството и револтот, се одвиваат во “просторот” на психолошкото време;

втората е дека постои објективно време, кое е како доживување на објективното време, онтолошко време. Повикувајќи се на она што Сувчински го нарекува “хронометриска музика”, за Стравински е **музичкиот процес во “еквилибриум со онтолошкото време**, а во умот на слушателот музиката индуцира чувство на еуфорија, чувство на ‘динамична смиреност’”. (123:414) (курзивот е на Д.С.)

За Стравински - како за добар познавач, а воедно и противник на Вагнеровата музика - е токму оваа и ваква музика пример кој во себе ја артикулира доминацијата на волјата за експресија, и како таква изобилува со множество контрасти, т.е. на овој тип музика ѝ соодветствува категоријата “множество”. За разлика од овој тип музика, Стравински го преферира оној тип музика кој го фаворизира објективниот тип на темпоралност, а на кој му соодветствува категоријата “единство”, и која по пат на аналогија од **една** тема ја извлекува целата композиција.

Со ова пристигнавме до врската која Стравински ја воспоставува помеѓу математичките категории и музичката форма. Како конструктивна спротивност на хаосот и произволната импровизација, **музичката форма ...**

“...во секој случај стои поблиску до математиката, отколку до книжевноста; можеби не до самата математика, но секако на математичкото мислење и на математичките односи (како што во заблуда не влечат сите литерарни описи на музичката форма!) (...) Музичката форма е математичка затоа што е идеална. Формата е секогаш идејална, па била таа - како што смета Ортега и Гасет - **слика на сеќавањето, или наша конструкција**. Но ако и е математичка, тоа не значи дека композиторот треба да трага по математички формули.” (204:179) курзивот е на Д.С.)

Композиторот во секој случај не е математичар, но тој мора да биде способен слободата на својата фантазија да ја скроти и ограничи. Токму тука се и основните разлики помеѓу класиката и романтиката; спротиставувањето на вагнеријанството и на сите други кои од музиката очекуваат некаква лажна човечка патетика. Ова, меѓутоа, се однесува на процесот на творештвото, и не е генерална оценка за “стиловите” како такви, т.е. нивните инхерентни естетски вредности. (Да не заборавиме дека од сите руски композитори, Стравински најмногу го сакал токму најголемиот романтичар - Чајковски.) Затоа често се цитира, со намера да се подржи или оспори, прашањето на Стравински за тоа “дали од музиката се бара невозможното ако од неа се очекува да изрази чувства, да преведе драматски ситуации, или, дури, да ја имитира природата.”

Со ова Стравински сака дефинитивно да расчисити со најтврдокорната предрасуда, која е главната “мака” на истомислениците - од Ханслик до Јанкелевич - дека исклучиво срцето, а не и разумот, ја создава музиката.

Сосема во духот на Ханслик и неговите “музички идеи”, Стравински ќе направи јасна разлика помеѓу она што е битното во едно музичко дело, од она што е негова можна изведеница, имено емоциите, објаснувајќи го на тој начин лозунгот “je deteste l’ausdruck” (“го мразам изразот”), кој подоцна му е припишан:

“Всушност, секогаш се обидував да правам разлика помеѓу музичкиот предмет и емоцијата која тој ја предизвикува: делумно од причина што е предметот активен, а емоцијата реактивна, и како таква само **превод**. Не дека мислев на некакви поделби, или дека денес мислам на помодните леукотомии од типот на ‘сензибилитет’, и ‘интелект’, или пак тнр. ‘нов’ и ‘стар’ разум. Јас сакав само јасно да утврдам дека вашите емоции и моите емоции се далеку помалку интересни од Бетовеновата уметност. И дека Бетовен, во прва линија, не сакал да ги посредува своите емоции, туку своите **музички идеи**.” (52:298) (курзивот е на Д.С.)

Она што за Стравински претставува основна логика на тие музички идеи е самата **музичка логика**, која слично на формалната логика, не води кон онтичкото јадро на музиката. Тоа јадро е самиот музикален поредок, кој постои независно од

секоја човекова свест, и во кој важат “природни закони”, како и сите други закони, вградени во темелите на светот. Со ова Стравински само ја потврдува својата платонистичка онтологија, во која музиката постои пред човекот, само што без него не би се знаело дека таа постои. “Композиторот само ја наоѓа како закопано богатство, а тоа богатство слушателот го разменува во моментот на комуникација. Но тоа богатство постои и пред некој да набасал на него.” (204:186)

Најпосле, неможејќи да ги изложиме сите погледи на Стравински, сепак можеме да ги извлечеме консеквенците на неговиот онтологизам и аксиологизам, кој во себе, веќе по традиција (а традицијата кај Стравински игра голема улога, како во практиката, така и во теоријата), значи имплицитен антиисторицизам и антибиографизам.

За Стравински компонирањето музика е - онтолошка работа. А доколку гносеологијата на музиката постои, таа постои само како момент на спознавање на самата музика, а не како спознавање на нешто друго со нејзина помош.

И сите обиди за “нови”, “авангардни”, “експериментални” итн. прегања, секогаш повторно, според Стравински, “паѓаат” на, или го “положуваат” испитот и “тестот” на онтолошко-аксиолошкиот суд на историјата:

“‘Експериментот’ нешто значи во науката, но не значи ништо во музичката композиција. Ниту една **добра** музичка композиција не може да биде само ‘експеримент’; таа е музика, или **не е**.” (184:362)
(Курзивите се на Д.С)

Тука се најдува оној дијалектички, “противречен”, крајно релативизиран однос на “класичното” и “модерното”; на “традиционалното” и “авангардното”; на “конзервативното” и “експерименталното”; на “реакционерното” и “револуционерното”, а кои на така трагичен начин ги побрка дури и еден Адорно, и кои на така прегнантен начин дојдоа до израз токму во делото и мислите на Стравински.

“Со целата музика на нашето столетие владее генијот на Стравински; се чинеше дека тој го разреши проблемот на **модерната** музичка мисла, и на сите им покажа што би требало да биде музиката на иднината. Колку-годе Стравински и да бил **револуционер**, тој го обнови **класицизмот**; наместо да разградува, модерната музика повторно градеше и надоврзуваше врз **традицијата**.”, заклучува неговиот хроничар Роберт Крафт.(184)(Курзивите се на Д.С.)

А таквата традиција, продолжува во тој дух Херман Фогт (Vogt), може да се прифати дури врз духовните основи на дваесеттиот век, а кои се **пост-историцистички**. “Нивната примена во продуктивната работа за музиката во најмала рака значи една нова духовна концепција без пример, и оттука креативна. Зачудува што во однос на ова значење **Адорно беше целосно слеп**.”(52:299) (курзивот е на Д. С.)

е) Карл-Хаинц Штокхаузен и техничките револуции

“Многу композитори на ‘новата музика’, кои чекорат по тој пат, повеќе се преокупирани со апстрактни комбинации на хартија, отколку со музичките содржини кои публиката треба да ги перцепира; занимливоста на таквите конструкции на публиката не ѝ се директно дофатливи со самото слушање; значи, не е необично што во такви околности ‘дијалогот’ помеѓу композиторот и публиката - престанува.

Тука станува збор за едно длабоко пореметување на поредокот и на природата на работите, на самата музика; кога на прво место во неа доаѓаат теоретското и спекулативното, на местото на практичното и перцептивното.”

(И. Супичиќ)

Како еден од најзначајните претставници на германската музичка авангарда, во своето композиторско творештво Штокхаузен втелотворува редица современи композиторско-технички и звучни средства: интегрален серијализам, алеаторика, нови инструментални склопови, електроакустика, отвореност и индетерминација, моментна форма, подвижност и отвореност, (14) при што остварува оригинални и често многу

ефектни звучни, ритмички и структурални комбинации. Поимот што самиот го воведува, тнр. “моментни форми”, веќе со самиот свој наслов навестуваат промена на онтолошката суштина на самото музичко дело, зашто во овој тип алеаторика “звучната творба од тој вид нема ниту карактер на интегрална единственост, ниту карактер на авторски исказ, а ниту однос кон временското траење на една композиција, каков што е типичен за традицијата на европската музика”.(125:26)

На теориски план, она што кај Стравински некаде беше само во имплицитен зародиш и латентна форма, која сепак не ги надмина хоризонтите на “класичноста”, во позитивна смисла на зборот, кај Штокхаузен добива форма на “прогресивна и експандирачка техника” (Липман), со експлицитна изразност и јасно дефиниран став: “Музиката како **тонален поредок** е упатена на човековата способност за осет за поредокот на тонови. Тука осетот е сфатен како: егзистирање и останување во егзистенција без натамошна интенција”, како тоа го интерпретира Липман, (123:41) Музичкиот формализам е кај Штокхаузен толку изразен што како “сериелен” композитор можеме да го сметаме за застапник на **тотална организација** и **тотална детерминација** на сите тонски параметри.

Сепак, Штокхаузен, токму како обид за втелотворување на “сите тонски параметри” на современата музика, е оценет, едновремено, **и** како потврда на сфаќањето на “музичкиот феномен како екстандирана смисла на еден концепт, како израз за еден конструктивен, и во суштина, рационален поим”(102:3), **и** како лиферување на техничките мерила (Maßstabe) пред очите на растечкото варварство.”(183:3)

Со примената на тоталната алеаторика се менува и онтолошката суштина на самото дело, кое сега се доближува до степен на “колективна импровизација која нема карактер, ниту на единственост, ниту на авторски исказ, а ниту пак има однос кон временското траење на една композиција, каков што е типичен за традицијата на европската музика. (...) Композиторот не го одредува звучниот проток, туку тоа го прават исполнувачите. (...) Во овој случај инхеренцијата на исполнувачот е толкава што се бришат границите меѓу ‘продуктивците’ и ‘репродуктивците’.”(125:26-27) Критериумот за вреднувањето на една композиција според Штокхаузен е оттука многу јасен: “Слушањето на онаа степен на која е таа (композицијата) слободна од сите инструментални и други аудитивни асоцијации; (...) колку што е можно да содржи само звуци и звуковни врски кои се единствени и слободни од асоцијации, и кои не прават да се чувствуваме дека никогаш порано не сме ги слушнале.” (58:103)

Оценувајќи го заедно со подоцнежниот Пендерецки, Лиса ќе заклучи дека “традиционалните критериуми за едно дело се задржани во потполност и во целина”.(125:26) Ова за разлика од подоцнежниот Џон Кеиџ и оценката за неговите “дела”.

Сепак, овој *Ludi magister* на музичката теорија и практика на дваесеттиот век, е за нас предимно атрактивен со своите теориски прегања, под очигледно влијание, пред сè, на Мартин Хајдегер, Роланд Барт, Томас Ман и Херман Хесе. За нас е секако најрелевантно влијанието на Хајдегер, иако не се за занемарување и други влијанија, како платонизмот и хегелијанството, што се гледа од неговата богата кореспонденција:

“Музиката настанува од мерката и коренот на големото Едно. Големото Едно ги произведува двата пола; двата пола ја произведуваат силата на темнината и светлината; (...) нашата задача (Bestimmung) е спротивностите правилно да ги спознаеме, пред сè, имено како спротивности, потоа пак, како полови на едно единство.(...) Музиката не постои само како израз на духовни треперења и фигурации, кои ние од неа ги апстрахиравме, туку пред сè, низ текот на сите столетија, како радување на смислата, на изливите на зди-вот.” (102:65)

Најпосле, без разлика дали компонирањето на Штокхаузен го сметаме за “пунктуелно” или “моментно”, влијанието на Хајдегер врз Штокхаузен останува негова главна “временска нулта точка како место на универзалното: компонирањето е ставање-во-појавност на нешто што е вон-времено-битисувачко внатре во времето.”(15) Така, Штокхаузен не сака да го загуби единството на времето, напротив: тоновите да се постават во време, тоновите кои немаат некој сопствен живот, туку кои веќе во себе носат музика, произлезени од ... севкупната структура на вертикалниот поредок, и сето тоа заедно, не се употребува веќе како обичен материјал, туку како материјал кој настанува - од самата идеја.”(102:71)

Видливи се влијанијата, не само на Хајдегер, туку и на Ханслик, а да не зборуваме дека духот на Платоновата

метафизика провејува низ сето она, што, и како, го зборува Штокхаузен.

ж) Шарл Лало на патот од емпириското кон синтетичкото

Иако можеме да го сметаме и за еден од втемелувачите на социологијата на музиката (и на социологијата на уметноста воопшто), како голем експериментатор, Лало (16) е едновремено и голем синтетичар, наклонет да ги почитува инхерентните димензии на музичкото дело, а како структуралист и интегралист, се обидува да ги обедини сите комплексни пристапи кон уметничката убавина. Како естетичар воопшто, иако својата интегрална естетика се обидува да ја заснова строго научно, запаѓа во механицизам и еклектицизам. што е честа карактеристика на емпиристичките приоди кон музиката, чиј хроничен недостаток е немањето поопшт, философски принцип. (168:XII)

Под влијание на структурализмот и делумно на лингвистичките теории, кои во средината на веков допрва се развиваат, на планот на философијата на музиката, Лало дава “објективистичка и конкретна теорија на структурата на композицијата” (Липман), која, во духот на концептот на “полихармониска естетика”, е секогаш комбинација на различни типови структури - акордски, мелодиски, ритмички, и тие заедно со боите на тонот оформуваат една специфична супраструктура, или трансструктура. Понатаму, “играта на структурите” е она што го создава изворот на естетската вредност, и го етабилира објектот

на естетичкото истражување. Структурите можат да се споредат “со ќелии кои го живеат својот живот по себе, и за себе, во еден организам кој исто така живее еден друг живот, а кој е исто толку по себе и за себе, колку и по нив и за нив. **Уметноста не е трансценденција, туку трансструктура .**”(117:10)

Едновремено, залагајќи се за почитување на инхерентните својства и “закони” на музичкото дело, од една страна, и за сестран и интегрален опфат со јасен нагласок на социолошката димензија на прашањето на уметноста, од друга страна, Лало се обидува да го трасира “третиот пат” на философијата на музиката, кој најчесто, како што покажува и неговиот обид, се сведува на квалитетна, но еkleктичка збирка на сопоставени и спротиставени ставови, без можност за повисоки синтези врз база на некоја поопшта философска премиса.

Така и во неговите “Елементи на една научна музичка естетика”, Лало - потпирајќи се главно врз искуствата и теориите на Липс, Риман, Енгел, Хелмхолц, Комбарио и Валачек - ќе изгради една интегрална естетика на музиката, која ќе тргне питагорејски, од математиката, па ќе продолжи преку психофизиологијата на емоциите и психологијата на музичката перцепција, за најпосле да пристигне до законите на самата музичка еволуција . Сепак, таа ќе остане повеќе психофизиологија и социологија на музиката, отколку естетика на музиката во философска смисла на зборот.

Философијата на музиката на Лало е само уште еден доказ дека сè она што е логичка конјункција, или емпириска блискост, не е и философски интегрално, токму поради “недостаток на еден, базичен, доминантен и консистентен став, каков што е,

на пример, интегралната сметка во математиката дел од една виша анализа. Упорно бегајќи од секоја “метафизичка” димензија на музичкиот феномен, и прогласувајќи ја секоја трансценденција за трансструктура, во онаа експлицитна смисла и значење, и самиот ја нарекува својата философија на музиката - “социолошка естетика”. Лало оди дури до таму што и неспорниот ирационализам во некои толкувања на музиката, на пример оној на неговиот, речиси современик, Анри Бергсон, безмалку го прогласува за - мистицизам. (123:318)

з) Жизел Бреле и естетиката на “музичкото време”

“Секое уметничко дело има, значи, нешто како сопствено време, кое, така да речеме, ни се наметнува.”

(Х. Г. Гадамер)

“Музиката е уметност мислена во тонови.”

(Ж. Бреле)

“Тоа е за прв пат, еден исполнувач-виртуоз да може да биде способен да ни даде сведоштво на философ и писател за својата сопствена интерпретација. Помислувам на Пол Валери, чие послание би можело да се спореди со ова.”

(Леон Оленини)

Речиси едновременно со Роман Ингарден, и заедно со него, Бреле е секако една од најважните имиња на современата естетика, односно философија на музиката.(17) Нејзината опширна и инспиративна естетика на музиката е можеби и една од најдобрите, настанати во втората половина на ова столетие. Ќе ја проследиме само во кратки потези.

Не осврнувајќи се на изненадувачки површните и дури цинички потценувачки оценки и топлкувања на Талјабуе, многу повеќе ќе се сложиме со Супичиќ дека главното влијание врз Бреле - освен веќе наведените Ханслик, Бергсон, Лавес, и најверојатно Ингарден - го има многу повеќе извршено Кант, отколку Стравински. (152:248/ 1)

Како пијанист, што значи практичар и исполнувач на музички дела, Бреле тргнува од проблемот на интерпретацијата, за од овие решенија да се обиде да ги реши и проблемите на музичката естетика воопшто. (39:362) Сепак, она што како централна преокупација останува константа во нејзините напори, е **темпоралната** природа на музиката.

Слично на постапката на Ингарден, но поексплицитно, "*Le temps musical*" сака да презентира една комплетна музичка естетика, раководена од една специфична тема. Расправата е поделена, т.е. посветена на три дела-теми: "звучната форма", "ритмичката форма" и "музичката форма". Во опширниот вовед станува збор за нешто на што често се заборава, а тоа се суштински различните својства, па и различната смисла на времето во различни уметности, како и за контрастот помеѓу трансценденталната естетика на музиката, онаква каква што

е таа кај Шопенхауер и Бергсон, и иманентната метафизика која Бреле сака да ја претстави.”(123:443-444)

Сметајќи дека априорната естетика мора да ѝ го отстапи местото на апостериорната естетика на музиката, која го следи уметничкото создавање, и укажувајќи дека естетиката не може да го предвиди она што уметноста може да го открие, Бреле вниманието го сосредоточува врз процесот на исполнувањето-изведбата на музичкото дело, кое е според неа синтеза на музичко-историско знаење и современа уметничка сензибилност, поврзани во една целина од страна на интерпретаторот. (185:5-9)

Слично како и Џон Кеиџ - но од сосема различни побуди и со различни заклучоци - и за Бреле е патот на тонот, пат од тишината кон чујноста, и обратно. Тонот е настан, позитивен настан, а звучноста е битно зависна од времето. Временоста (времетраењето) на звучноста е она што на тонот му придава битисување. Не постои статична, безвременска звучност. Напротив, на тишината како таква не ѝ ^е потребно времето токму поради тоа што е таа “негативен”, а не “позитивен” настан; таа е, едноставно, отсутност на тонот и звучноста.

“Во тонот се изразува, во својата чистота, основниот акт на музичката катарза. Тонот е победа над шумот, кој е конвулзија во објектот, и над крикот кој е грч на биолошкото суштество. Шокот, како и крикот, ненадејните звуци, се дисконтинуирани и ефемерни. Тонот, напротив, се дефинира по својот контитнутет и постојаност: тој постои само затоа

што останува истоветен со самиот себе. (...) И додека се шумот и крикот прекин на редот, тонот е победа на редот и складот.”(185:77/81)

(...)

Од антрополошки аспект, кога човекот би се препуштил на својата пасивност, не би постоела музиката, дури ни тоновите, туку само криковите. Во звуковниот свет, како и во светот на секојдневието, човековата волја се поставува наспроти природата и **нејзината** нарав. (...) Музиката е аскеза од шумот кон тонот, од крикот кон пеењето, од грубата и недисциплинирана активност, кон управуваната и продуховена ^вчувствителност. “(185:81)

Бреле потсетува и на една друга битна разлика, која имплицитно произлегува од веќе спомнатото разликување на “објективното” од “музичкото” време, а тоа е разликата помеѓу “слушањето” и “чуењето”. “Постојат разни видови на слушање и различни ^{типови} на пристап кон музичкото дело, од кои е веројатно најлош ^{иот} оној кога музиката се слуша ‘патем’, кога таа станува само споредна ‘звучна кулиса’, спореден настан на баналното секојдневие, на кој му се обрнува толку внимание колку и на разните шумови кои ја следат. Впрочем, има разлика помеѓу: ‘да се слуша’, и ‘да се чуе’ ”.(185:75)

Во врска со она што ја прави Бреле многу блиска до Ингарден е круцијалното прашање на идентитетот на музичкото дело. Не заборавајќи го секогаш актуелното прашање на идентитетот на народната песна, односно народниот мелос и мело-

дија, Бреле вниманието го сосредоточува врз музичкото дело како индивидуална уметничка пројава, во која мелодијата ја има важноста на еден вид 'жива збиеност' на музичкото дело, која, се чини, дека го содржи сето дело, зашто од него ја издвојува, во сета нејзина животност, неговата временска природа. Во мелодијата непосредно се втелотворува интимното временско искуство на творецот, од кое произлегува неговиот стил. Притоа, нагласува Бреле, "мелодијата е сепак **форма**: таа е дури повистинска 'форма' од музичкото дело кое е конструирано од умот."(185:90/164-167)

Од аспект на творецот, заклучокот на Бреле е јасен: за разлика од хармонијата, која може да се "научи", мелодијата е неповторлива, и како таква нема "историја", а уште помалку "прогрес", што значи дека не е, и не може да биде, плод на спекулацијата, туку е интимно искуство на свеста."(...) Со еден збор, мелодијата е нешто единствено: "непосредна еманација на длабинската индивидуалност на композиторот."

Како што се гледа, генезата на музичкото дело кај Бреле спретно ја избегнува стапицата на платонизмот во кој запаѓаат некои нејзини современици. Тој нејзин успех се должи, пред сè, на инсистирањето врз "антропоцентричното" потекло на музичкото дело, имено - неговата *ad hominem* детерминација.

Меѓутоа, тука не запира интересот на Бреле, како за "вечните", така и за "актуелните" прашања, сврзани за феноменот музичко дело. Така, доследна на своето онтолошко-аксиолошко становиште, во однос на новите и авангардни стилови во музиката, Бреле ќе рече:

“Новаторските музичари чувствуваат и знаат дека музиката може повторно да се пронајде само ако се тргне од нејзината суштина.

Најрадикалните револуционери не можат, значи, да ги потресат темелите на музичката уметност, црпејќи од нив обновувачка сила. Секоја новина, доколку е плодна, ја изнаоѓа - под ново лице - вечната музика, во битен повик, кој се состои во тоа на времето да му се даде форма и значење.”
(32:12)

Зборувајќи за задачите на атоналната музика, Бреле е уште поексплицитна и поконкретна: “Атонализмот се наоѓа пред тешка обврска: треба да го заземе местото на тоналноста, на која ѝ ги должиме, речиси, сите ремек-дела на музиката; да ѝ го даде не само она што ѝ го даде тоналноста, туку и она што го бара модерната музичка мисла, чии барања се многоструки и противречни.” (32:234)

Бреле е една од ретките автори, која, така да речеме, се осмелува да ги истакне противречните барања на атоналистите, и е подготвена максимално да ја релативизира “револуционерноста” на модерната музика, пред сè преку неповторливата парадигма на Стравински: “Со целата музика на нашето столетие владее генијот на Стравински. (...) Колкугоде Стравински да бил револуционер, тој го обнови класицизмот. Наместо да разградува, модерната музика повторно градеше и се надоврзуваше врз традицијата”.(32:236)

Ова, за жал, како констатација и совет не го послушале некои автори кои твореле токму во периодот за кој станува збор, па и подоцна, а кои се обидуваат на своите експерименти и иновации да им дадат и теориско објаснување. (18)

Најпосле, и покрај луцидните и антиципирачки ставови и оценки на Бреле за низа поединечни прашања на музичката авангарда, она што за нас останува како философски најрелевантно е секако нејзиниот обид за засновање премиси на една философија на музичкото време. Ова и покрај тоа што во последниот период таа со нескриени симпатии гледа на структуралистичките обиди на музички терен, посебно поради тоа што овој поим (“структура”) не само што ја враќа запоставената врска на уметноста со науката, туку и поради надежда дека овој “убав и драгоцен поим се става под заштита на философската мисла, која ја враќа сета полнота и прецизност на неговата смисла”. (34:633) Меѓутоа, ни тука Бреле не ја напушта својата прецизност во увидот во она што е слично, или идентично, од она што, иако наликува едно на друго, содржи коренита разлика, мислејќи пред сè на сличноста, т.е. различноста на поимите “структура” и “форма”, од кои онаа првата, и покрај големите симпатии кон неа, е сепак “импорт” од други, вонмузички простори, **А кој** како таков сведочи “за еден темелен и оригинален ѓд на модерната мисла кој може да се најде на најразлични подрачја”. (34:642)

* * *

Познат најмногу како схоластички философ, пред да поминеме на феноменолошката философија на музиката, во белешка ќе го спомнеме само уште современикот на Жизел Бреле, Етјен Жилсон, за кого е помалку познато дека имал изразен интерес и истенчен осет за чувствителното и специфично ткиво на музичката уметност. (19)

4. ФЕНОМЕНОЛОШКАТА ФИЛОСОФИЈА НА МУЗИКАТА

“Zu den Sachen selbst”

(“Кон самите ствари”) ...

(Е. Хусерл)

“ ... - наспроти сите лабави конструкции, случајни наоди; наспроти преземањето на само привидно легитимирани поими; наспроти привидни прашања, кои често, со текот на генерации, се удираат во гради дека се ‘проблеми’.”

(М. Хајдегер)

Ова се и премногу познати и често цитирани слогани на Хусерл и Хајдегер, за кај кој и да е денес да предизвикаат некое чувство на посебен интерес и љубопитство. Сепак, тие се за музиката можеби и **најважни**, зашто “Хусерл, низ неговата феноменологија, докажа дека можеш успешно да се занимаваш со наука и врз (надолу) проширените идејалистички темели”. Меѓутоа, “Хусерл отворено држи до Аристотеловиот спознавателен идеал, без да ги преземе сите идејалистички импликации”. (170:480)

Ние држиме дека: овој метод, и неговите импликации - најмногу држат за една современа философија на музиката.

* * *

Уште на почетокот рековме дека поделбата на естетички “школи” и “правци” секогаш со себе го носи она незадоволство од неизбежните упростувања и насилни вредувања, кои авторот на истите е принуден да ги прави, а под диктат токму на наложбите и потребите од “школска” класификација. Ова, тврдиме, најмногу се однесува на естетиката, односно на философијата на музиката.

А ова дотолку повеќе доаѓа до израз кога станува збор за феноменолошката “школа” во философијата на музиката, која, како што видовме кога зборувавме за “објективистите”, започнува далеку порано, и е далеку побројна отколку тројцата протагонисти за кои се решивме да им дадеме еден вид најексплицитно феноменолошко стојалиште, барем што се однесува до музиката.(1)

а) Роман Ингарден и феноменот на музичкото дело

“Треба, имено, да се разликуваат **емоционалните квалитети**, засновани некако врз самиот звучен материјал на звучните музички творби, од **чувствата**, какви, можеби, кај слушателот, под влијанието на слушаното музичко дело, се предизвикуваат; значи од чувствата кои слушаното дело ги предизвикува, или на кои слушаното дело им соодветствува.”

(Р. Ингарден)

“Функцијата на претставување, која ја вршат музички претставувачките мотиви без помош на јазичките фактори, начелно е поинаква од функцијата на претставување каква што во книжевното дело ја вршат јазичките творби.”

(Р. Ингарден)

Тргувајќи од феноменолошкиот методолошки пристап, Ингарден можеме да го сметаме за родоначелник на онтолошката ориентација во философијата на уметноста воопшто, и на музиката посебно, и тоа значително пред Хартман, а кој

понатаму ги “развилил” неговите “слоеве”, и за кои Ингарден му префрлил дека и премногу буквално од него ја презел теоријата на слојната структура на уметничкото дело. Намерно или ненамерно, чекорејќи по трагите на Ханслик, паралелно со феноменолозите, па и со Стравински, и успевајќи да надмине некои евентуални нивни едностраности и редукционизми, Ингарден дава аналитичка и суптилна расправа за “Музичкото дело”; расправа која можеме да ја оцениме како современ пандан на “За музички убавото” на Ханслик.

Сé уште живееме во раздобие на рецидиви на психологизмот, (91:18) вели Ингарден. Тргувајќи во негова критика, посебно на асоцијативната психологија, која ја спровел уште Хусерл, Ингарден категорички тврди дека “музичкото дело не е никаков дел од психичкиот живот, а посебно не е дел на свесните доживувања на својот творец: зашто тоа постои дури и тогаш кога неговиот автор веќе не живее. Тоа, исто така, не е никаков дел од свесните доживувања кои се јавуваат кај слушателите за време на слушањето; кога тие ќе поминат, музичкото дело и натаму постои.”(91:7)

Јасно е, смета Ингарден, дека музичкото дело постои само благодарение на изведбата (која никогаш не е идентична со она што композиторот го замислил како изведба, или самиот го извел), но тоа е како такво “во однос на доживувањата - забележување, во кое нí е дадена едната од неговите изведби во уште повисок степен трансцендентално отколку оваа индивидуална изведба: во тој случај се создава некаква трансцендентност од втор степен. А тоа самото по себе зборува за тоа дека музичкото дело (...) не е ништо психичко и

субјективно, т.е. нешто што спаѓа во составните делови или моменти на субјектот кој забележува.”(91:22)

Ова, се разбира, продолжува Ингарден, не значи дека музичкото дело се поистоветува, или се сведува врз нтр. ноти или партитури. И тука Ингарден дава многу внимателна и прецизна анализа на сите аспекти на партитурата, од нејзината проста физика (“конкретни дамки врз хартија”), па преку нејзината семантичност, (иако овој поим на Ингарден “не му изгледа правилен”), сè до нејзината референцијалност и интенционалност. Ова е многу битно поради повеќезначноста на нотното писмо-пар_титура, во одредувањето на онтолошката (не)истоветност и секој друг идентитет на музичкото дело. И тука Ингарден раскрстува, па и прејудицира некои подоцнежни толкувања и “интерпретации” (како на пример кај Сузана Лангер), кои се далеку под нивото на неговата аналитичност и синтетичност. “Знакот е токму **интерсубјективното** средство за взаемно разбирање во поглед на предметите кои со него се означени. И нотите, respective партитурата, се измислени заради тоа за да можат мнозина разни луѓе со нивна помош да отсвират **исто** дело.”(91:25)

Она што е, меѓутоа, главниот интерес и цел на Ингарденовите истражувања на полето на музичкиот феномен е музичкото **дело**, неговиот идентитет, начин на постоење, својства и целовитост, како и звучните и незвучните компоненти што во него постојат.

И веднаш на почетокот на анализата на некои одлики на музичкото дело Ингарден ќе истакне нешто што уште на почетокот го напознаваме како битно, (. и Ханслик и ние, во

белешката бр, 3 од Првото поглавие) а на чија трага се и добар дел од Ингарденовите опсервации. Станува збор за прецизноста во употребата на одделни зборови-поими, какви што се “звукот” и “тонот”:

“... секој звук, тон, или тонална творба ... **не влегуваат** во составот на делото, или, подобро кажано, не го сочинуваат тоа дело, дури и кога имаме работа со извесно мноштво на такви творби. На пример, разните творби кои влегуваат во составот на звучните страни на јазичките творби, потоа акустичките сигнали, разновидните гласови кои ги претставуваат природните појави во природата, ‘пеењето’ на птиците и сл. - не претставуваат музички дела.”(91:28)

И повторно во духот на Ханслик, Ингарден ќе го резимира својот став низ една симпатична француска народна лозинка: “C’est le ton qui fait la chanson” (“Тонот е тој што ја прави песната.”)

Слично како и Хартман, Ингарден вложува напори да докаже дека и фамозните поими на “изразување” и “претставување” не се нешто специфично и карактеристично за теренот на уметноста. Напротив, смета Ингарден, и тие се по својата природа потполно “**вонмузички**, па дури и **вонуметнички**, и настапуваат најчесто во меѓучовечките појави на секојдневниот живот, каде што ниту она што изразува, ниту она што е изразено, нема со музиката, ниту со уметноста, воопшто ништо заедничко.”(91:30) Дури, тврди Ингарден, и оние кои ја сфаќаат

функцијата на изразување, т.е. претставување (а кои Ингарден ги смета за едни исти), ниту за миг не се уверени во веродостојноста на (со)чувството со кое се длабоко обземени. Така што, заклучува по ова прашање Ингарден, доаѓаме и до границата на која се поставува прашањето на *diferentia specifica* на самото музичко дело во однос на другите уметнички дела, а под претпоставка и да сме се сложиле дека тоа “изразува” и “претставува”, ние не знаеме да кажеме што е тоа **карактеристичното** што го разликува музичкото дело од другите уметнички дела.

Становиштето дека сепак постојат и музички дела кои ја вршат функцијата на “изразување” и “претставување”, тргнува од уверението за суштинската сродност на музиката и книжевноста. Оттука и паралелата на смислата на некои јазички звуцења со “смислата” на поедини музички мотиви, “паѓа” токму на значењето на поимот “смисла” и неговата непрецизност, но и употреба со сосема различни значења. Оттука и некои обиди во таа насока (како на пример на истакнатиот историчар на музиката Комбарио) донесуваат разочарување.

Ингарден е категоричен: поистоветувањето на “смислата” која евентуално се појавува во музичкото дело, со смислата која ја има некоја реченица, или било каква јазичка творба - е погрешно. Правејќи компарација помеѓу книжевните и музичките дела, почнувајќи од нивната предметност, quasi-временска структура, ситуација, содржина, значење, и сл., Ингарден ќе заклучи нешто многу слично на Ханслик:

“Ако при слушањето на некое музичко дело и замислуваме некоја ситуација предметно, ствари или луѓе во извесни состојби; ако во мечтите актуализираме вакви или онакви изгледи на замислени предмети, и се разбира, доколку немаме работа со сложени музичко-книжевни производи, какви што се песните и слично - **исчекорваме** ео ipso **вон** содржините на самото музичко дело. Ние веројатно тука најмногу се наоѓаме под влијание на фантазии, по својата природа повеќе литерарни, кои не само што можат, туку и треба да отпаднат без штета на верната перцепција на музичкото дело, зашто тие таа перцепција ја загадуваат и ја отежнуваат да биде добиена во чиста форма.”(91:31)

Треба, значи, да се тргне од чистата форма во која како културен прозвод се јавува едно уметничко, музичко дело; од неговото **изложување**, а не од неговото **претставување**. Германците за случајов би рекле Darstellung наместо Vorstellung, правилно забележува Ингарден. Само ако тргнеме, значи, од неговата конкретна даденост, како прво, ќе го ...

“...**запознаеме** како даден културен производ во **неговите сопствени црти** - значи, во нашиот случај, ќе го запознаеме музичкото дело, и така што во него да не се внесува ништо што му е туѓо, што во него самото не може да се пронајде - и како второ, ќе ги **запознаеме, независно од резулта-**

тите на даденото дело, реалните и културните услови на неговиот настанок. Дури кога ќе се извршат овие две спознајни постапки, и кога ќе се споредат резултатите добиени во секоја од нив, независно едни од други, може да се пристапи кон **новата** спознавателна задача: споредување на резултатите добиени во двете низи на испитување, и потоа разгледување какви врски на причинска зависност и зависност на сродност, сличност итн. , настануваат меѓу нив.”(91:36)

За жал, констатира Ингарден, ова обично се заборава, па така **никој не се грижи за асолното испитување на особеностите на самиот културен производ**. Или, ако веќе тоа и го прави, резигнирано забележува Ингарден, тоа го прави на штетен начин, зашто делото однапред се интерпретира како **производ на одредени** (но во поединости уште неоткриени) причински и културни услови, и му се припишуваат различни особености, кои, всушност, не му припаѓаат. (91:36) (курзивите се на Ингарден)

Најпосле, да се осврнеме и врз оној дел на Ингарденовата онтологија на (музичката) уметност, кој и тој самиот ја смета за, речиси, најбитен, а тоа е прашањето на идентитетот на музичкото дело во историското време. Ненавлегувајќи во генезата на неговите поими и категории (интуицијата, која потекнува од Бергсоновата гносеологија, и одредувањето на “чистото интенционално битие, кое е преземено од Хусерловата феноме-

нологија), ќе се запреме директно и само на уметничкото музичко дело, кое во својот различен идентитет, како вкочанета слика, се обидува да го “фиксира” историското време.

За музичкото дело Ингарден разликува три поими:

а) музичкото дело како уметнички производ, **земено точно онака како што интенциски е одредено со нотниот текст;**

б) музичкото дело како **идеален** предмет; и

в) музичкото дело како **конкретен естетски** предмет.

(91:78-79)

Во сите три моменти-фази на “историското време на музичкото дело” се кријат низа непознатици и прашања на кои никогаш, буквално никогаш, не можеме да добиеме одговор (**како** на пример, како денес самиот Шопен би ги исполнувал сопствените дела!?), што не се само прашање на развојот на технологијата на инструментите и акустичката техника и електроника воопшто, туку пред сè проблем на границите на слободата во интерпретацијата, со оглед на каква-таква “строгост” на партитурата, која како “фикција” е задолжена за зачувување на идентитетот на делото.

Ниту во втората фаза, кога го бараме **идеалниот** естетски предмет, вели Ингарден, “ние не знаеме, практично земено, која изведба треба да се признае за идеално добра”; т.е. која е таа која целосно му соодветствува на “оригиналот”. И врз основа на партитурата, и врз основа на личниот стил, често поткрепен и со вкусот на епохата, “... ние можеме само да **насетуваме**, при тоа далеку полошо од авторот, каков **треба** во дадениот случај да биде овој идеален естетски предмет”. (91:81)

На прв поглед ова навистина наликува на платонијанска

идејација на музиката, која, всушност, ја негира можноста на третата ‘фаза’ кај Ингарден, имено **конкретниот** естетски предмет. Меѓутоа, не би се сложиле со Фохт дека “зад ова лежи неексплицирано платонистичко решение, и дека без Платон, од вака поставениот проблем никој не би можел да најде излез.” (204:150)

Меѓутоа, Фохт на време ја насетил опасноста која, впрочем, и самиот Ингарден ја истакнува, но која и самиот настојува да ја реши:

“Се додека ќе стоиме на становиштето дека музичкото дело ... го има како естетски предмет само **едниот**, во секој поглед **еднозначно одредениот** вид - ‘оној идеален естетски предмет’ , кој авторот без сомнение сака да го реализира! - сè дотогаш е обидот за изнаоѓање на ‘најверната’ изведба, дури и кога таква би постоела, нерешлив. (...)

Музичкото дело, сфатено како уметнички производ на авторот, е, прво, онаа **шема означена со партитурата**, а второ, тоа е извесно одредено **множество можности**, означени со местата на недоволна одреденост на схематските творби, од кои секое, во реализацијата, дава еден од видовите на делото. Секој таков вид може да се разликува во некоја **класа** на ‘исти’ (или барем меѓусебно слични) правилни изведби. (...) При таквото сфаќање на музичкото дело **го снемјува** напред форму-

лираниот **проблем на неговиот идентитет**, зашто тука веќе не станува збор за еден предмет, кој, во текот на развојот на историското време, е подложен на извесни промени со оглед на промените на постојано новите историски услови. Но таквото поимање на музичкото дело е достапно дури во **философската** анализа, која некако ја открива вистинската природа на музичкото дело.” (91:84)

Со нагласок врз философската анализа, акцентот на Ингарден е јасно лоциран: музичкото дело е над-историска творба, која како запишана шема-партитура дава безброј можности за интерпретација, веќе во зависност од стилот-вкусот на исполнителот, односно културната-социјална средина, во конкретен традиционо-историски момент.

И кога зборува за “хетерономските особености” на музичкото дело, тие се за него “интенциско предание (творечки акти, *respective*, упатства на партитурата, или домислување на слушателот) “(91:86), и како такви немаат никаква врска со поимот на хетерономија во некои други области, како на пример кај моралот и правото. И тука зачудува што еден Фохт ова го пренебрегнува, насловувајќи дури и нешто како “учење за хетерономијата на музичкото дело” кај Ингарден, кое, вака непрецизно и повеќесмислено, одвлекува кон сосема погрешни асоцијации и заклучоци.

Но можеби е сето тоа помалку важно од она што Ингарден, слично на Фубини, ќе го констатира на крајот на својата опсежна анализа на феноменот на музичкото дело, а тоа е дека се

наоѓаме, речиси, на почетокот на философското истражување и разјаснување на музичкото дело, и дека "прашањето нанапред може да го помести само соработката помеѓу философски настроениот теоретичар на музиката - и музикологот." (91:88) (2)

И ние во нашиот заклучок за Ингарден ѝ се придружуваме на истата констатација.

б) Николај Хартман и слоевите на музичкото дело

"Зошто уметноста останува толку густо во животот, во битието? Затоа што во сета уметност се огледа битисувачкото."

(Н. Хартман)

"Во посматрањето воопшто немаме работа со уметникот. Единствено е делото дадено. И од делото произлегува магијата на појавувањето."

(Н. Хартман)

Во самото продолжение на зборовите што ги земавме за второ мото на овој осврт врз Хартман, истиот автор ќе го констатира проблемот, па и тајната на појавноста, т.е. на феноменот

на уметничкото дело како реална творба, а по природата на своето битие суштински различна од природата на битието на реалниот свет. Тука не помага, вели Хартман ...

“... ниту повикувањето на чудото на ‘уметничката форма’. Зашто токму оваа форма содржи веќе цел однос на појавувања. Како уметничка, таа е токму таква обликуваност на една реална форма, која го дочарува појавувањето на она другото, нереалното - но појавување во полна одреденост и конкретност.

Овој проблем јасно ја покажува точката од која естетиката понатаму станува метафизика на убавото. Доколку, пак, во ова раслојување се работи за одос на единство на два начина на битие, тоа е очигледно проблем од онтолошка природа.”
(251:46-47)

“И покрај тоа што речиси позитивистички застанува пред ‘тајната на формата’, (204:135), јасен е патот на Хартман од феноменолошкото кон онтолошкото во толкувањето на феноменот на уметничкото битие; патешествието на реалноста, односно “нереалноста” на светот на уметничкото дело; а дело кое е толку различно и спротивно од толкувањето на истата таа “реалност”, или “стварност”, кај неговиот голем современик - Ѓерѓ Лукач.

На полето на философијата на музиката на дваесеттиот век Хартман можеме да го сметаме за продолжувач на духот на Ханслик, и речиси парадигматичен мислител-персони-

фикација на едната страна на нашата антиподност, имено онаа “што си има работа со музиката како со слободна игра со формата.”..(215:113-115)

“Вистински слободна е само музиката, а навистина само онаа чистата. Па добро, и таа ‘може’ да послужи за некои цели. Во чистата музика принципот на ‘игра’ ја достигнува својата целосна самостојност.

Музиката е игра во тонови, тонски следови, хармонии, бои на звуци - значи игра во една материја која е во најголема мерка ослободена од вонестетски цели. Таа е дотолку повеќе воопшто најслободна од сите уметности. И навистина, таа е слободна од двете страни: како од страна на вонестетски теми или сижеа, така и од вонестетски цели.” (215:115)

Иако смета дека е подобро да не зборуваме воопшто за претставувачки и непретставувачки уметности, зашто “нешто што човекот го доведува до претставување во сите уметнички формации е тој самиот”(215:113) тој сепак, заедно со архитектурата и орнаментиката, музиката ја лоцира во непретставувачки уметности, зашто самата уметничка форма тука ја смета “за сосема автономна, и како таква, со поинаква и повисока слобода отколку во претставувачките уметности. Таа е чиста продукција, без миметички или репродуктивен момент; чиста ‘креација од ништо (Schöpfung aus Nichts) ’ ”(215:114)

Оттука со леснотија може да се претпостави Хартмановиот оградувачки став во однос на програмската музика, зашто самата музика не “претставува” никаква содржина, а и предметноста е кај неа укината. Таа е најнепосредна од сите уметности, и директно продира во слушателот, така што додека ја слуша - таа станува “негова”. Додадените елементи, какви што се текстот и насловот, не се музика, и во таа смисла не треба да се обзираме на “програмската” музика, смета Хартман. Дури, тој со право зборува и за проблематичноста на принципите врз кои почиваат некои вокалноинструментални дела, како на пример операта, во која често се случува внатрешна распнатост помеѓу драмскиот дијалог и лирските музички тенденции, кои некаде стануваат дури и здодевни, како на пример кај Вагнер.

Присуството на “програмноста” кај музиката предизвикува и други негативни последици и ефекти, смета Хартман. Онаа слушателска публика, во која најчесто доминираат снобови и дилетанти, која, неможејќи да ја чуе внатрешната музичка законитост, повеќе ја сака оперската и програмската музика, поради можноста за забава со зборовите и збиднувањата на сцена.

За разлика од овие проблеми на сценско-музичките дела, чистата музика нема никакви вонмузички теми, што значи дека е непретставувачка уметност. Меѓутоа, не постои начин, речиси агностички заклучува Хартман, со зборови и поими да се искаже сето она што таа во нејзините предни слоеви (плани) му го посредува на слушателот. (215:125)

Слично како и во содржината на своето општо философско учење (познато како учење за слоевитоста на битието:

неорганско, органско, душевно и духовно), Хартман и во процесот на музичкото доживување, односно создавање, разликува неколку слоеви. Делејќи го естетскиот процес на два дела, или две слоевни структури, Хартман ќе ја востанови следната поделба:

Музичкото единство на тонското дело кое веќе самото го содржи карактерот на синтеза, што значи дека е самата “композиција” (compositio) едноставниот превод на “synthesis”.(215:118) Во тоа единство, пак, на објективната структура на музичкото дело, Хартман разликува два плана: преден и заден план (Vordergrund und Hintergrund), односно четири наслаги-слоеви: првиот слој е самиот тонски материјал во својата акустичка физикалност, додека вториот (заднинскиот) духовен план, е составен од четири делови:

1. Затворени музикални фрази (четиритактен закон, итн.);
2. Пошироки ‘теми’ и варијации;
3. Музички ‘ставови’ (тука спаѓаат најстрогите целини: фугата)
4. Поврзаност на ставовите во поголем “опус” (помала строгост).” (215:199)

За разлика од објективната сфера, субјективната сфера на уметничкото доживување на уметничкото дело содржи три слоја:

1. Непосредно сотреперење на слушателот, кое е составен дел на секоја музика, иако започнува веќе во лулката на танцуелната музика;

2. Слојот во кој е слушателот внатрешно понесен, и тоа благодарение на поголемото и подлабоко продирање во музиката, како кај сериозната музика, која е извонредно диференцирана и високо индивидуализирана; и

3. Слој кој е оној на последните ствари, од Шопенхауер замислаен како појава на светската волја, а воедно и темно насетување на судбинските сили, т.е. метафизиката, која - ретко се јавува.” (215:197-212)

Веројатно врз основа на ова Хартманово “признавање” дека слојот на метафизиката навистина многу ретко може да се поседува, Фохт ќе му забележи дека, пробивајќи се до “метафизичкото”, тој, всушност, за него ништо понатаму не ни кажува. Прашање е, меѓутоа, колку е тој самиот со него зафатен, ако се има предвид една експлицитна “антропоцентричка” забелешка на самиот Хартман, и тоа како буквално прва и воведна: “Можеби подобро би било да се каже дека не постојат непретставувачки (nichtdarstellenden) уметности. Нешто што е од човека претставено во сите уметнички формации е - тој самиот. (215:113)

Овој став на Хартман ќе биде за нашата подоцнежна философска размисла од круцијално значење, иако тој, за волја на вистината, и според зборовите на самиот Хартман, “не треба тесно да се разбере”.

Па сепак, ќе се сложиме со Фохт дека феноменолозите воопшто, а Хартман посебно, ни се “со силата на приликите сепак најблиски, зашто се меѓу останатите современи правци, кон големиот феномен на музиката најправедни. Ако со поедини

решенија и не можеме да се согласиме, феноменологијата, благодарейќи на својата основна ориентација која ја почитува специфичноста на феноменот, денес има најмногу изгледи да открие што е суштината на музиката.

“А тука и не станува збор за решенија, туку само за изгледи, со оглед на методолошкиот пристап.” (204:140)

* * *

А методолошкиот пристап на феноменолозите е под постајан печат на интуиционистичката гносеологија на Анри Бергсон и онтологијата на Мартин Хајдегер.(3)

в) Иван Фохт и патот од феноменологијата
кон онтологијата и аксиологијата на музиката

“Вивалди можеби имал намера да претстави елен во бегство, меѓутоа намерата нешто да се претстави не се изедначува со самото претставување.”

(Џејмс О. Јанг)

“Се чини дека зад музиката лежи многу поголема тајна отколку што насетувавме. Зашто ниту во едно друго подрачје не се раѓа толку жесток впечаток дека сите можни пристапи промашуваат, и дека сите познати интерпретации не ја погодуваат суштината.”

(И. Фохт)

“Цел еден свет е изграден од материјалот на два тона.”

(И. Фохт)

Пред било што да кажеме за делото на Фохт, ќе подвлечеме дека:

прво, идејата за антиподноста Ханслик-Блох, како парадигматична антиподност, ја “украдовме” токму од Фохт (и делумно од Старделов), а она што тој го кажува за својот избор во

“Современата естетика на музиката”, т.е. петнаесетте теориски портрети, во целост се поклопува со проблемот на критериумите за избор на авторите кои ги внесовме во нашата Теза: “Веќе според остријата на критериумот, изборот можеше да биде поширок, но и потесен. Можеше да се вредат триесет автори, но и само двајца: Ханслик и Блох”; и

второ, вообичаените историско-философски поделби, (а ние би додале и “школи”), какви што се на пример оние најупростувачките, од типот “материјализам-идејализам”, тука, во случајов со музиката, едноставно, ништо не кажуваат.

Така што, за разлика и наспроти сите философски, па и естетички антиподни поделби, Фохт ја востановува следната антиподна поделба на правците на философијата на музиката:

“Естетика на формата	-----	Естетика на (вонмузичката) содржина
Онтологизам	-----	Гносеологизам (експресионизам, лингвистицизам)
Објективизам	-----	Субјективизам
Субјективизам	-----	Историцизам “(204:17)

Делото на Иван Фохт е веројатно најсестраниот и најпродлабочениот обид за засновање на една философија на музиката, направен на просторите на некогашна Југославија. Иако на философијата на музиката не ѝ посветил ниту едно посебно дело, сите негови прилози за музиката, па и сиот негов фило-

софски и естетички опус, сведочат за неговата “слабост” кон музиката, а неговите музичко -естетички “екскурси” и “илустрации” , всушност, го даваат печатот на целата негова естетика. Најчесто своите ставови соопштувајќи ги во дијалоска и полемичка форма, како што тоа е најизразено во неговите “Петнаесет теоретски портрети”, Фохт е несомнен следбеник на феноменологијата.

Меѓутоа, Фохт не е докрај задоволен и од ваквиот интерес и простор што на музиката ѝ ја даваат феноменолозите, и тој прави чекор понатаму, кон феноменолошко-онтолошкото, и онтолошко-аксиолошкото фундаирање на музичкиот феномен, за на крајот, и тој да “финишира” речиси агностички.

На општ философски план Фохт тргнува од општата онтологија како “централна и втемелувачка философска дисциплина, која се занимава со битието како такво, со неговата структура, и начин на “постоење”, додека “онтологијата на уметноста, како една од многуте специјални онтологии, настојува да ја истражи структурата и начинот на постоење на естетскиот предмет”. (205:53-98)

Пред да премине на својата философија на музиката, Фохт дава генерална оценка за општата состојба на современата теорија на музиката, со која оценка и ние во основа се сложуваме, а која е и постојан предмет на нашава антиподна Теза.

Констатирајќи дека бројни современи теории несомнено објаснуваат многу елементи и својства на музиката, понешто специфично откриваат, меѓутоа, смета Фохт, тоа се само **моменти**, кои и самите бараат натамошно објаснување и втемелување.

Музиката е без сомнение многу сложена појава, еден многу хетероген тоталитет, “кој во себе содржи множество моќи и компоненти, а кои, и сите заедно избројани и земени како збир, сè уште не ја творат нејзината суштина”.(206:145) Тие често отвораат само уште потешки прашања, а да не зборуваме, вели Фохт, дека во тие “собирања” и “збирања”, често се прави логичката грешка *partem pro toto*, во кои едниот детал, или својство, се зема за целина. Тоа ги прави речиси сите вакви теории затворени, редуцирани, па и чувствителни на конфронтации, како со новите факти, така и со другите теории, што пак, едновремено, смета Фохт, “ја прави денес Хансликовата критика поактуелна од кога и да е”.(204:155)

Пред да го искаже своето философско сфаќање на музиката, Фохт категорички раскрстува со двете, всушност, најрелевантни теории на музиката на дваесеттиот век, а тоа се семантичката и марксистичката (“лангеровско-адорновска”), сметајќи, според наше мислење сосема правилно, дека Маркс на планот на марксистичката естетика -“и не е марксист.” Сметајќи ги “чувствата секогаш само за пропратни епифеноменални реакции”(205:242), оставајќи го по страна “јазикот на емоциите”, и воопшто “емоционалноста” на музиката како форма на субјективизам, најизразен кај Кант, Фохт ќе истакне:

“Музиката, имено, е непреводлива не затоа што нејзиниот јазик би бил во основа поинаков од говорниот, и според тоа неодгатлив, туку затоа што таа воопшто не е никаков јазик. Сите јазици се, во принцип, преводливи, така што и да беше музиката

јазик, нејзината тајна ќе беше веќе одамна одгатната. Музиката не е никаква семантичка творба, таа ништо не означува, ништо не значи по себе, не говори, па дури не се изразува ни симболички. Во тоа, таа личи на сè она што постои независно од човекот: дише со свој живот, но шумоли како на пример и едно стебло.” (204:146)

Доследен на својот феноменолошки метод, кој е секогаш повеќе “метод” отколку “систем”, и кој лежи и во основата на антиподноста Ханслик-Блох, Фохт се противи и на зачестената пракса кај некои философи (од Хегел, преку Блох, па сè до Сузана Лангер), на дополнување на сопствениот философски систем, мотивирано од потребата за негова комплементарност и покривањето на тоталитетот на философскиот предмет, во кој музиката се збива и набива во Прокрустовиот кравет на одреден философски систем, или принцип. Оттука и нивната љубов и “љубов” кон музиката се почесто од “системски” интерес, а помалку од интерес за музиката како таква:

“Мнозинството философии на музиката не настанале од интерес кон самата музика, туку од грижата да се комплетира системот, или со помош на музиката во него да се пополнат дупки. Философијата на музиката најчесто не е философија за музиката, туку философија со музиката, т.е. калкулирање со неа.” (206:147)

Во најкарактеристични примери на вакви калкулации и вградувања се пирамидите на големите философски системи, или дури и идеологеми. “Зашто, да се зборува за музиката како за нешто што има интенција, а не нешто што веќе е остварено, е најлошата оценка која на музиката може да ѝ се даде; лангеровско-адорновска, според која музиката не е остварување на духот, туку негово прикажување; според која духовното и во музиката може да биде само предмет на интенција, значи идеолошка работа.” (206:154)

Како примери за “системски” калкулации Фохт ги наведува токму оние најголеми философски системи, каков што е Хегеловиот, во кој можеме да прочитае и такви апсурди, оценува Фохт, какво што е тврдењето дека музиката и не е нешто сериозно доколку може да се компонира и на четиригодишна возраст, мислејќи на Моцарт. А токму случајот со Моцарт, смета Фохт, зборува за нешто сосема друго, имено дека за музиката не е потребно никакво човечко искуство, и дека таа има надземно, космичко потекло.

Со ова Фохт нè воведува на теренот на неговата, во основа, питагорејско-платонистичка онтологија на музиката.

Иронично забележувајќи дека во музиката ја нема таа “интенција” која би можела да го надомести недостатокот на “инвенцијата”, Фохт заклучува дека токму “интенцијата” е она што ги врзува и на изглед толку различните теории, какви што се семиотичката, емоционалистичката, и конструктивизмот на Хегел. За разлика од нив, тврди Фохт,

“...питагореизмот, како од сите учења најблизок до изворот, го има тој недостаток, но и таа предност,

што клучното решение го бара и го побарува во димензии кои далеку го надминуваат тесниот интерес кон музиката, та со тоа решението го одлага и го префрла врз плеките на космогонијата, философијата на природата, метафизиката и физиката. И зад неговото објаснување се чини дека лежи многу поголема тајна, отколку што насетувавме.” (204:155)

Меѓутоа, и покрај дозата на агностицизам која често се среќава и кај Фохт, тој е сепак далеку од непочитување на трајните и надисториски вредности во музичкиот феномен, што доаѓа најмногу до израз кога Фохт се осврнува врз посебните прашања на граѓата и структурата на музичките дела, кои, еднаш несомнено историски создадени, се здобиваат со трајна, надисториска, “вечна” и толкупати потврдена и докажана вредност.

На трагите на Хербарт-Хансликовата и феноменолошката струја на нашето столетие, Фохт со нив се сложува во две битни точки: дека музиката е најчиста уметност, па преку неа мора да се решава тајната на уметноста воопшто, што не значи дека е и најголема уметност; и дека убавината на музиката без сомнение лежи во специфичноста на односот кој владее меѓу тоновите, па целата задача се сведува на прашањето каков е, и кој е тој однос што ја дава музиката.

Одговорот на ова прашање е за Фохт недвосмислен: тоа е седумтонската скала. На прашањето зошто токму таа, а не некоја друга, толку упорно се одржала, и станала ненадмината и, речиси, ненандминлива... ,

“... не се наметнува ли одговорот: затоа што токму тие (седумтонските скали - Д.С.) му одговараат на духот на музиката; овозможуваат од сите свои длабочини на површината на објективираниот дух да се произнесе сето свое потенцијално богатство; зашто е врз тие темели, накусо, возможна добрата музика. **Не е важен првиот задвижувач, важно е каква лавина е задвижена.** Важно е дека нашата денешна скала од седум тонови е и понатаму нослива; и натаму без оглед на симболиката на бројот седум. **Едно е мотивацијата, друго е делото.**” (204:58)

(...)

“Бетовен, кој го мразел речиси секој конкретен човек, ја напишал Деветта симфонија, најголемата химна на човештвото.”(205:249)

Ова е, всушност, само парафраза на зборовите на Џејмс Јанг, кои ги зедевме за четврто мото на поглавјето посветено на Иван Фохт.

“Лавината која е задвижена”, за која зборува Фохт е лавина на создадените музички уметнички дела, и тоа токму во толку пати проверената и докажана традиција и музичка култура и *techné* на седумтонската музичка скала, која најдобро овозможува создавање ремек-дела; дела како битија кои вредат, како дела-вредности - како дела-уметнички вредности. “Вредноста на уметничкото дело е естетска, суштината на

уметноста е во естетскиот момент и уметничкото дело е естетски предмет.”(205:246) До нас допира тој момент, тој предмет, таа Деветта симфонија, а не нејзиниот автор, неговото човекољубие или човекомразие, неговите комплекси и фрустрации, или среќа и егзалтација. Делото е трансценденција на неговиот автор, на неговата конечност и човечка еднократност, и исчекор во просторите на естетски бесконечниот хоризонт.

Меѓутоа, Фохт не е задоволен ни од ова стапало. Тој го трансцендира и хоризонтот на естетскиот предмет и неговото доживување, и задира во “вишите” димензии: и покрај тоа што е создадена од човекот за човекот, музиката, според Фохт, потекнува од неоткриениот тонски потенцијал и духовен “материјал”, кој се наоѓа некаде во космосот, а кого композиторот, со помош на тоновите, го претвора во битие-дело. Еднаш создадено, ова битие се здобива со траен и вреден онтолошки статус, кој пак, еднаш од човекот доживеан и присвоен, го надредува и го надраснува како мерило, задирајќи, и длабоко, и високо, во космогониските и метафизичките димензии.

5. МАРКСИСТИЧКАТА ФИЛОСОФИЈА НА МУЗИКАТА

“Марксистите, за жал, како и самиот Маркс, најмалку се занимавале со философијата на музиката.”

(И. Фохт)

Тешко можеме да евидентираме постоење на марксистичка философија на музиката, што е пак обратно пропорционално на постоењето на марксистичката философија, или естетика, на другите уметности, посебно книжевноста. На прашањето зошто е тоа така, имплицитно и експлицитно одговоривме во поглавјето во кое зборувавме за Ернст Блох. Од друга страна, во нашиот краток екскурс, посветен на прашањето на односот на музиката и идеологијата, повторно ќе му се навратиме на марксизмот.

Дотогаш, ќе се запреме врз тројца автори, кои, ценивме, освен парадигматичниот Блох, треба да бидат застапени во овој наш селектиран приказ. Тоа се Теодор Адорно, Софија Лиса и Герѓ Лукач.

Другите марксистички философи и естетичари и така “не знаат со музиката што да отпочнат”. (204:231)

а) Теодор Адорно и философијата на новата музика

“И премногу силно беше неговото сродување со хегелијанската мисла; и премногу силен беше искривоколчениот теологизам во внатрешната семка на неговата мисла.”

(Ханс Цендер)

“А самата музика, меѓутоа, ги одразува стремежите и противречностите на буржоаското општество како тоталитет.”

(Т. Адорно)

“... Франкфуртската школа е стадиум на месијанство, теориско и социолошко.”

(Петер Слотердајк)

“Јас никогаш не сум бил комунист.”

(Арнолд Шемберг)

За разлика од Блох и неговата позитивна утопија на музиката, Адорно нуди “негативна” утопија на музиката, или музика која е во перманентен “став на негативитет”, како што тоа ќе го обнаслови Фохт (204:213)

Адорно, вото сфаќање на музиката е веројатно најцитираната современа теорија на музиката, подеднакво фалена, колку и критикувана, а која според бројни толкувачи е парадигматична за една философска и социолошка “школа”, која условно можеме да ја наречеме “марксистичка”.(1) Велиме “условно”, зашто и самиот Адорно, како маниризиран дијалектичар и критичен неохегелијанец - до степен на опсесија преокупиран со негацијата на негацијата - е многу чест противник на некои современи марксисти, вклучително и негови современици и пријатели.

Одговорот, пак, на прашањето зошто Ернст Блох, а не Теодор Адорно, го зедеме за парадигма на нашата антиподност, ќе го оставиме за некоја друга прилика.

Адорно е секако философ кој, можеби по Шелинг, добра половина од сето свое дело ѝ го посветува на уметноста, и како таков е во секој случај неодминлива фигура во проследот на “првата петорка” на мислителите на музиката на дваесеттиот век. Да не потсетуваме дека поради својата широка компетенција тој зафаќа во бројни области и проблематики, почнувајќи од философските и социолошките, па завршувајќи со музиколошките и практично-аналитички истражувања на одделни стилови и композиции. Меѓутоа, иако и самиот ^Екомпозитор, значи творец на уметнички дела, истите најчесто не ги вреднува само со стручни и естетички мерила, туку во неговиот третман и “интерпретација” на делата, за разлика од далеку “повоздржаниот” Блох, на “голема врата” влегува - идеологијата, самиот тврдејќи дека “во потполност неидеолошка уметност воопшто не е можна”.(3:387)

Веќе самиот избор на Хегеловиот став за уметноста како мото не неговото главно и најпознато дело за музиката “Философија на новата музика”, сведочи за главниот интерес и круцијалната премиса на Адорно_вата теорија: “Зашто во уметноста ние немаме работа со некаква си, просто, пријатна и корисна играчка, туку со развивање на вистината”. (Хегел) Значи, првата и еминентно философска премиса е совршено јасна: уметноста не е некаква си игра(чка), туку функција на борбата за “развивање на вистината”, што значи недвосмислен третман на уметноста како гносеолошка категорија, т.е. ставање на уметноста во гносеолошка функција, и од која, не случајно, и токму поради тоа, се очекуваат и други, еминентно - социјални функции.

Иако специфичен, уметноста, т.е. музиката, е еден вид спознание, па оттаму и за неа важат “вистинитоста” и “лажноста”, мерени, се разбира, со познатите Адорно_вски критериуми.

“Философијата на новата музика” е далеку од тоа да биде само она што го ветува во насловот. Музиката, и нејзината суштина и судбина, ја персонифицира судбината на сите уметности во современото општество: “Музиката ја раструбува тајната на сите уметности. Како што во неа општеството и неговите движења и неговите противречности се појавуваат само на маглив начин, додуша зборувајќи од неа, па сепак оскудно во идентификацијата, - така стои работата во сите уметности.” (3:371)

Адорно_вата философија на новата музика има амбиција за создавање систем, или поточно речено, антисистем на размислување, во кој остатоците од хегелијанско-марксистич-

киот дијалектички метод на мислење се редуцира (и всушност се осакатува) исклучиво врз едната, негативистичка страна на дијалектичката негација, со што “позитивниот” дух на дијалектиката и историјата (“вистината е целина”), а под експлицитно влијание на Ничеовиот нихилизам, завршува во безнадежниот и апсурден свет (и “метод”) на кафкијанско-бекетовската резигнација, во која е западнат сиот западен свет, па и целото човештво. Сепак, и во тој свет, со “надеж” ни сугерира Адорно, “постојат гигантско-сизифовски напори на неколкумина музичари, кои со совесност работат на музиката”. (204:214)

Меѓутоа, генерално земено, “негативното” хегелијанство (метод - да, содржина - не) е константа во духот и “словото” на сиот Адорно_в дискурс, и не само за музиката. Слично као и кај Лукач, општиот хегелијански гносеологизам постојано функционира и понатаму се расчленува. Во анализите на конкретни музички дела се употребува сиот расположив Хегелов дијалектички “инструментариум”, почнувајќи од категориите на “општото”, “посебното”, и нивната (не)разрешливост, па завршувајќи со она што е за Адорно, во основа, и најбитно да се докаже: взаемното рефлектирање на противречностите на уметничкото дело со противречностите на општеството, што секогаш има неодминлив идеолошки карактер.

Исто како и Блох, и Адорно го зема Чајковски, т.е. неговите симфонии, како пример на непридржување кон принципите на конфликтот, кои се, пак, “принципи врз кои почива симфонијата” (што на некој начин го имаме веќе кај Хегел), и што не може, а да не го вреднува Чајковски како “тажникав и накитен”.

Сличноста со Блох и тука е и премногу очигледна за некој

да се посомнева во нивниот заеднички *pater philosophicus*-Хегел. Но да бидеме коректни и чесни, она што кај Блох беше само во зародиш, и што искрено сака да има позитивен, утописки и “надежен принцип”, кај Адорно е доведено до крајни, често и повеќесмислени, па и бесмислени и апсурдни консеквенци и “естетски” вреднувања. Така, “на мета” не е само Чајковски, или, се разбира, веќе деловнички “задолжениот” Стравински, туку Адорно го изложува на критика и: “епигонството”, “лошиот вкус” и “недоволната техника” на еден Дмитри Шостакович, на еден Бенџамин Бритн, итн. итн.(2:36-37)

А кога ќе се вратиме на претходно веќе спомнатите противречности, да потсетиме дека Адорно уметноста ја смета пред сè за рефлекс на општествените противречности во кои истата се создава, при што латинскиот збор “рефлекс”, преведен на македонски, не значи ништо друго туку - “одраз”.

А штом сме кај “одразот”, е тогаш полесно се сфаќа и се прифаќа, или се отфрла, сето она што понатаму следи во Адорновата теорија на музиката.

Имено, тој на музиката ѝ дава две можности: или со сопствената дисхармонија да ја одразува дисхармонијата на светот, или со својот поредок да ја докаже лажноста на општествениот поредок. Во првиот случај е таа “одразувачка” (читај: реакционерна), а во другиот критичка (читај: прогресивна) Но антиномијата на “новата” музика лежи токму во “вистината” дека современото општество е лажно и отуѓено, и дека како такво може да создава само лажна уметност, ако веќе се сложивме дека уметникот од општеството ги црпи своите “вистински”, односно “лажни” сокови.

Консеквентно: општествената дисонанца може да роди само вистинска уметничка дисонанца и атоналност, а која е напредна (читај: Шемберг), а секоја тоналност родена во иста општествена дисонанца е ео ipso лага, конзервативност и реставрација (читај: Стравински).

Сета антиномичност доаѓа до израз во еден познат цитат:

“Можноста на музиката стана неизвесна. Не ја загрозува тоа што би била декадентна, индивидуалистичка и асоцијална, како што тоа ѝ го префрла реакцијата. Таа сè уште не е доволно таква. Таа се обидува својата анархична состојба во мислите да ја преобрази во извесна слобода, но оваа во истиот момент ѝ се измолкнува во поредок. А со поредокот нема да владее. Тоа што музиката слепо и без поговор ја следи тенденцијата на својот сопствен материјал и во извесна смисла му се продава на светскиот дух (а овој не е светскиот ум), таа во својата невиност ја забрзува катастрофата која историјата се готви да ѝ ја приреди на секоја уметност. Таа ѝ дава на историјата за право, а оваа за возврат ќе ја прогласи за неправна. Но тоа на оваа осуденка на смрт ѝ дава парадоксална шанса и натаму да постои. Во лажниот поредок и пропаста на уметноста е лажна.” (2:136)

Само во еден ваков подолг пасус кај Адорно ќе сретнеме десетици философски и општотеоретски импути: “историјата”, “декаденцијата”, “поредокот”, “материјалот” и “светскиот дух кој не е и светски ум”, “катастрофата” која ја очекува секоја уметност, и најпосле “парадоксалната” шанса уметноста, имено, музиката - сепак да преживее. И само во еден пасус ќе сретнеме најмалку десетина негации, од кои, како што ги пребројал Иван Фохт - половината се двојни и завршуваат во парадокс. И тука не само што имаме пример на негација на негацијата подигната на куб (Фохт), туку и парафраза на Маркс/Енгелсовото сфаќање на идеологијата, како и парафраза и “стилизација” на теоријата на отуѓувањето како “општо место” на сета марксистичка философија.

Кога ова се знае, тогаш станува полесна и сета понатамошна елаборација на сите битни аспекти и содржини на Адорновата философија и социологија на музиката, кои, секако, во оваа прилика и не можеме сите да ги наведеме, но затоа барем **ЛОГИЧКИ** да си ја олесниме работата:

Ако појдовната премиса е базирана врз одразот на општествената дисхармонија, без разлика дали е таа “вистински” одраз на “лажната” стварност или лажен одраз на “вистинската” стварност, тогаш со нејзиното укинување - имено како одразувачка на социјалната стварност - паѓа и самата премиса врз основа на која е антиномичноста воопшто **МОЖНА**, и врз основа на која, и само врз основа на која, “можноста на музиката станува неизвесна”. Напротив, наспроти можноста на антиномијата која е генерирана од оваа премиса, со укинувањето на истата, ео ipso се укинува и можноста за самата антиномија, за разлика

од можноста за музиката, која **ТОКМУ** со ова укинување, и само со ова укинување, ја продолжува можноста за своја “позитивна” извесност - што особено не радува и не прави среќни.

Јасно е дека во основите на Адорноовото сфаќање на музиката, слично како и кај неговиот голем современик Лукач, лежи софистицирана разработка на теоријата на одразот, која, применета на теренот на музиката, и не може да произведе ништо повеќе од она што го произвела, а придржувајќи се до појдовните “социјални” премиси и нивниот одраз во “модерното”, “новото”, “отвореното”, или какво-годе друго современо музичко дело. И не е случајно што веќе спомнатиот негов голем современик Лукач (кого го сметаме за повнимателен и посуптилен мислител) многу “срамежливо” се обидел да ја пренесе и да ја “опроба” теоријата на одразот и врз теренот на музичката уметност.

И ако е нешто “пријатна и корисна играчка” во рацете на Адорно, тоа сигурно не е уметноста, и тука Хегел може мирно да “спие”, туку се тоа дијалектичките закони, со помош на кои можат да се прават комбинации до во “негативна бесконечност” (ние би додале и перверзна бесконечност), а со тоа да не се каже (или да се прикрие немоќта да се каже) ништо **ПОЗИТИВНО** за еден толку позитивен феномен каков што е уметноста, а кој опстојува наспроти сите негации и “негации.”

Впрочем, најдобрите познавачи на Адорно_овото дело ќе предупредат: “Адорноовата естетичка теорија мора да се чита едновремено со ‘Негативната дијалектика’, како негово, всушност, философско завештание, како она што го ‘кутнува тасот на вагата’”. (129:89)

За разлика од “шансата” која ѝ ја дава на дијалектиката, парадоксалната шанса која Адорно ѝ ја дава на музиката престанува да биде парадоксална, веќе рековме, со укинувањето на премисата која е услов на самата парадоксалност, зашто неговата мисла по правило завршува во парадокс, или неможноста да се објасни, најмногу поради појдовната, “одразувачка”, или “социјална” премиса, а која, во времето кога настануваат неговите списи за музиката, имала повеќе дијалектички, “методолошки” карактер.

Денес, од наш аспект на гледање и (пре)оценување, таа има повеќе идеолошки карактер, имено како “смрт на глобалните идеологии” или - “целината не е вистина”, како што тоа го тврди Адорно, наспроти она што некогаш го тврдел Хегел.

А кога се вративме на вистината, имено онаа музичката, тогаш и краткиот критички приказ и осврт врз Адорно можеме да го продолжиме со зборовите на Фохт, за кого музиката “својата вистина може да ја сочува само ако престане да биде ‘општествена’, и ако се сврти од општеството, престанувајќи да го одразува”.(204:216)

Ваквиот Фохтов критички став го споделуваат низа германски (и се разбира не само германски) естетичари. Стефан Шедлер ќе констатира нешто што е поостро и понемилосрдно и од нашите видувања: “Во современата дискусија околу крајот на модерната, мислата на Адорно, пред сè неговата ‘Естетичка теорија’, добива уште само маргинална улога на нешто што има избледнета историска заднина”. Шедлер го доведува во врска она што често се заборава (или не се знае кај слабите

познавачи на Хегел-Марксовата мисловна нишка), а тоа се “објективниот дух” на Хегел и “општествената структура” на Маркс, за категорички да заклучи: “Она што е непобитно е: содржајната дијалектика на уметноста и општеството, внатрешниот однос на естетичките категории со општествената утопија за вистинскиот живот - пропаѓаат.”(191:127) На трагата на новата онтологија на 20 век, посебно онаа на Хајдегер, Лудвиг Функ уште покатегорички ќе заклучи нешто за нас од круцијално значење: “Не врз настанувањето, туку врз битието ја има музиката својата идеја. Историскиот развој не е за неа нешто суштинско; во слушањето на битието - Хајдегер победува против Адорно”.(210:127)

Се разбира, не мислат сите вака, па така, и покрај тоа што и самите се прашуваат “дали Адорно - уште повеќе од Хегел - бил осуденик на сфаќањето дека изминало времето на автентична продукција и рецепција на уметноста”, сепак ќе возвратат дека “... и покрај сета проблематичност ... неговата ‘Естетичка теорија’ сè до денес останува дело на философијата на уметноста со најголем стимулативен потенцијал”.(51:101-102)

За нас е индикативно да забележиме дека оваа “стимулативност” се однесува на “Естетичката теорија” на Адорно, но не и на неговата “Философија на новата музика”.

Се согласуваме со Фохт дека Адорно ја согледал музиката само од аспект на композиторот (претпоставуваме дека во време кога ја пишуval неговата “Философија на новата музика” му било познато дека Стравински бил “десен”, а Шемберг “лев” интелектуалец), и тоа главно од гносеолошки аспект, па така

во слушањето на нивните дела “слушал” и одраз на “прогресивните”, односно “реакционерните” идеологии. Во доцните шеесетти години Фохт најавувал дело на Адорно кое ќе било посветено на прашањата на самото музичко уметничко дело, а во кое “духовното немало да биде само предмет на спознание, туку и согледба на музиката како форма во која тоа духовно **постои**.”(204:230) (курзивот е на Д.С) Меѓутоа, колку што нам ни е познато (претпоставуваме поради ненадејната смрт) Адорно не напишал вакво дело.

И ние нашиот краток осврт врз фамозниот *enfant terrible* на философијата (на музиката) на 20-от век ќе го завршиме со едно трочлено прашање: дали е Адорно хегелијанец само поради тоа што до манир и страст ја има хипертрофирано само едната страна на дијалектиката, имено негативната; дали секоја форма на нихилизам е автоматски ничеанска кога се знае “позитивниот” дионизиски дух на Ниче; и дали Адорно може да се смета за марксист само поради преземањето на одредени содржини и методи од социјалната сфера, посебно хипертрофијата на теоријата на отуѓувањето, за сметка на други, еминентно философски категории, какви што се подзаборавената Марксова аксиологија на уметноста, па и неговата, полна со активизам и “позитивност” - философија на *praxis*-от?

б) Софија Лиса и обидот за
дијалектичка теорија на музиката

“Во сите мои истражувања настојував да го сфатам она што во музиката \hat{e} , а не да формулирам постулати за тоа што во неа би требало да биде.”

(С. Лиса)

Овој еминентен философ и социолог на музиката досега го спомнувавме во контекстот на други автори, каде имплицитно се насетуваше и нејзиниот сопствен став по одредени прашања на теоријата на музиката. Сега е редот накратко да ги изложиме нејзините истражувања и ставови по низа круцијални прашања и проблеми на современото толкување на музиката, кои, уверени сме, ќе ја изменат доста симплифицираната и едностраната претстава за оваа еминентна полска естетичарка.

Освртот ќе го започнеме со нејзините зборови: “Во сите овие трудови философско-теориската проблематика е тесно поврзана со музиколошката, т.е. со историско-теоретскиот аспект. Потребата од оваа дијалектичка поврзаност беше одлучувачка за методата на сите истражувања, и токму тоа ѝ го дава **марксистичкиот** карактер. Во темелот на оваа метода е свеста дека, како самата музика, така и нејзината теорија и

начинот на нејзиното изведување и примање, како и начинот на истражување, **се секогаш општествено условени**, и затоа подложни на промени.”(125:272-273) (курзивот е на Д.С.)

Овој, како и некои други и слични начелни ставови, придонесуваат за некои симплифицирани, па и погрешни “класификации” на Лиса во оние автори, или со оние ставови, кои таа ниту ги мислела, ниту ги напишала. Таква е и симплифицираната и тенденциозна конструкција на Липман за некаква си “Сталин-Лиса концепција на суперструктурата, во која се менува улогата на музичките дела и жанрови во сукцесијата на културните епохи.”(123:491)(2)

Ние не сме далеку од стартната оценка на Бужаровски дека Лиса се вклопува во “општите рамки на општественоста на музиката и нејзиниот подражувачки карактер. (...) Сепак, донекаде различните општествено-историски и културни услови на полската музичка култура, (Полска како средиште на музичката авангарда), како и философско-естетичката традиција (особено феноменологијата на Роман Ингарден), ќе придонесат за едно нијансирано и продлабочено теоретизирање за музичката уметност”.(39:301) Ќе видиме дека дури и оваа позитивна критика, т.е. класификацијата на Лиса во “општите рамки на општественоста” е исто така тесна и редуцирана, со оглед на нејзините настојувања да ги опфати сите фази и слоеви, страни и димензии на музичкиот феномен.

Така што, и кога зборува експлицитно за “општественоста” и “историчноста” на музиката, како и за историчноста на музичката свест и нејзината улога во современата музичка култура воопшто (128:375), па и кога зборува за музиката ^укаб

средство за комуникација во “подрачјето на информацијата” (128:376), Лиса нагласува дека музиката и тогаш ја примаме како “парче акустичка информација”, и како ентитет кој е “само збогатен со нешто што е надвор од самиот звук.”(128:377)

Едното од нејзините главни дела, што се всушност статии собрани под заеднички наслов “Естетика на музиката”, започнува со акцент врз суштината на музиката, а тоа е самото уметничко музичко дело, а што е сè, само не “сталинистички”:

“Во нашиот културен круг, кога слушаме музика, ние ги слушаме ‘уметничките дела’, а кога свириме, свириме музички творби; во намената на секое креативно дејство е создавањето предмет, кој, завршен и потврден од страна на композиторот, ќе стане ‘дело’, производ, опус, и како таков, во изведбата конкретизиран и прифатен, ќе заземе одредено место меѓу делата на тој, или на останатите композитори. Дури, тоа што за музиката мислиме од аналитички, историски, естетички аспект, произлегува од тезата дека одредени звучни творби се музички дела, за разлика од други, кои не се тоа (како звучните сигнали, звучните образци на психолошките тестови, задачите на хармонијата, итн.); дека поседуваат сопствена специфична форма на битисување, т.е. онтолошки својства; дека како такви ги забележуваме, и дека за нив можеме да изрекуваме вистинитосни судови. Така, за

музиката судиме единствено и само врз основа на нашите судови за **поедини музички дела**; судови кои дури подоцна не доведуваат до одредени генерализации.”(125:9) (курзивите се на Д.С.)

Ова е само дел од воведните премиси за “суштината на музичкото дело”, кои Лиса ја ставаат далеку од било каков социолошки редуccionизам. Напротив, се наоѓаат низа аргументи со кои Лиса можеме да ја вредиме во “третио пат” за кој ќе зборуваме подоцна, и тоа не само поради влијанието на Ингарден врз нејзината марксистичка дијалектика, туку и поради нејзината доста успешно остварена намера за сестрано проследување на патешествијата на музичкиот феномен, од моментот на неговото создавање-произведување, кое е резултат на делувањето на творецот-поединец, па преку отсечокот на временскиот континуум, вклучително и тишината во облик на пауза, фиксирани во нотното писмо, па сè до историски релативизираниите начини на исполнување на делото и начинот на неговата рецепција од страна на слушателот. (125:9-33)

Нагласокот е ставен против секаков вид платонизам:

“Делото е последица на ‘делувањето’, што покажува веќе јазичката анализа; (...) Тоа делување е предуслов за настанокот на делото; тоа му претходи и го условува; пред некое одредено делување посоченото дело не било дадено, и тоа почнува да постои дури по завршувањето на тоа

делување. Луѓето кои се способни за такво дејствување ги нарекуваме творци, а нивното делување творештво; низ нив е повикано во живот нешто што пред тоа не постоело.”(125:12)

Едновремено, Лиса не заборава да нагласи дека со појавата на некои нови дела, пред сè на оние на Пендерецки, Кеиџ, Буле, Штокхаузен и други, се менува смислата и традиционалното сфаќање на уметничкото музичко дело, што предизвикува не само транспарентност на неговиот онтолошки статус, туку и битна промена на целата музичка аксиологија. Она што Лиса го констатира, а што го имаме многу ретко кај другите теоретичари, е влијанието на Источната музика во “разбивањето” на формата на традиционалното оксидентално музичко дело, и неговата транс-формација во некој вид ритуален хепенинг, во кој се губи “почетокот и крајот” на делото, и со што тоа престанува да биде “дело” во традиционалната, Западна, онтолошка, антрополошка и естетичка смисла и значење.

Ингеренцијата на изведувачот е во овој случај толкава “што се бришат границите помеѓу ‘продуктивните’ и ‘репродуктивните’”. (...) Онтолошките својства на една колективна, потполно колективна творба, се доближуваат кон импровизација која се остварува во заедништво: не е композиторот тој што го одредува звучечкиот проток, туку се тоа изведувачите”. (125:26-27) Со ова максимално се релативизира, па и сосема се укинува, дури и оној релативен онтолошки статус на партитурата, кој е каков-таков “чувар” на идентитетот и интегритетот на звучната структура на музичкото дело, за кое зборуваше

Ингарден, и на кој Лиса се повикува.

Тоа што во своите естетички, т.е. на суштината насочени, зафати, Лиса ги поврзува онтолошките и антрополошките прашања во дијалектичка постапка со социолошки и историски аспект, сè уште не значи дека е за неа “музиката во своите впечатоци, делувања и функции, **во целост** историска појава, а таа историчност треба пред сè општественоисториски да се сфати и втемели”, како што тоа го толкува Егебрехт и некои други теоретичари. Имено, Лиса инсистира врз тоа дека на истражувањата токму “дијалектиката им го дава марксистичкиот карактер”, зашто и делата и нивните теории, вели таа, се секогаш општествено условени, и затоа трајно подложни на промена. Таа метода, меѓутоа, е втемелена врз спознанието дека музичката култура не ја опфаќа само Европа, туку дека ја наоѓаме насекаде каде што се развива општествениот живот.” (125:273), што значи дека е таа општествена појава.

Доследно хегелијански, Лиса сака со философската теорија на музиката да продре во принципите и законите на **сите** појавни облици на музиката на целата Земја. Таа покажува поголема ширина и внимателност, како во однос на барањето инхерентни димензии на самото музичко дело, така и во ослободувањето од стегите на европоцентризмот и германоцентризмот, толку карактеристични за Блох и Адорно. Доминира јасноста и аналитичноста на увидот и истражувањето, како и “позитивната дијалектика” и “целината на вистината” и нејзината синтетичност, а исходиштата не се ниту утопистички, ниту пак резигнирано есхатолошки, како кај егзалтираниот Блох, и депресираниот Адорно.

Со еден збор, кај неа се знае “што е што”, и “што сака да се каже”:

“Се чини дека наведените изводи укажуваат на законитост која го поврзува развитокот на сета музика **во сите култури**, и едновремено дозволува систематизација и **диференцијација** на нејзините **разновидни појавни облици**.

Оваа хипотеза лежи длабоко сокриена во мисловните текови на големиот германски филозоф Георг Вилхелм Фридрих Хегел.”(125:45)

Она што, меѓутоа, кај Лиса за среќа не е воопшто доследно придржување на хегелијанскиот дух и “слово”, е изразениот антидогматски и антинормативен карактер на нејзините ставови и заклучоци, и ниту за момент ненапуштениот емпириски и онтолошки фондус на една апостериорна музичка естетика, која, иако декларативно марксистичка, не натура никаква манија на негации, или идеолошки обоени вреднувања, а уште помалку некој свој вкус: “Од ова спознание извира антинормативниот карактер на моите изводи. Во сите мои истражувања настојував да го сфатам **она што во музиката е, а не** да формулирам постулати за тоа **што во неа би требало да биде.**” (125:273)

Кај Лиса, како едновремено филозоф, социолог, и музиколог, навистина доаѓа до израз осетот за дијалектичка сестраност и потреба од прослед на феноменот во неговиот тоталитет; беневоленоста, непристрасноста и неоптовареноста во приодот и слушањето на секоја една индивидуална, стилска, или национална музичка пројава во историјата на

музичкото творештвото, за што сведочи широкиот спектар на теми и автори од сите епохи и стилови, опфатени со нејзиниот истражувачки интерес.

И Лиса обрнува големо внимание врз поимите на музичката форма и музичкото време. Наоѓајќи ги основите за процесуалното сфаќање на музичката форма уште кај Хегел, (3) таа ќе нагласи дека е најбитно, како, “на кој начин е категоријата на времето дејствувачка во музичкото дело”.(125:37) За разлика од Адорно и Блох, Лиса го прифаќа и понатаму го развива сфаќањето на Хегел за вистинитоста на целината на уметничкото дело. Ова се однесува и на структурата на музичката форма, и на проследот на фазите, низ кои таа мора да помине и да се развие, за сето тоа да стане “основа за нејзината претстава како целина”.(125:44) Така што, само кога ќе се измине сиот пат и фази на делото, и кога ќе се пристигне до неговиот крај, ќе се открие “вистината на неговата целина”.

Она што е најважно во нејзините истражувања е секако воспоставената врска помеѓу временската структура, од една страна, и доживувањето на времето во музичкото дело, од друга страна. Речиси фиктеански, доведувајќи го до највисок степен на **единство** (синтеза) “естетскиот објект” со “доживувачкиот субјект”, во процесот, т.е. за време на доживувањето на уметничкото дело, Лиса посочува битна *differentia specifica* во проследот на тоталитетот на музичкиот феномен: почнувајќи од светот на претставите на композиторот од што тој тргнува, па преку светот, кој, благодарение на делото кое го восприема слушателот станува време на музички проток, значи некакво

негово “јас”, па сè до “светот” на делото, во кој и двајцата се најдуваат, токму благодарение на истото тоа дело.

Така што, смета Лиса, нешто што е во принцип предмет кој постои надвор од нашата личност, значи некое “не-јас”, за едно одредено време на доживување, низ времето на музичкиот проток на делото - станува “јас”. Значи: само за едно одредено време, а не некаков есхатолошки мак-антропос, каков што тоа беше кај Блох. Меѓутоа, самиот процес на создавање на уметничкото дело е во овој однос обратен:

“Нешто што е (како музичка претстава на композиторот) “само јас” (макаршто му е причината светот, и макар што настанува под влијание на светот кој е исто така едно “не-јас”), станува естетски предмет, **појава која започнува да живее сопствен живот**, и стапува во дијалектички однос на изедначување на “јас” со “не-јас” на многуте луѓе кои го доживуваат делото; **тоа ја умножува стварноста за ствар која пред тоа не била дадена.**”(125:50) (курзивите се на Д.С.)

Ете го круцијалното место на дијалектичката онтологија на музиката на Софија Лиса, а толку битна и за нашата антиподност: музичката претстава на композиторот станува естетски предмет, кој како појава почнува да живее сопствен живот, и кој како стварност ја умножува веќе постоечката стварност со нова, естетска стварност (нешто слично како и кај Макс Бенсе). Значи, настанува една дотогаш непостоечка ствар, која,

понатаму менувајќи се себе си, го менува и индивидуалниот и колективниот восприемач, терајќи го да доживува нешто што не го доживува во секојдневниот живот, или во другите форми на доживување.

Нешто што посебно мора да се нагласи е дека и Лиса се зафаќа со прашањето за тоа што се претставува, т.е. за што се информира во одредено дело, зашто “како творба на човекот, резултат на неговото делување, делото е и своевидна ‘информација’ за него, и тоа на двоен начин: тоа информира за себе самото, со тоа што му се открива на слушателот, и тоа информира со специфични средства за светот во кој настанува. ...”(125:51) Со ова Лиса јасно дава на знаење дека она што музичкото дело го “претставува” е во непосредна врска со она за што тоа дело не “информира”, т.е. каков е карактерот на “информативноста” која музиката може да ја овозможи, со оглед на фактот на изедначување на восприемачот со доживеваниот естетички предмет.”(125:50)

Во музиката, смета Лиса, “преовладуваат асемантички структури, а само понекои звучни структури (теми или мотиви) ја исполнуваат функцијата на прикажување”.(125:104)

Се разбира, кога сме кај восприемачот, Лиса не заборава да истакне дека промената на својствата на музиката влијаат и врз промената на восприемачките (рецептивни) категории, но и обратно. Сепак, со истенчен осет за односот на општествените промени и промените во музиката, Лиса ќе нагласи: “Консеквенците на уметноста се секогаш резултат на

делувањето на два взаемно поврзани фактора: подготвеноста за спогодување, т.е. рецептивниот став на доминантните слоеви во одредена општествена група, и структурните својства на уметноста кои ја формираат и ја менуваат рецепцијата.”(126:94)

И каде, сега, лежат аргументите на оние кои ја лоцираат Лиса во “општите рамки на општественоста на музиката” и нејзиниот “подражувачки карактер”? Горните цитати јасно говорат за какво “подражавање”, или “одразување”, станува збор. Тоа што во подоцнежниот период Лиса покажува поголем интерес за некои социолошки и идеолошки аспекти на музиката, може да се објасни и со други причини - имено политички. (4) А настојувањата на Лиса да го опфати музичкиот феномен во неговиот дијалектички тоталитет - значи како предмет на онтологијата, антропологијата, психологијата, социологијата, музикологијата, историјата, историјата на музиката, итн. - се континуитет во сите периоди, и во сите приоди на нејзините естетички дела. (5)

Меѓутоа, интересно е дека имаме и хронолошки спротивни оценки на фазите во развојот на мислата на Лиса. Така, Душан Плавша ќе констатира токму спротивна развојна насока од онаа што штотуку ја искажавме: “Во меѓувреме, водечките ‘затвореници’ на соцреалистичката музичка естетика се одкажаа од оваа идентификација (Асафјев, Лиса, Собољев) од времето на естетичкиот прагматизам на еден Тодор Павлов, и тоа во насока на покомплексно сфаќање на односот на формата и содржината во музичката уметност. Во секој случај, со тоа не им се добли-

жија на теориите на Едуард Ханслик и неговите следбеници, туку станува збор за мисловна еволуција на марксистичко-ленинистичката теорија на одразот”(162 :55)

*

*

*

Во оваа прилика нема да ја коментираме “еволуцијата на теоријата на одразот”, но ќе потсетиме дека не ни е позната некоја издржана и релевантна естетичка теорија на музиката, која би тргнувала од теоријата на одразот. Обидот на Герѓ Лукач, кој сега накратко ќе го изложиме, не наиде на некој особен одсив на планот на философијата на уметноста воопшто, а уште помалку на планот на философијата на музиката посебно. Сепак, сметаме дека е токму поради тоа и токму тука, по главјето за Лукач, оправдан еден краток екскурс, посветен на односот на музиката и идеологијата, зашто цениме дека не се неопходни аргументи за доказ дека кај некои философи на музиката, посебно кај веќе претставените Блох и Адорно, како и кај претстојниот Лукач, музиката се вреднува и со идеолошки мерила.

в) Ѓерѓ Лукач и “дијалектичката” теорија на одразот

“Општата основна мисла на целото дело е во тоа што научното, секојдневното и естетското одразување ја рефлектира **истата** објективна стварност.”

(Ѓерѓ Лукач)

“Ниту една фуга или гудачки квартет не поседуваат тема земена од стварноста, ниту пак тема која би говорела за темите кои стварноста ги дава. Сфаќајќи ја содржината на уметноста тематски, Лукач и не е во состојба да ја обработи музиката, архитектурата, или орнаментот.”

(Иван Фохт)

“Зашто она што го нарекуваме квазипростор на музиката, треба да ја истакне токму универзалноста на музиката во одразувањето на стварноста.”

(Ѓерѓ Лукач)

“Од теоријата на одразот, всушност, за време на целиот живот не се ослободува ни еден од несомнено најсестраните и најдлабоки марксистички мислителите на современиот свет - Ѓерѓ Лукач.”

(Данко Грлиќ)

Ако тргнеме од горенаведените зборови на Фохт, некој со право ќе не праша зошто тогаш воопшто нешто и кажуваме за Лукачевото сфаќање на музиката. Меѓутоа, и на него накратко ќе се осврнеме, зашто е токму тој - и покрај обидите за “дијалектизација” во духот и словото на Хегел - најексплицитната персонификација на фамозната теорија на одразот воопшто, а на планот на музиката, особено (Eigenart).

Се сеќаваме дека кај Адорно ја имавме - за волја на вистината - ~~по~~обфистицираната теорија на одразот. Меѓутоа, за разлика од него, Лукач, барем на овој терен, ѝ се враќа на изворната “позитивност” на Хегеловата, Марксовата, па и Лениновата дијалектика, во која “елементите се средуваат од становиштето на единство” (130:153), а вистината сепак останува во - “целина” (читај: тоталитетот). Оттаму и неговата постојана потрага по загубениот тоталитет, кој му се измолкнува од рацете, “но кого тој не престана да го бара и во него да **верува**, сè до крајот на својот долговечен живот”.(253:252) (курзив на - Д.С.)

Уште кога зборувавме за Ханслик нагласивме дека Лукач - што е сосема за очекување кога се знае неговото општо миметичко естетичко становиште - е голем противник на формализмот и “играта на тоновите” на Ханслик, и дека како таков само патемно и маргинално се зафаќа со музиката како таква (за која самиот постојано признава дека не се смета за компетентен), а многу повеќе ги потегнува општите прашања на дијалектичките премини на содржината во форма, и обратно; на времето во простор, и обратно; на едновременоста

во неедновременост, и обратно, итн., што сè заедно треба да го прикаже дијалектичкиот тоталитет на феноменот музика. На овој тоталитет, пак, доста вештачки и накалемено му се прикачува миметичкиот (читај: одразувачки) карактер, кој како “квизпростор”, “ ‘свет’ ”, “ ‘чиста’ музика”, сепак останува само **евокација** на оној вистински простор, вистински, реален свет на социјалната егзистенција на човештвото. (Колку ова личи на Платоновитот anamnesis!)

Гледаме дека и за Лукач е неодминлив проблемот на “времето и просторот” на музиката, т.е. музиката како “временска уметност”. Меѓутоа, за разлика од некои негови претходници и современици (на пример Бергсон и Хусерл, или Бреле и Стравински) Лукач не ни помислувал на некакво “музичко време”, и му робува на методот на антитетичкиот дијалектички конструктивизам, со кој, речиси априори, а поточно кажано, дедуктивно, настојува да објасни сè, па и музичкото време, не осврнувајќи се и некористејќи ги современите сознанија на физиката (како на пример неговиот современик Цукеркандл) за времето како “четврта” димензија на просторот, кои токму за проучувањето на физиката, т.е. акустиката на музиката, имаат извонредна важност.(252:143)

Така, станува видливо дека во сиот естетички опус на Лукач, вклучително и оној за музиката, остануваат да доминираат премисите на теоријата на одразот, иако Лукач “**одразот**” често го заменува со “**евокација**”, која во прв ред има за цел рецепторот таквото (уметничко - Д.С.) одразување на објективниот човеков свет да го доживува како своја сопствена ствар”.(130:513) Одразот, прецизира Лукач, се диференцира во

два вида: науката како свест, и уметноста како самосвест на човештвото, а

“... за развојот на самосвеста по пат на дејствувањето на уметничките дела е неопходен обиколен пат преку одразувањето на стварноста, па дури и во уметничките области какви што ^{СЕ}музиката и лириката, а каде што декадентната идеологија тоа обично го негира, конкретната марксистичка анализа треба да ја констатира оваа состојба на работите.” (242:78-79)

Сето ова заедно им дава за право на сите оние (на кои и ние им се придружуваме) кои кај Лукач “откриваат еден претходно ‘зададен’ вредносен конструктивизам” (244:10), кој не значи ништо друго туку останување во преградките на “општомиметичкиот карактер на уметноста, односно нејзино враќање на постарите теориски позиции”. (39:301)

Не е никаква тешкотија во овој конструктивизам да се препознае духот и словото на Хегел, на кого Лукач постојано се повикува, посебно кога станува збор за односите и премините на формата и содржината, како што е уште помала тешкотијата да се претпостави дека во “борбата” помеѓу музичката форма и музичката содржина, редовниот губитник е - музичката форма. Така што е интересно дека Лукач - и покрај редовното “заколнување” над своето дијалектичко-синтетичко становиште - не ја воочил толку синтетичката, а популарно искажана лозинка

на Ханслик: “Музичкото шампањско ја имаа таа способност да расте заедно со шишето.”(212:89-90)

Па сепак, свесен дека нешто е накалемено, и дека нешто не “штима” во ваквата синтеза на сметка на формата, а секогаш максимално вардејќи^{СЕ} да не западне во метафизика и ‘идеализам’, Лукач на крајот е принуден да ја признае автономијата на музичката форма и неможноста да се востанови музичкиот предмет, на што, впрочем, укажувал веќе Ханслик:

“Се разбира, анализата и разграничувањето на ова мораме да ги препуштиме на компетентните естетичари на музиката. А со цел за разјаснување на наговестениот проблем да напомниме уште само тоа дека тука покажаното раздвојување на патиштата воопшто не е идентично со метафизичката линија на раздвојување. Навистина, одреденоста на светот на музичките форми живее во органска коегзистенција со придодадениот ѝ, со неа евоциран, свет на неодредената предметност.”(130:452)

Од горниот цитат на Лукачевите заклучи зборови за музиката можеме да констатираме неколку битни моменти:

- Лукач и на крајот повторно ја признава својата инсуфициенција на компетенција во проблемите на музиката, што е факт што не смее да се занемари;

- Лукач инсистира на тоа дека проблемот на раздвојувањето на патиштата (на просторот и квазипросторот на музиката;

на реалниот свет и “светот” на уметноста) не смее да биде идентично со метафизичката линија на раздвојување, со која “светот” на уметноста би ја загубил својата кореспондентност и коегзистенција со, и евокација на, светот на реалноста;

- Лукач признава дека на светот на музичките форми му е придодаден светот на неодредената предметност, кој со негова помош се евоцира. “Така се збиднува извесно испреплетување на онтологијата и социологијата, кое сè повеќе преоѓа во стопување во втората. ...”(75:95) Оттука и не треба да нè зачудува што и Липман, иако го најавува како марксистички философ, Лукач го вредува во современите социолози на музиката. (123:497-506)

- Лукач ја нагласува потребата од конкретна марксистичка анализа на уметноста, вклучително и музиката и лириката, како одговор на “декадентната идеологија”, која е најчесто формалистичка, и која како таква го негира нејзиниот миметички карактер. Ова е само уште една потврда дека Лукач, како и Блох и Адорно, “на голема врата” ја внесува идеологијата во вреднувањето на уметничките дела, имено и музичките, и им ^А два за право на оние кои констатираат дека “и тој, како и Ленин, систематски ги меша философските и идеолошките аргументи”. (198:295)

Со еден збор, наша ^{ТА} интерпретација на Лукачевиот став би била приближно следната: Лукач смета дека и музиката е миметичка уметност како и сите други уметности, само што нејзиниот миметички карактер е потешко докажлив поради нејзината тешко востановлива предметност. Најпосле, Лукач,

за разлика од Адорно, е поискрен, поконсеквентен, и, на некој начин, “почесен” во признавањето на проблемот на докажувањето на каузалитетот во теоријата на одразот, ако никаде другаде, тогаш барем кога таа чекори врз теренот на музиката.

Меѓутоа, нашата претстава за Лукачевото сфаќање на музиката не би била барем приближно целосна, доколку се задржиме, или останеме само врз претходниот заклучок. Ова дотолку повеќе кога се знае обратниот развој на Лукачевата естетичка мисла, од оној кој, по некоја логика на историските настани и ситуации, би се очекувала. Имено, познат е неговиот парадигматичен став, од раниот период на неговиот мисловен развој, во кој е токму музиката земена за пример на она што \hat{e} , и што значи уметноста, во која “сè станува симболично, каде сè - како во музиката - е само она што значи, и значи само она што \hat{e} ” (243:62), што сведочи за амбициите на младиот Лукач за засновање на една автономна естетика. (75:100)

Подоцнежното напуштање на овие амбиции е мета на остра критика и спорови, кои далеку ги пречекоруваат темата и потребите на нашава Теза, па ќе се одлучиме само за една од најострите, онаа на Колаковски: “Лукач е во нашето столетие можеби најистакнатиот случај кој може да се нарече предавство на умот од оние што се професионално повикани умот да го употребуваат.” (109:348)

Иако држиме до аргументите дека Лукач не ги сменил своите ставови и откако се смениле неблагопријатните животни околности, ние не би биле толку критични кон овој, не само

марксистички, туку и еден од најголемите философи на столетието воопшто, па ќе речеме дека мисловниот пат на Лукач не зборува толку за судбината на умот (музиката/уметноста) во тоталитарните режими, колку за судбината на - философот. Лесно се решаваме да осудуваме, тешко се решаваме да се ставиме во нечија кожа.

6. МУЗИКАТА И ИДЕОЛОГИЈАТА (ЕКСКУРС)

“Идеологијата е проблематична замена за митот, под закрила на умот.”

(Милош Ѓуриќ)

“Создавањето Утопија и нејзината исцрпна критика - ете ја вистинската задача, и ете го вистинскиот метод на социологијата.”

(Х. Г. Велс)

“Така се социолошките прашања en vogue воедно и мода и нужност, и ние во пансоциологизмот, па и во подрачјето на уметноста, гледаме еден екстрем, или кривотворење на учењето на Карл Маркс.”

(Андреас Лис)

“Уметноста не напредува, таа се менува.”

(Ф. Ј. Фетис)

“Всушност, идеологијата секогаш ја вклучува утопијата, колку и да е таа скриена”

(Бранко Саркањац)

Поради тоа што во “речиси сета историја на музиката, од првите музички дела, па сè до најмодерните творби на новиот звук, се очитува настојувањето на човекот со музиката да го менува светот” (Брлобуш), еден ваков екскурс каков што е овој, е далеку од можноста да ги опфати сите аспекти на односот на уметноста и идеологијата, воопшто, и на музиката и идеологијата, посебно.

Повеќезначниот поим на идеологијата, како и нејзиниот (со)однос со уметноста, посебно во дваесеттиот век, е предмет на бројни анализи, но тоа не е предмет и потреба на нашата Теза. Тука само таксативно, речиси во форма на тези, ќе набележиме неколку согледувања, а во функција на музиката, дотолку повеќе што прашањето на односот на музиката и идеологијата е третиран најчесто само на ниво на еднократни и патемни констатации, без позадлабочени зафати во суштината на овој однос. (1)

Употребата на поимот на идеологија, најчесто, и не случајно, се врзува со стапувањето на марксизмот на историска сцена, како и со развојот на модерната социологија, која, како и секоја општествена наука, не е само истражување, туку и проектирање и “моделирање” на одреден општествен систем, вклучително и оној утопистичкиот, дедуциран од “научниот социјализам”.

Иако и во самиот марксизам се евидентираат најмалку шест значења на зборот идеологија, нашиот наод, кој се темели пред сè врз философите на музиката на Блох и Адорно, зборува дека тука идеологијата (која експлицитно најчесто и не се спомнува) се сфаќа како “твр. лажна, искривена, искривоколчена, фетиши-

зирана свест и спознание (“како во криво огледало”, или сам-ега opscura) која произлегува од општествено-историските, класни одредености и ограничености на нивните реални носители”.(203:137)

Добро е познато дека ова значење на идеологијата е во нераскинлива врска со теоријата на отуѓувањето, која ја дава главната смисла на речиси сета марксистичка философија. Иако во својата критичка и дијалектичка појдовност, замислена токму како критика на идеологијата на (само)ослободувањето на работничката класа, т.е. на човештвото во целина, пропуштањето да се оствари замислениот преврат, кај Адорно раѓа “негативна” резигнација, а кај Блох “позитивна” утопија. Но она што останува трајно присутно и кај двајцата, е идеолошкото мерило, според кое “отсега” ќе се вреднуваат уметничките дела, во случајов, музичките.

Но тоа идеолошко мерило мора да се дедуцира од еден, или неколку, премиси-принципи, во случајов мислејќи на марксистичките. И тука, сега, работите се усложнуваат до степен на противречност: ако е марксизмот активистичка теорија на превладување на секоја идеологија како искривена свест, од кој марксистички принцип, или “категорија”, може непротивречно да се “искамчи” идеолошко мерило за уметноста?! Дали е тоа теоријата на отуѓувањето, дијалектичките закони (преземени од Хегел), од критиката на политичката економија, од дијалектичката методологија, од научниот социјализам, од философијата на практиката, или од нешто сосема друго?

Често се заборава токму ова последново: марксизмот како

философија на практиката, исходена пред сè од фамозните “Тези за Фоербах”, од кои е единаесеттата, со својата повеќе-смисленост, можеби најактивистичкиот слоган, напишан кога и да е. Тој, меѓу другото, ја погодува и уметноста, зашто таа не е интерпретација на светот, туку токму негово менување, т.е. создавање. Музиката е создавање на еден акустичен, тонски свет, или свет на тонови, кој веќе како таков нема што да интерпретира, зашто нема претходен образец, туку токму “менувајќи” ги обичните акустички феномени, какви што се разните шумови и звуци, создава дела-битија, како свет на мелодии, ритмови и хармонии.

Проблемот дополнително се усложнува со антологиското и толкупати цитирано место: “Но тешкотијата не е во тоа да се разбере дека грчката уметност и епот се врзани за извесни облици на општествен развиток. Тешкотијата е да се разбере зошто тие уште нè даваат уметничко уживање, и што во извесен поглед важат како норма и недостижен образец.”(134:105)

Се чини дека, и покрај тоа што е често цитиран, овој Марксов став и не е доволно проблематизиран, посебно од онтолошки и аксиолошки аспект. Токму тука Маркс можеби најмногу докажува дека “не е марксист”. Токму ова поле е “најлизгавото” за сите, па и за марксистичките интерпретации; поле на пристапот кон феноменот на уметноста, “која стана сублимат на контроверзите внатре во марксизмот, а кои се токму она во што најдобро се очитува самата природа на марксизмот, силата и немоќта на поедините **интерпретации**, подемите и падовите, јаснотијата на увидот и на заблудата, **вистината и идеолошките мистификации**, догматизмите и творечките напори да се

допре до суштината на уметничкото творештво и на поединечните остварувања”. (138:5)(курзивите се на Д.С.)

Ние во случајов идеолошките мистификации ги ставаме токму во контекстот на интерпретациите, т.е “против интерпретацијата” (Сузан Зонтаг) на музичките дела, кои идеолошки се интерпретираат, т.е. вреднуваат, зашто со тоа интерпретацијата се здобива со “длабоко и општо значење, како идеолошка критика на интересите на социјалните класи”, смета Ханс Г. Гадамер.(55:334) И не станува збор само за она што го инаугурирал Гадамер како херменевтичка метода, туку за цела една општа, и според зборовите на Михајло Ѓуриќ, “херменевтичка ситуација”, во која се наоѓа современата философска мисла, и во контекст на која Ѓуриќ предупредува на “опасноста од идеолошко толкување како на своевидна херменевтика и замена за митот, а сето тоа под закрила^{ТА} на умот.” (76:7-17)

А кога сме кај толкувањето, тогаш сме всушност кај интерпретацијата, која се подразбира како “свесен чин на умот кој отсликува одреден код, одредени ‘правила’ на интерпретација”, со што интерпретаторот мора да исполни една однапред нормирана и (за)дадена задача, а “задачата на интерпретацијата е всушност задача на превод”, правилно забележува Зонтаг. (88:12)

Значи, музиката, (или ако сакаме, “музичкиот јазик”) треба да биде **преведен** на некој друг јазик, за да биде “правилно”, т.е. “вистински” - разбран. Во нашиот случај, тоа е јазикот на идеологијата.

И тука, сега, го повторуваме за нас толку значајниот општ став на Лиотар: “денес треба да се разликуваат правилата на

различните реченици и видови на различни дискурси.”(132:27)

Преводот не е ништо друго туку објаснување/интерпретација/разбирање, на нешто со помош на нешто друго, против кое истапуваат феноменолозите, и кое е толку карактеристично за оксиденталното мислење, и кое најопшто можеме да го наречеме како Друго битие (Anderssein); Друго битие кое е кај Хегел подредување на музиката на умните содржини и интерпретации, а кај марксизмот, на “социјалните” интерпретации и “одрази”. Се разбира, ова со битна ограда од Марксовата “ерес” со “тешкотијата” на “важењето на нормите и недостижните обрасци”, што само сведочи дека неговиот став е, всушност, онтологистички и аксиологистички, што би рекле - “а-историски”. Ова, се разбира, повторно не враќа на проблематичноста на изведбата на “марксизмот” од оригиналните ставови на самиот Маркс.

Пансоциологизацијата за која зборува Лис е само логичка консеквенца во која марксистичката философија, или поточно кажано, Марксовата философија, се трансформира во марксистичка социологија, па и политичка економија (како на пример кај Жак Атали), или поточно, се заменува со социологија, која, меѓу другите, добива задача (се разбира, идеолошка) да понуди “научен проект за новото општество”.

Всушност, барем според нас - за разлика од Зонтаг и нејзината престрога критика на Фројд и Маркс како “агресивни и безбожнички теории на интерпретација” - правилно заклучува Гадамер: “Целиот наш културен живот потекнува од нашето најстаро онтолошко наследство, од грчката философија.” (55:335) Уште кај неа се наоѓа зародишот на оксиденталниот

дуализам, толку присутен во сета философија и наука, кои од неа произлегоа.

(Се разбира, пак, дека без тоа Другобитие, и самата наука, па и философијата, се доведуваат под прашање, но тоа е тема која далеку го пречекорува тематското подрачје на нашава Теза.)

А штом сме кај Другобитието, тогаш ни се одврзани рацете за избор на верига на сите можни вонмузички интерпретации, вклучително и идеолошките, а кон кои толку здушно се приклонува Блох со неговиот идеолошки проект на утопијата, а да не зборуваме за идеолошкиот критериум на прогресизмот, кој тотално преовлада кај Адорно. Непотребно е тука да ги повторуваме веќе толку познатите ставови на Платон, Аристотел, Кунг Фу Це и други, за етичките, религиозните, политичките и други функции на музиката во востановувањето и одржувањето на социјалниот и политичкиот “ред и поредок”.

За современото сфаќање на односот на музиката и идеологијата е многу порелевантен Хегел, зашто како и кај низа нововековни философи, и кај него е уметноста подредена на идејата, на духот, на нешто вон неа - на метафизиката. Излишно е да се потсетува дека таа има гносеолошка функција, и дека како таква, всушност, е лишена од автономен онтолошки и вредносен статус, како што е излишно да потсетуваме дека Хегеловиот *Zeitgeist* (“Дух на времето”), се наоѓа на чекор до “субјективниот одраз на објективната стварност”.

Јасно е дека “идеологизацијата” на музиката многу повеќе ја овозможува Хегеловата, отколку Кантовата философија на

уметноста, како што станува јасно дека Марксовата философија на праксата, како и сфаќањата за уметноста, повеќе “влечат” кон Кантовиот критицизам, отколку кон Хегеловиот идеологизам и историцизам. А знаеме, (младо)хегелијанството стана доминантно со својот историцизам и идеологизам, за сметка на Кантовиот критицизам и автономизам, кои беа потиснати, често токму од идеолошки причини.

Последиците врз уметноста на ова потиснување се веќе добро познати. Милан Кундера е во право кога се бунтува против “историцизмот, или Историјата, зашто таа не му припаѓа на човекот, и му се наметнала како надворешна сила врз која тој нема никакво влијание. Историјата на романот (на сликарството, на музиката), е родена од слободата на човекот, од неговите целосно лични креативности, од неговиот избор.” (113:39-40) И тоа е она што Блох го означи како “прозвучување” на **големата** Утопија низ малите утопии, имено како акти-дела на автономниот, индивидуален и слободен уметнички чин, а кои се секогаш своевидна негација на големата Утопија. За волја на иронијата, Блох токму ова не успеа до крај консеквентно да го домисли, самиот лизгајќи се во “колонијално-идеологиско первертирање”.

Останува да не утеша дека најмалку склоност кон идеолошки первертирања покажувал токму главниот “идеолог” - Карл Маркс.

И додека философијата настојува, барем во принцип, да се задржи само врз индикативните ставови кои се всушност примарно од научен карактер, и што ѝ ја дава смислата и на самата естетика, идеологијата е во основа **вредносна**, т.е во

идеологијата ние првенствено заземаме став на проценување на извесни ствари; изразуваме свои интереси, желби, потреби, идеали, итн.” (86:215) (курзивот е на Д.С.)

Така, и музиката не е изземена од остварувањето на оваа општествена, т.е. идеолошка функција, која таа дури и поуспешно може да ја извршува од другите уметности. Проблемот, меѓутоа, кај музиката е како да се објасни, да се докаже, оваа врска, овој мимесис, одраз, израз на социјалната стварност во нејзината содржина, односно нејзината тешко дофатлива “предметност”. Оттука, испаѓа дека музиката како пракса, поради својата сеопшта сугестивност, е исклучително податлива за политички и идеолошки цели, само што теоретски тешко може да се докаже “социјалната” суштина на нејзиното битие, во што сакаат да нè уверат некои современи идеолози.

Со еден збор, се сложуваме со оние кои тврдат дека од Марксовиот философски поим на пракса тешко може да се изведе каква и да е “позитивна” идеологија, а која би била релевантна за музиката и нејзината “интерпретација”. “Идеологијата и музиката се во потполност две различни форми на духовност, со чија синтеза музиката ја губи својата уметничка автономност. Во таа смисла, Хегеловата теорија за изумирање на уметноста беше логична последица на таквата синтеза.”(35:33)

Меѓутоа, тука напомуваме дека односот идеологија-музика не се однесува само за една географска одредница, имено европската. Напротив, идеолошката одредница ја “збогатува” својата смисла и обем со други, ние би рекле, суб-идеолошки одредници, какви што се експериментот и прагматиката, кои

некои ги сметаат за типично американски: “Значи, експериментот се темели врз две поларности, идеолошката во Европа и прагматичноста во Америка. (...) За американската уметност, од Кеиџ па наваму, целиот живот е материјал, трупање на настани и околности, кои треба да се соберат во вид на уметност, но само како општи симптоми на животот. (...) Всушност, историските околности ја подгреваа надежта во некое подобро утре, во можноста за развој низ идејата за уметноста како проект за менување на стварноста. (...) Но сега, по Седумдесеттите и Осумдесеттите, во ситуација на општа катастрофа, се чини дека е невозможно и понатаму да се остане при старите идентификации (апстракција-експеримент-прогрес; фигурација-репресија-регрес), со оглед на фактот што е дефинитивно оспорена идејата на напредокот, на која се повикуваа историцистичката култура и политичката левица”. (25:54)

Претходните зборови се на Бонито Олива. И покрај тоа што повеќе се однесуваат на ликовните уметности, сметаме дека констатацијата држи и во однос на музиката, зашто Адорновото, па и Блоховото преферирање на експериментот, атоналноста и другите “револуционерни” промени што ги донесе “новата” музика - имаат изразито идеолошка “интонација”.

Најпосле, веќе еднаш мора правилно да се сфати Марксовото “материјалистичко” свртување на Хегел “од глава на нозе”, кое се однесува и на уметноста: “Досега уметниците само ја прикажуваа стварноста, се работи за тоа таа да се направи”. (Фохт) “Другото”, или Другобитието во интерпретацијата, до Маркс, е философијата, а од Маркс - идеологијата. (Ова е

најмалку одговорност на Маркс.) Идеологијата не е само замена за философијата, туку замена и за - теологијата. Со ова само ја дополнуваме констатацијата на Ѓуриќ, земена за прво мото на овој Екскурс.

Меѓутоа, не можеме до крај да се сложиме ниту со Маркс, ниту со Фохт, зашто испаѓа дека “досега” философите само го интерпретирале светот, а не дека и го менувале, што не е точно, како што испаѓа и дека уметниците “досега” само ја прикажувале стварноста, а не дека и ја создавале, што исто така не е точно.

Затоа, ние би додале: “Философите само повеќе го **интерпретираат** светот, се работи за тоа што уметниците повеќе го **создаваат**”.

7. МУЗИКАТА ВО ТЕОРИИТЕ НА ЗНАЧЕЊЕ И СЕМАНТИЧКО-ИНФОРМАЦИОНАТА ЕСТЕТИКА

“Конструирањето на нови јазички орудиа за
искажување на постојано исти прашања е судбина
на философскиот напор.”

(Л. Колаковски)

“Музиката е во себе многу посилно интегрирана
отколку што тоа го претпоставуваат поборниците
на теоријата на информација.”

(Ж. Бреле)

“А нам ни се чини дека методите на теоријата
на информација можат ригорозно да бидат приме-
нети единствено врз светот на форма на израз.”

(У. Еко)

“Го мразам изразот.”

(И. Стравински)

Иако тоа во насловот не го назначивме, доволно е познато
дека оваа “школа” исходува од лингвистичките и комунико-
лошки ^{ТЕ}теории, заедно со кои, оваа доста хетерогена група,

некаде во средината на векот, стана многу влијателна и масовна. Некои зборуваат дури и за “семантичко движење”, кое стана “светска мода”. (Фохт)

За хетерогеноста на ставовите и консеквенците на **ОВАА** школа е свесен и самиот Умберто Еко: “Авторот не се сложува со сите перспективи и методи кои тука се изложени: меѓутоа, сакавме да дадеме една доста сеопфатна панорама која се движи од чисти математичко-квантитативни апликации, до визуелните и музички знакови.”(82:8)

*

*

*

Како што тоа често се случува токму со модата, сè она што е ново и “модерно”, не значи дека е поубаво и повредно од дотогашното, “застареното”, “старомодното”, посебно кога сме на теренот на современата музичка теорија и пракса.

а) Арнолд Шеринг и патот

од Einfühlung-теоријата кон симболизмот

Овој музиколог и композитор е “одговорен за воведувањето на симболизмот во музичката естетика”.(123:360) Штом и во херменевтичката и во симболистичката естетичка “школа” главниот збор го води интерпретацијата, тогаш е за очекување дека е тешко да се повлече јасна граница помеѓу херменевтичкото и симболичкото толкување, т.е. интерпретација на музиката. Така што, ако херменевтичката интерпретација има тенденција кон интерпретација на музичкото дело како целина, симболизмот сугерира интерпретација на одредени делови и елементи на различни значења на поедини симболи, кои не мора да конституираат некаков континуитет на сеопфатно значење.

Како ученик на Кречмар, во чија херменевтика психолошката естетика веќе била комбинирана со историски консидарации, Шеринг ги обединува и двата вида интерпретација, и ги класификува во четири големи категории на симболизам: 1) сетилна тонална прогресија, која отпрвин не е симболичка, но станува слика на внатрешното движење, еден симболизам на афекција и расположение; 2) елементарни музички манифестации кои се нагласени; 3) музички форми или техники, каква што е фугата или остинатото; и 4) мелодии или музички конфигурации со асоцијации надвор од делото. (123:360)

Сакајќи да го дефинира музичкиот симбол како таков, и конструирајќи еден вид историја на музичкиот симболизам,

Шеринг се потпира едновременно и врз ставовите на Хусерл и на Кречмар, настојувајќи недвосмислено да ја дефинира симболиката на музичкиот феномен.

Местото на симболот го наоѓа во просторот помеѓу историјата на музиката, т.е. музичките стилови, сфатени како објективна, но екстерна студија на музиката, од една страна, и еден вид претпоставена транстемпорална естетика, која секогаш “останува инваријантен субјективен факт, од друга страна”. (123:361) Едновременно служејќи се со философска естетика и студиите на стиловите, Шеринг сепак “бара да пронајде една нова патека”, која, пак, води по трагите на веќе добро познатата патека на Хусерловата концепција на вглед на суштините (Wessensschau).

“Се чини дека поради ограниченостите што постојат во концептот на стиловите, како што ние денес го разбираме, тој не нè води никаде. Дури во неговата заднина нешто се отвора. Мислам на интуицијата на актуелната суштина на уметничкото (actual essence of the artistic). Под ова треба да се подразбере барање на корените на музичкото дело во еден интелектуален свет, во еден свет кој се наоѓа **позади** допирливоста на осетите за импресија, и во кој се крие она што мора да е вистинска внатрешна природа на сонорната објектификација.”(123:361)

Шеринг настојува да биде што попрецизен во откривањето на разните видови симболизам, кои се јавуваат во историјата на цивилизацијата и културата: почнува од “магијскиот симболизам”, па преку “елементарниот” и “оригинален” симболизам, завршува во промените на симболите во модерните стилови. Не само секоја епоха, туку и секоја генерација, секоја значајна

личност, знаела и знае како да си го создаде сопствениот свет на симболи.”(123:194)

Ние би додале дека “создавањето сопствен свет на симболи”, посебно во музиката, никогаш не било спорно, но останува спорно што е тоа што го предизвикува создавањето на тој “наш” свет на симболи. Тука и покрај намерата за јасност Шеринг резултира во низа најјаснотии и противречности, кои содржат и елементи на агностицизам, ирационализам и мистериозност, а кои, ќе видиме, не се карактеристични само за застапниците на симболизмот во интерпретацијата на музиката.

Карактеристично е тоа што често се случуваат различни класификации на еден ист автор, а веќе во зависност од “европското” или “американското” вреднување. Така Фохт го смета Шеринг за застапник на феномелешкото сфаќање, дури и за застапник на “идеалниот карактер” на музиката. Некои поими какви што се “симболот”, “значењето”, “идеалниот карактер” и сл., добиваат различно значење кога ќе преминат од Европа во САД, и обратно.

б) Сузана Лангер и обидот за синкретизам

“Јазикот, обредот, митот и музиката - кои ги сочинуваат четирите соодветни облици на употребата на симболите - можат да ѝ послужат како средишни теми за проучување на актуелните симболики.”

(Сузана Лангер)

“Она што важи за јазикот, важи, суштински земено, и за музиката.”

(Сузана Лангер)

“Ние зборуваме низ седморката”

(Тодор Скаловски)

“Не постои збор што ми е потребен.”

(Леош Јаначек)

Секој обид за синкретизам и не може, а да не предизвика методолошка збрка, а како последица на која и ставовите и крајните заклучоци ја делат истата збрка, а често градат и

неспоиви, експлицитно противречни заклучоци. Така, и ставот од првиот цитат, ставен за мото на освртот врз оваа знаменита американска естетичарка ја има судбината да биде во неколку наврати директно негиран, па потоа повторно потврден, за да на крајот не дознаеме што навистина Лангер мисли за (не)сродноста на јазикот и музиката.

Под различни влијанија, преполна со произволни “методи”, базирани често врз лични импресии, фриволни интерпретации и со ништо докажани каузални споеви и аналогии, Лангер сепак не заслужува току остра, па и подбивна критика, каква што е онаа на Фохт. (204:212) Меѓутоа - и покрај неспорно големиот број луцидни опсервации, и очигледното настојување да се надминат стегите на сопственото методолошко стојалиште (ако постои само едно) - останува разочарувачкиот впечаток дека нејзиниот “нов клуч”, позајмен од јазикот, не успеа многу да ја подотклучи и онака замандалената “стара брава” на музичкиот феномен.(1)

Оттука не е тешко да се претпостави дека оваа методолошка збрка ќе стане и семиотичка збрка, па ќе се одрази и врз толкувањето на музиката, која и самата станува подрачје на човековата употреба на симболите, при што, Лангер ќе го замени, според неа, несоодветниот и суштински земено двосмислен поим на музика, со еден, според неа, многу попрецизен, иако донекаде позаплеткан поим на **смислата** во музиката, кој би опфатил една теорија на уметничката апстракција воопшто, (теорија која сè уште не е исполнета до крај). “Овој поим го сметам за значаен напредок во теоријата на уметноста како ‘израз-

на форма', но тој поим мора да чека на натамошна разработка на одредени идеи, што се сè уште млади во 'Философијата на новиот клуч', па поради тоа и полупоетски." (118:38-39)

Тргувајќи од некои Витгенштајнови маргиналии за музиката, Лангер исто така воведува разлика помеѓу дискурзивните и презентационите форми, иако и тука работите не се докрај разјаснети:

"Тие две основни претпоставки - 1)јазикот е единствено средство на артикулацијата на мислата, и 2) сè што мисловно не е искажливо е чувствување - взаемно се подразбираат. Тие одат заедно затоа што сето вистинско мислење е симболично, па така што се границите на нашите изразувачки средства навистина граници на нашите поимни моќи. Надвор од нив ние можеме да имаме само слепи чувства, кои ништо не бележат и ништо не соопштуваат, туку само мораат да се испукаат во делувањето или самоизразувањето, во постапките, извиците или другите манифестации на нагонот."
(118:149)

А со оглед на познатиот факт дека и Лангер не сака музиката да ја сведе на претставување на емоциите, од една страна, а не може да ја изедначи (заедно со обредот и митот) со другите дискурзивни активности, со оглед на "границите на своите поимни моќи", од друга страна, таа прибегнува кон логицизација на нагоните и емоциите, па ќе рече:

“Ако музиката има каква и да е смисла, таа смисла е од семантичка, а не од симптомска природа. Очигледно е дека ‘значењето’ на музиката не е значењето на дразбата која ги предизвикува емоциите, ниту значењето на сигналот кој ги најавува; ако поседува некоја емоционална содржина, музиката ја ‘има’ во онаа смисла во која јазикот ја ‘има’ својата поимна содржина - т.е. ја содржи **симболички**. Музиката обично не се изведува **од** афектите, ниту е смислена **поради** нивно предизвикување; со извесни оградувања, би можеле да кажеме дека таа зборува за нив.

Музиката не е причина на чувствата, ниту лек за нив, туку нивен **логички израз**.”(118:310)

Јасно е: за разлика од јазикот, кој ја “има” својата **поимна** содржина, во **истата** смисла музиката ја “има” својата **емоционална** содржина; музиката си останува израз на емоциите (како уште пред Ханслик), само што сега, со посредство на симболиката, т.е. семантиката која во себе ја содржи, е “логички” оформена, т.е. за едно стапало погоре интелектуализирана, имено - поблиска до поимот. А Лангер нагласува: “поимот е она што симболот навистина го соопштува”.

Треба ли во сево ова да се докажуваат трагите на големиот Хегел? Треба ли во ова да докажуваме дека Лангер логиката ја сфаќа дури во нејзината изворна, па и буквална смисла, имено - како говор? И тука е тајната на “новиот клуч”, и не помага

тука никакво нејзино “заколнување” над нејазичката суштина и функција на музиката. “Музиката **говори** за афектите”, и тука Лангер не остава никаква дилема, и покрај извесните “огради”.(курзивот е на Д.С.)

Сепак, музиката кај Лангер ја има таа привилегија во однос на јазикот што како “форма на човечкото чувствување е многу поконгруентна со музичките форми, отколку со формите на јазикот; таа може да ѝ ја **открие** природата на чувствата со подробност и точност на кои јазикот не може никогаш ни да им се доближи.” (118:330) Сето ова докажува дека за Лангер музиката никогаш не престанала да биде јазик, и покрај нејзините постојани емпириски и логички изведби, кои би требале да го докажат спротивното, или барем, тргнувајќи од заедничкиот корен на дискурзивното и недискурзивното мислење, да расцутат во различни цветови:

“Дискурзивната мисла ја дава науката, (...), меѓутоа распознавањето на недискурзивното мислење го прави исто така можно градењето на една теорија на **разбирање**, која својот врв го наоѓа во критиката на уметноста. Врутокот на двата поимни типа, вербалните и невербалните формулации - е основниот човечки чин на симболичката трансформација. Коренот е ист, но различни се цветовите.”(118:218)

Најпосле, иако станува збор за музиката како “**без сомнение една симболичка форма, таа е недовршен симбол**”. Тој

недовршен симбол е “осмислена форма без конвенционална смисла, што во некоја рака ги расветлува сите нејасни противречни заклучоци до кои доведе развојот на програмската музика”.(118:337) Со ова Лангер сака, ем да ја сочува уметничката специфика на уметничките симболи, ем да ја сочува нивната симболичка (значенска) форма, што ја доведува до самоукинување на онтолошкиот статус на сопствената семантика: “Уметничкото дело не не упатува на некое значење надвор од своето сопствено присуство”; а на планот на фамозните емоции имаме уште порадикално предпочување на едно ^вчуство, а не знак што укажува кон него.”(118:337)

Како што гледаме, музичкото уметничко дело како “недовршен симбол” станува и парадигма на сите други уметнички дела, кои исто така стануваат “недовршени симболи”, и кои како такви му го трасираат патот на познатото “Отворено дело” на Умберто Еко, кое со своите “пораки”, некоја деценија подоцна, ќе не воведо во светот на информационата естетика.

Со експлицитна амбиција за “музикализација” на сето уметничко искуство, значи и на сите други уметнички форми, се сложуваме со Фохт дека сме исправени и пред една друга и битна чуденка, а тоа е дали Лангеровата теорија на духот во кој лежи “симболичката трансформација”, е само еден од правците на естетиката, или е амбиција естетиката да ја надомести; дури и да заокружи цел еден философски систем, во кој медиумот на музиката ја има сличната функција како и кај Блох.

Видовме дека и кај Лангер имаме вкоренување на музиката, или уметноста воопшто, во првите спонтани изрази на јазичко мислење како митска свест, која во текот на “симболичката

трансформација” (читај: историјата) повторно има тежнение кон идентификација на субјектот и објектот, но овојпат не во утопистичката проекција на мак-антропосот како кај Блох, туку правејќи разлика помеѓу “митската свест” и “научната свест”, или ...

... “имплицитното и експлицитното поимање на стварноста. Музиката е нашиот мит за внатрешниот живот - мит кој е млад, здрав, и полн со значења; мит кој не е току одамна зачат, и кој сè уште се наоѓа на ‘вегетативното’ стапало на својот развој.”
(118:344)

Гледаме дека Лангер музиката ја објаснува субјективистички, зашто нејзиниот еклектички и синкретички прослед: знак-симбол-претстава-функција-симболичка форма-прикажување на емоциите, завршува во презентациона симболика која е мит за нашиот внатрешен живот, лоциран во медиумот на музиката.

Она што кај Блох беше утопијата, тоа е кај Лангер - митот.

Обидот на Лангер да ги спои различните теории, не само на своите непосредни претходници и современици, какви што се Ернст Касирер, Алфред Н. Вајтхед, Лудвиг Витгенштајн итн., туку и оние на Хегел и Фројд, па и некои елементи на Ханслик, не можеше да го искова “новиот клуч”, туку “само да ги преоблече категориите кои беа познати дотогаш во историјата на естетиката на музиката - емоциите и формалната структура.

Подобро речено, “кај Лангер само методот е нов, додека заклучоците се стари”, заклучува Бужаровски, (39:333), а ние се придружуваме кон тој заклучок и додаваме: методот е можеби нов, но сигурно не е подобар од старите. Нејзината еkleктика не е и - дијалектика.

И покрај несомнениот напор за прослед на тоталитетот на музичкиот феномен, за разлика од успешниот обид на нејзината современичка Лиса, Лангер го нема осетот, а веројатно ни познавањето на автономните процеси и проблеми на музичкото дело, така што кај неа малку, или воопшто, ја немаме втората битна “страна” на музичкиот феномен, имено самото уметничко музичко дело. Тоа е секако последица на нејзиното неоправдано претпоставување дека естетската вредност на музиката, на музичкото уметничко дело, може да биде “објаснета со помош на нешта што се надвор од музиката и надвор од делото - да биде објаснета со помош на емоциите; да биде објаснета субјективистички, а не објективистички; да биде објаснета семантички и гносеолошки, а не онтолошки”, заклучува Иван Џепароски (232:84) Ние би додале: да биде објаснета - митолошки.

в) Леонард Мејер, емоцијата и значењето во музиката

“Концизно кажано, во значењето музичкиот процес се посматра и проценува од гледната точка на поранешното збиднување; во информацијата истиот процес се испитува и се проценува од гледната точка на подоцнежното збиднување.”

(Леонард Мејер)

“Не постои дијаметрална спротивност, непрестовлива провалија помеѓу афективните и интелектуалните одзиви на музиката. (...) Дали некое музичко дело е причина за афективно или интелектуално доживување, зависи од диспозицијата и образованието на слушателот.”

(Леонард Мејер)

Емоцијата и значењето во музиката е и насловот на неговото главно дело, настанато под големо влијание, меѓу другите, и на Сузана Лангер. Сепак, Мејер не останува на тие затечени становишта, и прави чекор понатаму во насока кон теоријата на информацијата, со што се вредува во една голема естетичка

“школа”, која, во Шеесеттите години, е под големо влијание, како на лингвистичките истражувања во Полска, Русија и Франција, така и под духовното “водство” на италијанскиот “Павароти на семиотиката” - Умберто Еко.(2)

Во своите истражувања предимно преокупиран со клучното значење кое го има предизвикувањето и накнадното инхибирање на “очекувањата” кои учествуваат во создавањето и вообличувањето на музичкото искуство, за многу поими и идеи од тие анализи Мејер наоѓа еквиваленти во теоријата на информацијата. Потенцирајќи го значењето на неизвесноста во музичката комуникација и пробабилистичката природа на музичкиот стил и делување, Мејер сака да ја докаже хипотезата дека психостилистичките околности кои го условуваат значењето во музиката, било афективно, било интелектуално, можат да се поистоветат со оние кои ја пренесуваат информацијата.” (82:173)

На места согласен, на места противник, а на места во обид за помирување на спротиставени гледишта, Мејер, главно, настојува дијалектички да го надмине Хансликовото становиште, и да ги помири, како што тој вели, гледиштата за апсолутноста на музичките значења, со гледиштата за референцијалните значења, т.е. гледиштата на формализмот и експресионизмот: “Првата главна разлика во сфаќањето постои помеѓу оние кои упорно тврдат дека музичкото значење лежи исклучиво во контекстот на самото дело, и оние кои тврдат дека освен апстрактните, интелектуални значења, музиката исто така соопштува значења кои на некој начин се однесуваат на вонмузичкиот свет на поими, дејствија, емоционални состојби

и карактери. Да ја наречеме првата група ‘апсолутисти’, а втората група ‘референцијалисти’.

“Наспроти непрекинатата караница на тие две групи, очигледно е, се чини, дека апсолутните значења и референцијалните значења меѓусебно не се исклучуваат; дека тие можат да постојат, и дека навистина едновремено постојат во едно и исто музичко дело, токму онака како што тоа се случува во некоја песна или слика. Кратко кажано, тие обележја се повеќе резултат на тежнението кон философски монизам, отколку што се продукт на било која логичка спротивност помеѓу типовите на значење.”(139:16)

Па сепак, Мејер ќе признае дека во неговите студии “се интересира пред сè за референцијалните значења на музиката”, (139:56), постојано повторувајќи дека разминувањата помеѓу “референцијалистите” и “апсолутистите” се плод на тежнението кон философски монизам, а не резултат на логичка инкопатибилност.

Се разбира, ова тврдење на Мејер од наша страна заслужува внимание и од причина што и нашата антиподност во оваа Теза, на некој начин, ја следи логиката на спротиставени философски монизми, колку и некои од нив да настојуваат својот монизам (кој е често и редукционизам) да го релативизираат, веќе во зависност од степенот на критиката која поради истиот им се упатува.

Она што, меѓутоа, Мејер го заборава (а прашање е дали

воопшто го интересира) е дали разликата во типовите на значење, со оглед на “референцијалноста”, од една страна, и “философскиот монизам” од друга страна, значи и релативизација на онтолошкиот фондус на некои науки кои за предмет на истражување ја имаат уметноста, на пример социологијата и психологијата?

Од друга страна, избегнувајќи да исходува од одредено општо философско становиште, или барем појдовна философска премиса, Мејер вниманието го пренасочува кон музичкото дело, со намера во него да ги востанови неговите сопствени емоционални и естетски значења, а од кои може да се тргне и во други подрачја на естетското искуство. Сепак, основната намера за надминување на спротиставените теории, уште на теренот на музичкото дело, останува доминанта на емпирискиот и теорискиот зафат.

Така, сакајќи емоциите да ги доведе во врска со значењето и информацијата, Мејер ќе се приклони кон Коеновата (3) дефиниција:

“... што и да е, добива значење ако е поврзано со нешто надвор од себе, или ако на тоа укажува, или се однесува на него, така што тој однос на означување во потполност ја открива неговата природа. (...) Во рамките на таа општа дефиниција мора да се разликуваат два вида значење (десигнативно и претставно - Д.С). Во музиката се јавуваат двата вида на значење. Таа може нешто да значи зашто се однесува на стварите вон самата себе,

евоцирајќи асоцијации и содржини кои не упатуваат на светот на идеите, чувствата и физичките објекти. (...) Но, музиката може нешто да значи така што во контекстот на некој поединечен музички стил, еден тон или група тонови, **укажува** (т.е. го наведува искусниот слушател да **очекува**) на тоа дека некој друг тон или група тонови ќе се јават во некоја повеќе или помалку одредена точка на музичкиот континуум. "(82:175-176) (курзивите се на Д.С.)

Останувајќи со погледот свртен кон значењата кои се јавуваат во контекстот на самото дело, Мејер ќе нагласи дека зборот "значење" во неговите разгледи се однесува на **претставното** значење. Но и тука Мејер вниманието повторно го пренасочува назад кон генераторите, односно реципиентите на "стиловите", "скалите", "модусите" и "хармониите", т.е. кон психологијата на човековите ментални процеси, кои, дејствувајќи во контекстот на утврдени културни норми, вршат избор на стимулусите кои им се нудат. Зашто кога зборува за менталните процеси, Мејер мисли на мислењето и помнењето, без кое, смета тој, не би било возможно какво и да е музичко искуство. Без нив имено не би било возможно фамозното "очекување", врз кое Мејер постојано инсистира, а кое е "механизам кој настанува благодарение токму на мислењето и помнењето, значи е во зависност од поранешното искуство." (139:127)

Јасно е дека Мејер нашата рецепција на уметничкото музичко дело ја доведува во зависност од нашето знаење, искуство и културна ситуација во која сме историски затечени, со еден

збор - во зависност од “историјата” на нашата свест. Евидентно е неговото префрлање, те на една, те на друга страна; те на инхерентните музички теченија и нивната **смислена неизвесност** или “очекување”, те на страната на восприемачот кој претходно треба да биде “поткован” за да го реципира делото; те на “значењето на скриениот контекст на самото музичко дело”, те на “другите видови значења”.

Очигледна е амбицијата на Мејер да го опфати психолошкиот, социолошкиот и онтолошкиот план на музичкото дело, и сето тоа под јазичката шапка на **значењето**, кое не е автономно, т.е. според оној негов термин, **претставувачко**. Дека тој сепак се приклонува кон едната страна (што е, како што гледаме, неизбежно), сведочи ставот од неговото подоцнежено дело: “Музиката може да биде означувачка зашто се однесува на ствари кои се вон неа, евоцирајќи асоцијации и конотации во врска со светот на идеите, чувствата и физичките предмети”. (185:108) (Нешто слично имавме и кај Лукач.)

Гледаме дека кај Мејер, и покрај намерата за дијалектичко надминување на спротивностите, т.е. разрешување на антиномиите, добиваме само еден нов паралелизам на музичкото и вонмузичкото, со експлицитно давање “за право” повеќе на едната страна, со што се спротиставеностите можеби доближени - но не и надминати.

г) Тибор Кнаиф и семиотиката на музиката

“Исправноста на самосвојното тврдење дека дури лингвистичката метода воведе научност во музикологијата, мора да се одмери на она што се смета за музикологија. А тогаш мораме да им забележиме на француските лингвисти дека малку читаат германски.”

(Тибор Кнаиф)

Во раните Седумдесетти години, кога “семиотиката на музиката во романските и англосаксонските земји веќе одамна не е обична парола, туку утврдено подрачје на истражување” (107:33), Кнаиф дава доста јасна и самокритичка рекапитулација (еден вид извештај, како што самиот го наречува) на сето она што дотогаш е внесено во таа прилично хетерогена групација на теоретичари, почнувајќи од Лангер, Мејер, и Доналд Кук, па преку Керол Ц. Прат, Клод Леви-Строс и Роланд Барт, до Николас Рувет и Жан-Жак Натие. (4)

Веднаш на почетокот на својот одговор на прашањето што е семиотиката на музиката (5), Кнаиф внесува дистинкција и прецизирање во однос на термините “*semiologie*”, на француското говорно подрачје, и “*semiotics*” на англосаксонското говорно подрачје, нагласувајќи го првиот како по потекло од Фердинанд Де Сосир, а другиот од Чарлс Морис. Првиот е замислен, смета Кнаиф, како намера на Сосир: лингвистичките методи би

можеле да се применат и врз нејазички творби, за разлика од семиотиката, која е поопширна, и која се темели и врз сите други познати знаковни односи. Овој поларитет на лингвистички водената семиологија и философски расудувачката семиотика, смета Кнаиф, продолжува како двојност и во современата семиотика на музиката:

“Едниот смер се занимава со синтактичките структури во музиката, и при тоа се служи со лингвистички и статистички, во секој случај, многу формализирани методи. Прашањата на содржината и значењето, притоа, се отфрлаат како нерелевантни. Другиот смер се држи до семантичкиот аспект и со посебно внимание се прашува колку музичките дела можат да се анализираат како делумни носители на опсежен, или пак само фрагментарен систем на значење. Внатре во секој од тие спротивни начини на пристап се збиднуваат и натамошни контроверзи во поглед на целите и постапките.” (107:34)

И самиот незадоволен од лингвистички определените семиотичари и нивните апсурдни аналогии на фонемските состојки во јазикот, од една страна, и тонските залихи, од друга страна, а за кои придонесува и еден таков стручњак каков што е Роман Јакобсон, Кнаиф се определува за втората група семиотичари, и ги дели, според научната постапка според која се движат, на три групации: “дистрибуционалисти”, “генеративци” и “функционалисти”.

Аналитичкиот пат на дистрибуционата постапка се состои од посматрањето на музичкото дело како целина, која постапно се расчленува на сè помали делови, за најпосле да се дојде до кодот, како понатаму неделив елемент, и правилата за негово спојување со други кодови, најчесто префрлајќи им го фетишизирањето на поединечното дело, од кое не може да се прочитаат сите негови релевантни значења. Во однос на дистрибуционалистите значаен напредок им се припишува, смета Кнаиф, на генеративците. Тие, не е тешко да се претпостави, се потпираат врз генеративната граматика на Ноам Чомски, со помош на која се избегнува изолационизмот на музичкото дело, и тоа се третира внатре во правилата на едно стилско подрачје.

Доста поедноставувајќи ги неговите програмски изјаснувања за музиката, Кнаиф тука го наведува и структурализмот на Клод Леви-Строс, и неговото тврдење дека музиката ја продолжува традицијата на митот. Она што, меѓутоа, Кнаиф добро го забележува во однос на Строс, е дека “митолошката” суштина на музиката ја има посочено уште во 1918-та едниот од носителите на нашата антиподност - Ернст Блох, во неговиот “Дух на утопијата”.

За разлика од строгата врзаност за формата, која е карактеристична за овие две постапки, функционалистичката постапка го истражува конкретниот начин на кој промената на фонемските структури влијае врз нивото на значењето. “Се чини дека тука се работи, заклучува Кнаиф, за социолошки проширено историско објаснување на музичките дела”, за што за пример Кнаиф го зема Антонин Сухра и неговите обиди да

докаже дека структурата на моравско-словачките народни песни е функција на одредени општествени и историски чинители.” (107:36)

Доследен во својата методска скепса, а констатирајќи низа противречности, повеќесмислености, па и бесмислености (“знаците по себе нешто значат”), Кнаиф констатира битна хетерогеност и полисемантичност во одговорот на прашањето: што може да важи како знак? Имено:

“Знак е секоја музичка ситуација која композиторот и слушателот, или ја сочинуваат како наведување на нешто друго (“претставувачка функција” според Карл Булер), или пак се појавува како интендирано самопретставување (“објава”), или, конечно, се толкува како стимулус за однесувањето на слушателот (“апел” или “предизвикување”). Тие три функции можат во музичкото дело да настапат заедно.”(107:37)

Поради симултаноста на музичките знаковни системи, како и евидентната полисемантика на музиката, која за разлика од јазикот, не познава никакви еднозначни **Односи** помеѓу знакот и значењето, Кнаиф сугерира враќање кон емпиријата и познавањето на знаковните конвенции, што значи - назад кон прагматиката. И сега, тука, Кнаиф сака да го трасира “третиот пат” на философијата на музиката, кој ќе ги надвлее едностраностите на “содржајната” и “формалистичката” естетика, и затоа е тешко да се согласиме со Липмановата класификација

на Кнаиф во редовите на “социолозите” на музиката. (123:507) Меѓутоа, се разбира дека крајните консеквенци на “конвенциите” на неговата прагматика го имплицираат социјалниот контекст.

И тука, кога преку прагматиката пристигнуваме до социјалниот контекст, се навраќаме повторно на јазикот, за кој Кнаиф смета дека ја врши примарно функцијата на комуникација, а која, пак, функција, музиката, или “музичкиот јазик”, не може, “пред сè поради бескрајната синонимија и бескрајната хомонија” - да ја извршува. Токму поради полисемијата, музиката, доколку би поседувала примарно лингвистички аспект, би била неподнослива во вршењето на функцијата на комуникација меѓу луѓето:

“Полисемијата’, која тука е метафора, е можна во музиката зашто таа уметност не претставува никаков систем на комуникација; нејзината содржина ни од далеку не е толку витална како информацијата пренесена со посредство на изговорени или напишани зборови. Музичката содржина нема објективно одредени искази, веројатно поради тоа што за тоа не постои потреба: тие се помалку или повеќе ствар на приватна интерпретација и лично преферирање.”(107:42)

Токму прашањето на комуникацијата, т.е., некои битни “некомуникациски аспекти во музиката”, смета Кнаиф, ја разликуваат комуникацијата во конвенционална смисла, што значи комуникацијата во другите уметности, од “комуни-

кацијата” која се остварува при рецепцијата на музичкото дело. Штом слушателот има свое “лично преферирање”, значи дека “тој мора да го преземе товарот на дефинирањето на комуникацијата”. (107:49) Но проблемите на комуникацијата не се јавуваат само на страната на слушателот, туку и на страната на самото музичко уметничко дело, посебно модерното (она на Кеиц, Штокхаузен и слични), зашто посматрајќи го и “модерното” и “класичното”, тешко е да се востанови вид на комуникација кој е прифатлив во специфичната смисла на зборот. Музиката не е толку медиј преку кој се воспоставува комуникацијата - заклучува по ова прашање Кнаиф - колку што е многу прикладен предмет (или начин) за човечка размена. Се чини дека некои обиди за засновање на социологијата на музиката не го земаат в предвид овој факт.”(107:53)

Со ова Кнаиф не само што ги признава границите на обидите за засновање на социологијата на музиката, туку ги признава границите и ограниченостите на семиотичката “епистемологија”, во која, едниот слушател од едно дело извлекува едни, а другиот од истото дело извлекува други “значења”, во семиотичка смисла. Затоа на Кнаиф му е потребна прагматиката како изучување, или откривање на оние кои истите знаци ги употребуваат, а тука се “конотациите” поадекватни зборови, зашто се употребуваат во оние случаи во кои не се знае дали композиторот имал намера да воспостави знаковни односи. Во тие случаи “конотацијата” е сфатена како додаток на музичката форма, кој на некој начин е воведен уште кај Сузан Лангер.

Останува да заклучиме дека за Кнаиф конотацијата е рамка на асоцијација која е субјективно обоена, и по правило

под афективно влијание. Таа е рамка на асоцијации во кои се појавува музичкото дело.” Верувам дека е реалистично да се претпостави дека освен ваквите видови слушања, во кои формалната целина на делото стои во прв план, постои исто така и еден друг вид слушање, во кој вниманието повеќе се обрнува кон афективната конотативна сфера, отколку на самата музичка обликуваност”. (107:39)

Во меѓувреме, без ронка цинизам, ќе му посакаме на Кнаиф и понатаму да верува дека постои и некој друг вид слушање, а кој не е слушање на самата музичка обликуваност, но ќе потсетиме дека “верувањето” како такво, не е ниту од филозофска, ниту пак од научна доказна провениенција.

А кога сме кај доказот, само да потсетиме дека и самиот Кнаиф оди и чекор понатаму, и критички се осврнува врз некои “прагматисти”, какви што се Курт Блаукопф, Алфонс Зилберман и особено - Теодор Адорно. И самиот држејќи дека “вредноста на една интелектуална перцепција може да биде мерена со консеквенците кои од неа произлегуваат”, Кнаиф ќе заклучи:

“Ако дозволиме (granted) дека е комплетно успешен доказот дека сета музика е детерминирана и предизвикана од социјалните односи, тогаш она што од ова ќе го дедуцираме ќе претставува значаен проблем. Со добра смисла за неупотребливоста на сопствените трудови, социолозите на музиката сè до сега се воздржуваа од предлагање убедливи **докази** за каузалната врска на општеството со музичките дела”. (123:508) (курзивот е на Д.С.)

8. МУЗИКАТА ВО СТРУКТУРАЛИСТИЧКИТЕ АНТРОПОЛОШКИ ИСТРЖУВАЊА

“Откако живееше под владеењето на Формата, музиката денес живее под владеењето на Структурата. А под привидната сличност на двата поими се крие коренита разлика: структурата сведочи, всушност, за еден темелен и оригинален ѓд на модерната мисла, која може да се најде на најразлични подрачја.”

(Ж. Бреле)

Иако за некои автори може да се рече дека се повеќе структуралисти, отколку семантичари и информатичари, и обратно, тука накратко ќе им се осврнеме на: “ветеранот” на структураклизмот, Клод Леви-Строс, зашто толкавата одважност, која, се чини, се бара од секој оној што се зафаќа со феноменот музика - најмногу го краси токму него, и на Роланд Барт, со кого ќе пристигнеме и до пост-структурализмот.

Ова, се разбира, и поради високиот степен на комплементарност, а според некои и идентичност помеѓу структурализмот и семиологијата, меѓутоа, и поради истата појава која нè следи

и во низа други естетички “школи” - ниската “стапка” на застапеност на проблематиката на музиката.

а) Клод Леви-Строс и музиката како мит

“Слушањето на музичкото дело, според тоа, со оглед на внатрешната организација на музиката, го закочува времето кое минува; како со ветар задвижен бран, музиката го прстигнува и го превиткува времето. Според тоа, со тоа што ја слушаме, и додека ја слушаме музиката, ние досегаме до некој вид бесмртност.”

(Клод Леви-Строс)

Според Леви-Строс, музиката личи на мит кој и самиот мора да ја совлада антиномијата на изминатото историско време и постојната структура. Употребувајќи чести музички метафори во своите антрополошки и етнолошки истражувања, лишени од некое “експлицитно философско становиште”, (кое, и да го има, не е во нашиов случај многу битно, зашто Леви-Строс изобилува со низа поедини опсервации, кои имплицираат философски конотации) Строс е навистина инспиративен, и би рекле доста оригинален, иако интересот за музиката не е систематизиран и вообличен во некое тематско и заокружено дело.

Сепак, неговата “Увертира” во познатите “Митологички”, која е една мала антрополошка симфонија, “дише” со увото на исконска музичка вокација.

На трагата на низа Хансликови ставови, кого не го спомнува (што впрочем не^е ни битно), Строс ги користи своите познати компаративни емпириски истражувања на примитивните и културните цивилизации, и внесува дополнителни важни разграничувања во спектарот феномени што го формираат комплексниот и хетероген феномен наречен музика.

Сосема во духот на Хансликовите појдовности, Строс тргнува од она што често се заборава, или се поистоветува, а тоа е разликата помеѓу звукот и тонот, и предиспозициите на слушателот да ги восприема, а кои се суштински различни од оние за восприемањето на ликовните феномени. Притоа, Строс, иако “егзактно” и “емпириски” настроен, со задоволство, па и нескриена воодушевеност, ја констатира “четвртата” димензија на феноменот на “музичкото време”, слично како што тоа го направија и Бергсон, Стравински, Бреле, Жилсон и други. Така што, барем на планот на музиката, Строс не се стега да ја воспостави и критичката дистанца кон своите современици и, до некаде, сличномисленици, структуралистите, функционалистите и лингвистите, “творејќи на тој начин еден нов тип на структурализам со битни формалистички премиси”, заклучува Никола Милошевиќ. (120:XXXII)

Тргувајќи често од паралелите со сликарството, и востановувајќи сличности, но и битни разлики, Строс нагласува нешто што е и за нас од голема важност, а тоа е дека за разлика од

затечените бои во природата, “музиката исто така го подразбира природното организирање на сетилното искуство, што не значи дека му се подредува”. Идентично со Ханслик, но со дополнителна, повеќе од стогодишна емпириска и научна аргументација, Строс е категоричен: “Оној кој би го застапувал тој вид на аналогичност (на сликарството и музиката - Д.С.) би бил жртва на опасна илузија. Зашто додека во природата постојат ‘природно’ дадени бои, во неа не можеме да најдеме, освен случајно и тук-таму, на музички тонови - единствено ќе најдеме на нехармонични звуци. Според тоа, музичките тонови и боите не се ентитети од ист ред, а врската оправдано може да се воспостави единствено помеѓу боите и нехармоничните звуци, односно помеѓу визуелните и акустичките облици кои на ист начин ѝ припаѓаат на природата.”(120:21)

Поради ова, но се разбира и не само поради ова, Строс ќе заклучи: “Помеѓу сликарството и музиката, значи, нема вистински знак на равенство”.(120:22)

Од друга страна, за разлика од звукот, “тоновите се монопол на културата, која ги создава инструментите и гласовите, што се чувствува и во јазикот, зашто прелевањата на боите или тоновите не се опишуваат на ист начин”. (...) Со исклучок на пеењето на птиците, музичките тонови не би постоеле за човекот доколку тој не ги измислил”. (120:24)

Уште една дистинкција на Строс е за нас битна, а која често се заборава, а тоа е дека за разлика од сликарството, па и книжевноста, музичката инвенција претпоставува посебна надареност која може да се развие само доколку на човекот му е вродена.” (120:21)

Слично како и неговите француски претходници, и Строс е преокупиран со времето и неговите видови, но и тука, во свој “стил”, го споредува музичкото време со митолошкото време:

“Митологијата, пред сè, им се обраќа на неуропсихичките особини на човекот со должината на приказната, зачестеноста на исти теми, и со други облици на повторување и паралелизми, кои, за правилно да бидат воочени, бараат од разумот на слушателот да се движи по сето поле на раскажувањето, веќе во зависност од она како пред него се одвива самото раскажување. Сето тоа се однесува и на музиката. Но освен што делува врз психолошкото време, музиката има однос и кон физиолошкото, па дури и кон органското време, за кое знае и митологијата, зашто раскажуваната приказна може да биде ‘трпелива’, макаршто тоа во митот не е толку значајно како во музиката: секој контрапункт го чува за ритмовите на срцето и дишењето местото на немиот такт.”(120:19)

Настојувајќи да докаже дека митологијата и музиката се поблиски отколку музиката и јазикот (што е и за нас блиску до вистината), Строс јасно им дава на знаење на своите “лингвистички” современици дека сите емпириски истражувања зборуваат за неспоредливоста на артикулираниот јазик и музичкиот јазик (што не значи дека музичкиот е “неартикулиран”), односно за нивната взаемна непреводливост, во која на музичкиот јазик

му се оддава признание како на довршен и несводлив на било кој друг јазик. И тука митологијата ја добива речиси посредувачката улога помеѓу артикулираниот јазик и јазикот на музиката, со тоа што Строс не се стега да ја посочи и социјалната димензија, т.е. функција на оваа симбиоза на музиката и митот: “Музиката го потсетува човекот на неговата физиолошка вкоренетост, а митологијата, аналогно, на неговата општествена вкоренетост. Првата нè фаќа за утробата, а другата, ако смееме да кажеме, не фаќа ‘за групата’”.(120:29)

Сепак, финалето на оваа голема Увертира на Клод Леви-Строс во неговите славни “Митологики”, “прозвучува” и со доза на скепса и агностичка таинственост, мистичност и култовски однос кон една уметност за која “не може ни да се зборува, зашто нејзина привилегија е да знае да го изрази она, што со ниту едни други средства не би можело да се искаже”.(120:33)

Така, Строс на музиката ѝ дава привилагиран статус на уметност која е за чекор пред другите уметности:

“... Музиката се осмелува да оди подалеку од останатите уметности, како во областа на природата, така и во областа на културата. Така, силата со која музиката делува истовремено на духот и на човековите сетила, и ги потресува, како неговите идеи, така и емоциите, па ги слева во единствен тек, во кој тие се издвојуваат како засебни целини само според она за што сведочат и за што

гарантираат - го открива своето начело, ако не и потекло и начин на делување, кои се , како што тоа веќе порано го кажавме, сè уште голема тајна на човековите науки.” (120:29)

б) Роланд Барт и

постструктуралистичкиот панлингвистицизам

“... историското значење на **мелодијата** е секако културата на францускиот јазик.”

(Роланд Барт)

“Токму како што читањето на модерниот текст (како што во крајна линија може да биде определено) не се состои во примањето, во познавањето, или во чувствувањето на тој текст, туку во неговото повторно пишување, во вкрстувањето на неговото писмо со нови записи, така и да се чита Бетовен значи да се операционализира, да се исполни неговата музика (таа дозволува да биде исполнета) во еден непознат праксис.”

(Роланд Барт)

Предупредувачките зборови на Жизел Бреле, кои ги зедеме за мото на ова поглавие, можеби најмногу се однесуваат на Роланд Барт. Ова дотолку повеќе што поради својата структурна семиологија тој битно се оддалечува од претходникот Леви-Строс, а се доближува до теориите на значење и семантичко-информационата естетика, па и на рецепционистичката естетика, и сето тоа, се разбира, под експлицитно влијание на Фердинанд де Сосир. А пак дистинкцијата на Тибор Кнаиф - која се однесува на поларитетот на философски расудувачката семиотика и лингвистички водената семиологија - е важна токму за панлингвистичката семиологија на Барт, чија лесна естетика - како што тоа го открива второто мото на нашиот осврт врз Барт - е всушност парафраза на суптилната анализа на Ингарден.

Велиме “панлингвистичка семиологија” зашто иако кај Барт владее вистинско шаренило од методи, применети на исто толкаво шаренило на културни и општествени области, кои често резултираат во недоречености, нејаснотии, фриволни аналогии, дигресији и импресији, па и противречности, кај него сепак, во крајна линија, се започнува, и се завршува со хедонизмот во јазикот, т.е. - **ВО ТЕКСТОТ**.

Така и музиката - всушност нејзината историја претставена низ поголемите национални стилови и “школи”, најчесто француската и германската - во негови раце добива едно експлицитно лингвоцентричко толкување, во кое сите уметности, во крајна линија, се дедуцираат од јазичкиот код. Иако смета дека е бесмислено уметничкото дело да се посматра како последица на некоја надворешна причина, со

што му се спротиставува на вулгарниот социологизам, Барт оди во една друга крајност. Имено, иако пледира на интердисциплинарност, тој до максимум го формализира и го хипостазира лингвистичкиот метод, во кој вниманието од уметничкото дело се пренасочува “кон задоволството во текстот” (232:277), кој (текстот), или кое (задоволството), отсега стануваат главниот предмет на самата (рецепционистичка) естетика, имено и музиката. (11:155-164) (1)

Така што, и музиката, т.е. нејзината историја - доколку не сака да остане само на нивото на објаснување со помош на показни и неодредени придавки (“ова”, “она”, “некој”, “некаков”, и т.н.) - мора да претрпи ново “читање”, овојпат како јазик или текст. Со ова, историјата на музиката се преформулира во теорија на текстот, или поточно, историја на настанокот на националниот музички стил, кој не е само генетски неразделив од историјата на националниот јазик, туку е, како во случајот со францускиот, негова директна рожба:

“Јас сум наполно свесен дека германскиот Lied беше интимно поврзан со германскиот јазик via романтичката поема; дека беше неизмерлива поетската култура на Шуман; дека истиот тој Шуман имаше обичај да рече за Шуберт дека доколку живеел во старо време (old ade), во музиката ќе ја ставел сета германска литература. Меѓутоа, сепак мислам дека историското значење на Lied-от мора да профучи (must be sought) низ музиката (ако за ништо друго тогаш поради популарните корени).

Напротив, историското значење на *mélodie* е секако културата на францускиот јазик.” (11:186)

Јасно е толкувањето на историската генеза на музиката: таа е, барем во француската култура, нуспроизвод на јазикот-текстот, со тоа што музиката го исполнува она “што поезијата самата не може да го исполни”, а двете се среќаваат во симбиозата која е постигната во поемата. И сега - служејќи се со примерите од вокалната и вокалноинструменталната музика (што не е тешко да се претпостави), пред сè делата на Габриел Форе, Анри Дупарк и Клод Дебиси - Барт го прави решителниот прослед на фазите во настанокот на феноменот кој и ние самите не можеме да го означиме ниту како поезија, ниту како музика:

“Она што е зафатено во овие дела е многу повеќе од музички стил, од практична рефлексивност (ако може така да се каже) на јазикот; тоа е едно прогресивно движење од јазикот кон поемата, од поемата кон песната, и од песната кон нејзината изведба. Тоа значи дека *mélodie* има малку работа со историјата на музиката, а многу со теоријата на текстот.” (11:186)

И ако првиот дел од зборовите на Барт ни даваат некоја надеж дека музиката/ мелодијата “не е само практична рефлексивност на јазикот”, туку и нешто самостојно и автономно, веќе во продолжението Барт не потсетува на генетскиот *primus*

и носител на сето прогресивно движење - текстот. Иако барем во рецепцијата на музичкото дело Барт ни дозволува “изведувачко задоволство”, кое не извлекува кон еден “непознат прахис”, музичкото дело како такво останува надвор од Бартовиот интерес и **уживање** (jouissance), што и не може да биде поинаку кога се знае дека неговото движење е движење “од уметничкото дело кон задоволството во текстот”. (232:277)

Наместо завршен коментар на Бартовиот обид за “текстуално” толкување на феноменот и суштината на музичкото дело, ние ќе потсетиме дека - иако инспирирани од дела на големи книжевници, и компонирани со цел хроматиката да служи како музичка илустрација на градацијата на зборовите - делата на Дупарк, Форе и Дебиси станаа и останаа: **не** ремек-дела на француската книжевност, туку ремек-дела на француската музика. Така што, на Барт му го препуштаме “задоволството во текстот” од нивните композиции, а за нас го задржуваме **уживањето** (jouissance) во нивната - *mélodie*.

9. ФИЛОСОФИЈАТА НА МУЗИКАТА ВО БАРАЊАТА НА “ТРЕТИОТ ПАТ”

“Сериозна и празна, длабока и површна.
Неискажлива и неизреклива.”

(Владимир Јанкелевич)

Секако дека експлицитниот агностицизам и мистицизам, карактеристичен за Јанкелевич, не се однесува и за останатите кои ги вредивме во “третиот пат”, меѓутоа, духот на скептицизмот и воздржувањето од соопштување сопствен “став”, е карактеристика и на Карл Далхаус,^A секогаш дополнувана со латентна еkleктика.

“Третиот пат”, пак, на Виктор Цукеркандл и Иван Супичиќ, го има карактерот на обид за враќање врз “опробаните” и “докажани” патеки на Хајдегеровата, или на неоаристотеловската метафизика. Се разбира, тие се за длабок респект во време кога другите веќе - “кренале раце”.

а) Владимир Јанкелевич и агностичкиот пат
кон волшебството и молкот

“Целата Четирнаесетта симфонија го изразува
мојот протест против смртта”.

(Дмитри Шостакович)

“Таму каде што потребните зборови недоста-
суваат, почнува музиката; таму каде што зборовите
запираат, на човекот му преостанува само да пее.”

(Петар Илич Чајковски)

“Добро е познато дека агностиците, т.е. мисли-
телите кои ја одрекнуваат можноста на спознание,
токму во битните точки, всушност, знаат често и
повеќе од другите.”

(И. Фохт)

Токму таков е случајот со Јанкелевич, каков што се опи-
шува со зборовите на Фохт, кои ги зедевме за трето мото на
нашиов осврт врз делото на Јанкелевич. Тој во сократовски

дух признава дека ништо не знае, па сепак продира далеку подлабоко во суштината на музиката, зашто за да се признае загатката и нерешливоста на музичкиот ребус, треба навистина за него многу да се знае. А Јанкелевич навистина многу знае.

Како и неговиот современик Цукеркандл, Јанкелевич е под големо влијание на Бергсон, па дури и самиот се смета за негов следбеник. Меѓутоа, како што правилно истакнува Фохт, Јанкелевич не оди и чекор понатаму во “јаловоста на интелегенцијата” во востановувањето и рецепцијата на делото-предмет, и “не ја развива другата Бергсонова страна, учењето за интуицијата, ниту пак го применува врз спознанието на самата музика”.(204:256) Оттука и неизбежноста на неговите антиномии, кои, сакале-не сакале, сосема во кантовски дух, и не можат, а да не завршат во агностицизам. Па сепак, неговиот “став на непознатливост” на музиката, е далеку од “ставот на негативитет” на музиката кај Адорно, зашто адресираните и неадресираните “пресметки” на Јанкелевич со современниците, доведуваат токму до “позитивна” платформа за една онтологија на музиката.

Она со што Јанкелевич најпрво се справува е отклонувањето на заблудата дека музиката е јазик, зашто само “благодарение” на погрешните терминологији, настанати во аналогии со книжевноста, и “реторичките транспозиции”, и можела да настане една таква заблуда. Отклонувањето на оваа заблуда, смета Јанкелевич, не е еднократен чин, туку иницира и низа други промени на погрешни претстави за музиката: учењето за музиката како израз, учењето за музиката како систем на знаци, или систем на симболи, и најпосле, учењето за музиката

како форма (степен) на спознание. Сето тоа, како што правилно заклучува Фохт, не доведува пред “самиот праг на онтологијата на музиката, значи до можноста да се постави и да се развие едно позитивно учење.”(204:257)

Како што рековме, прва на “удар” е “илузијата за изразот”:

“Неспособна, во буквална смисла на зборот, да развива, музиката е, со тоа, наспроти она што би се кажало, неспособна да изразува. И тука не измамуваат нашите експресионистички заблуди: ни се присторува дека, како и секој друг јазик, музиката носи некаква смисла, и претставува средство на општење.(92:49)

И не само тоа, туку Јанкелевич во својата изведба, чекор по чекор, доаѓа и до она прашање кое и ние постојано си го поставуваме, посебно во однос на Блох и Адорно, а тоа е прашањето за вмешаноста на идеолошките “прсти” во вреднувањето на музичкиот феномен, а на кои накратко се осврнавме во нашиот краток екскурс:

“... дали сетилото за слух не доведува во врска со светот на звукот, или ни оневозможува да ја слушнеме музиката на анѓелите?, дали тоа ни овозможува да ја слушнеме чујната музика, или не спречува да ја ‘дофаќаме’ интелигибилната музиката? Органот кој станал пречка, добриот про-

водник кој се претворил во средство за задржување, позитивитетот кој преоѓа во негативитет - тие парадокси се во врска со навистина експресионистичките искривоколчувања на односот помеѓу смислата и знакот.

Зарем трансценденцијата која ѝ се припишува на намерата, не потсетува малку и премногу на идеолошки мотивации и на утилитарни или разборити правила на здравиот разум? Човекот се служи со песната, а не сака таа да се служи со него.” (92:50-51)

Јасна е критиката која Јанкелевич ја упатува речиси до сите современи опонентни теории на музиката, кои ние како антиподи ги наведуваме во нашава Теза. Не се критикува само гносеологизмот воопшто, или на пример марксистичкиот или хегелијанскиот посебно, туку и теоријата на информација, теоријата на одразот, т.е. на изразот, кои се само две страни на една иста теорија; се критикуваат и семиотичките теории, кои се зафатени уште при критиката на музиката како јазик.

Со ставот дека музиката е “вон вистината”, само се потврдува нагласениот антигносеологизам и негирањето на “информационата” естетика, зашто “во полифонијата гласовите заедно складно говорат, но не говорат **еден на друг**, ниту се обраќаат **еден на друг**. ... никој не е означен и никому не е упатен.”(205:14)

Наспроти тоа, Јанкелевич инсистира врз онтолошкиот статус на музиката, и на уметноста воопшто; на нејзиниот активис-

тички и поетички карактер, наспроти одразувачко-миметичкиот, кој најмалку е карактеристичен за музиката. Затоа тој е близок до Стравински и неговото “градење”, наспроти “изразот”, кој никогаш не претставувал иманентно својство на музиката. Тука е и подвлекувањето на “метафизичката”, наспроти “етичката” природа на музиката, единствено каде што Јанкелевич и ја дозволува употребата на поимот на значењето, но имено и само како “метафизичко” значење, а наспроти заблудите за нејзините “етички функции”. (92:36)

Музиката, значи: не е ниту спознание, ниту израз; ниту јазик, ниту морал; во крајна линија - ниту метафизика. Музиката е - магија и волшебство. Како магија таа му се обраќа на битието на целиот човек, а не само на некои негови одделни, предимно психички функции. Или, ако веќе ги има, смета Јанкелевич, “тие се и во моментот на создавањето (композиторот), и во моментот на доживувањето (слушателот), - симултани: волјата се стекнува со тоа што нешто се сака; ... поетот не ја смислува песната пред да ја напише, туку пишувајќи ја; ... “Творецот ја поставува суштината заедно со егзистенцијата; можноста едновремено со стварноста”. Од друга страна, и кога “дозволува” постоење на израз, Јанкелевич ниту за момент не ја напушта симултаноста: “човекот кој пее се изразува самиот себе си непосредно, благодарение на изразувачкиот спонтанитет кој исклучува секоја корисност, како и секоја рационална намера.” (92:53)

Па сепак, Јанкелевич не го заборава и третиот учесник во “играта”, имено самата музика, т.е. уметничкото музичко дело. Тоа, исто како и волшебството, си има свој автономен статус, кој како онтолошки компаратив на оној “вистинскиот”,

претставува **нешто како** краток преглед на човековата авантура помеѓу раѓањето и смртта.

Антропоморфните и разните други метафори (“магијата”, “волшебството”, “авантурата”) кај Јанкелевич се само прашање на поетски стил и јазик, така што разграничувањата од она што е психо-волево и понатаму остануваат експлицитни, а акцентот е ставен врз автономниот онтолошки и аксиолошки статус на музичкото уметничко дело:

“... ‘метафизиката на музиката’ ја губи од предвид улогата на метафората и симболичката релативност на симболите. **Сонатата** претставува **нешто како** краток преглед на човековата авантура која се одвива помеѓу раѓањето и смртта, но **таа самата** не е таа авантура. Allegro maestoso и Adagio (Шопенхауер се зафатил околу тоа да напише труд за нивната метафизичка психологија), претставуваат **нешто како** стилизација на две темпа на доживеаното време, но тие самите не се тоа време; (...) Сонатата, симфонијата, ... се изложуваат на метафизичката ноуменална судбина на Желбата, но тие самите не се таа судбина! Најважно е да се разбереме во поглед на смислата на глаголот ‘Сум’, и на изразот ‘нешто како’,... т.е. прикривајќи го дисконтинуитетот, неосетно се преоѓа на ... **онтолошка истоветност...**”(92:39-40) (последниот курзив е на Д.С.)

Гледаме дека ставовите и исходиштата на Јанкелевич и не се толку агностички и “маѓепсани, какви што според неговите зборови би можело да се очекува. Напротив, иако методски скептичен, тој, всушност - постојано избегнувајќи ги стапиците на традиционалната метафизика, а во гносеолошка комбинација со современата, пред сè бергсонијанска интуиција - настојува музиката да ја ослободи од нејзините метафорички и симболички улоги, и ја смести во еден нов вид современо феноменолошко-онтолошко рамниште, со многу сличности со она на неговиот современик Цукеркандл.

Категорички спротиставувајќи им се на метафизичко-метафоричките аналогии, кои неосетно преоѓаат од фигуративната на дословна смисла, Јанкелевич ќе искаже став кој е од круцијално значење за онтологијата на музиката: “Самото битие-за-себе се искачува и се симнува низ петте нотни линии; во тоналитетот на Е-молот се изразува **онтолошката мака на постоењето**, а не веќе само песимизмот на Чајковски.”(92:40) (курзивот е на Д.С.)

Но Јанкелевич не е задоволен ниту со ова онтолошко стапало на музиката, па било тоа и “волшебно”, па ќе зачекори и во просторите на вечните философски прашања: битието и небитието, конечноста и бесконечноста, свеста, вредностите, злото, животот и смртта. “Музиката како темпорален дискурс е иреверзибилна како и животот; меѓутоа, за разлика од животот, музичкото дело е повторливо (réitérable).”(93:305)(1) Како што и животот е само остров во вечното постоење, така и музиката е сплав кој плута на вечниот молк. Меѓутоа:

“Музиката се истакнува на заднината на тој молк, и нејзе ѝ е потребен молкот, како што на животот му е потребна смртта, и како што на мислењето, како што е кажано во Платоновият философски дијалог ‘Софист’, му е потребно небитието. Во потполност сличен на уметничкото дело, животот е една динамизирана творба со ограничени димензии, која се оцртува во бескрајот на смртта, а додека музиката, во потполност слична на животот, е мелодична творба, маѓепсано траење, сосема креаткотрајна авантура, кратка средба, издвоена помеѓу почетокот и крајот на бескрајноста на небитието.”(92:146-147)

И покрај поетскиот стил, во овие цитати јасно и сублимирано доаѓаат до израз сите оние дилеми и контроверзи кои го “измачуваа” Јанкелевич во неговата повеќедецениска работа.

Она што кај Блох беше “утопијата”, кај Лангер “симболот”, кај Јанкелевич е “волшебството”; како *modus vivendi* на конечноста на човековото битисување во бесконечноста на океанот на небитието, односно - смртта; како глас и волшебен остров на животен звук во бесконечниот космос на молкот; како “протест против смртта” на Шостакович.

Кај Јанкелевич, како и кај Блох, музиката ја трансцендира еднократната појавност на уметничкото дело, и станува човеков медиум во сеопштото космичко збиднување. Меѓутоа, за разлика од Блох, субјектот кај Јанкелевич не оди “до крај”,

така што, и натаму му “партиципира” на “вечното” битие, признавајќи му ја неодгатливоста, што значи, признавајќи ја неодгатливоста на неговите димензии: животот и смртта, Богот и човекот, слободата и нужноста.

Јанкелевич ќе заклучи: “Во таа смисла е смртта исто толку можно да се промислува, како и да се промислува Бог, времето, слободата, или, мистеријата на музиката.”(94:309)

б) Карл Далхаус и обидот за посредување
помеѓу супстанцијализмот и историцизмот

“... од историското настанување треба да се разликува естетското важење. (...) меѓутоа, тоа што некоја замисла потпира некаков интерес, не значи дека таа не е вистинита.”

(К. Далхаус)

“Лист личи на узурпатор кој во име на музиката зафаќа во она што беше имот на поезијата. Неговиот хибриден проглас ѝ противречи на епохата искована со превласт на литературата, па сепак, истовремено, (...) тој тешко може да се замисли во некое друго време.”

(К. Далхаус)

Духот на скептицизмот и агностицизмот не се карактеристични само за оние кои тоа експлицитно го нагласуваат, каков што е случајот со Јанкелевич, туку и за оние, а во кои спаѓа и Далхаус, кои, обидувајќи се да ги помират спротиставените стојалишта, најчесто се најдуваат во неблагопријатна ситуација - иако тоа не го признаваат - да ја констатираат "нерешливоста на проблемите".(Далхаус) Така, Далхаус ќе признае дека музикологијата можеби припаѓа во оние дисциплини во кои "'фундаменталните' проблеми не се разрешуваат, туку постепено застаруваат, за да бидат потиснати од други, исто така нерешливи проблеми."(185:29)

Не случајно Фохт го оценува делото на Далхаус како "неуспешно посредување помеѓу Ханслик и емоционалистите". Неговиот обид за засновање некаков "трет пат", кој едновремено би ги користел највредните решенија и на едните и на другите, едноставно, завршува во повторна дилема: супстанцијализам или историцизам."(204:157-162) И не само тоа, настојувајќи често да им "удоволи" и на двете страни, тој запаѓа и во логички апсурди: "Музиката е предметна, па сепак, и не е." А со вакви и слични ставови изобилува Далхаусовиот музиколошки и философски дискурс.

Имено, константни се неговите напори и обиди за помирување на двете гледишта, постојано обидувајќи се да се искачи над едностраностите и редукционизмите и на двете страни. Преполн со релативизации и огради, а често и непринципиелно и недоследно селективен, овие негови обиди најчесто завршуваат во нејасноти во поглед на тоа за какво стојалиште, во крајна линија, се завзема самиот Далхаус.

Не навлегувајќи доволно длабоко во духот и словото на Хансликовите ставови, и повеќе обрнувајќи внимание на “несреќните метафори”, отколку на суштината која со нив Ханслик сака да ја изрази, Далхаус методски ќе признае дека Ханслик искажува предизвикувачко тврдење во една расправа која како и сега да не е завршена.(67:75) Настојувајќи, во форма на дијалог, да посредува помеѓу Ханслик и неговите опоненти, Далхаус самиот си поставува прашања и си дава одговори. Така, еднаш ќе рече дека Ханслик...

“тврди дека формата е содржина, значи нејзина сопствена спротивност”, подоцна дека “Ханслик сосема јасно рекол дека под форма подразбира внатрешна форма, енергија на филолошката философија на Вилхелм фон Хумболт и, пред сè, на Јакоб Грим, на чии ставови се повикува: ‘Формите што се образуваат од звукот се ... дух што се обликува однатре’. (...) За формата важи, значи, како и за музичката идеја, дека таа е битие ‘изложено како јасна појава’, а не обратно - обична појава на некое битие кое би требало да се бара вон музиката, во чувствата и програмите.” (...)

А веднаш потоа ќе рече дека:

“За формата која ја сфаќа како дух и битие, Ханслик може разумно и без внатрешна противречност да тврди дека ‘содржината’ е она што се

појавува, или се остварува во звучната граѓа.”
(67:75-76)

Како што гледаме, Далхаус е непрецизен и преслободен во употребата на поимите, што ги прави неговите ставови латентно нејасни, а често и противречни, а што е данок на самонаметната обврска за превземање на “сé што е добро”, т.е. на отфрлање на “сé што не чини”.

Ова, меѓутоа, Далхаус го доведува во ситуација да импутира и такви мисли кои воопшто не се искажани, или е тешко да се докаже “хипотезата” за нивната наводна намера, така што тој ќе искаже и заклучоци кои “Ханслик воопшто не го тангираат”. (Фохт) Таква е на пример оценката дека “Ханслик се плашел од непосредниот заклучок, дури и му префрлувал на Хегел, дека своето ‘претежно уметничкоисториско становиште неизбежно го меша со естетичкото - како Хегеловиот напор со сила да се оспори системот и историјата, да може да се отфрли со субалтерното повикување на компетенциите на строго одвоените дисциплини .” (67:76) Така, еднаш застанувајќи историцистички во критика на Ханслик, а другпат “префрлувајќи се на негова страна” (Фохт), Далхаус само ја потврдува својата положба на посредник помеѓу двата “екстрема”.

Истото се случува и кога елаборира некои други, речиси вообичаени и неодминливи прашања, какви што се пред сé прашањата на (де)поетизацијата, и (де)драматизацијата на музиката (“Музиката како текст и дело”),(67:17-24), (и “Традицијата и реформата на операта”)(67:93:99). Слично на Адорно, Далхаус сепак дозволува “можност за претворање во дијалек-

тика”, во процесите во кои се одвивала реформата на операта (мислејќи на Брехт), а за разлика од него давајќи ѝ на операта шанса за опстанок: “Како и во Брехтовата концепција на операта, макар што со спротивен предзнак, напредните црти се преплетени со традиционалните, а таа противречност не е мртва, туку продуктивна.”(67:99)

Така, секогаш инсистирајќи на “продуктивни противречности” и бесконечни конјункции, почнувајќи од Платон, па преку Бергсон и Бреле, Далхаус пристигнува и до “феноменологијата на внатрешната свест” на Хусерл, а со тоа и до современата “Феноменологија на музиката” (67:107-118), во која, сосема во духот на феноменолошката традиција, повторно “главниот збор” го има фамозниот поим на времето. Но и тука, повторно во свој “стил”, иако со имплицитна намера за соопштување на сопствениот “дефинитивен” став, веќе на самиот старт на анализата Далхаус ја дава изјавата овенчена како мото: “Што е, значи времето? Ако никој не ме праша, јас знам; ако тоа треба да му го објаснам на оној што ме прашува, јас не знам. (Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio, si quaerenti explicare velim, nescio.)” (67:107)

Овие зборови се само дополнителен доказ за неговиот агностицизам и хронична колебливост, иако не во толку експлицитна, што значи, софистицирана, суптилна (читај: прикриена) форма како на некои други места.

Сепак, ако го запоставиме немањето експлицитен филозофски став, или некоја релативно кохерентна појдовна философска премиса (сеедно дали монистичка, дуалистичка, или некоја трета), предмет на Далхаусовите истражувања се

низа теми и проблеми на “феноменологијата на музиката”, кои се и тоа како релевантни за нашата антиподност. Иако искажани на друг план и со друг јазик, тие не се ништо помалку философски релевантни. Напротив.

Упорен во својот обид за посредување, говорејќи за програмската музика, посебно за онаа на Франц Лист, Далхаус ќе признае дека апологијата на програмската музика е “врзана за Хегеловата ‘Естетика’, според која историско-философска шема историскиот развој на уметноста претставува остварување на систем во кој музиката се јавува како претходно стапало на поезијата. Според Хегел, смета Далхаус, “на историско-философски одредливото битие на музиката му е својствено да се надминува себе си; тоа, речиси, не може да истрае во себе самото, во ‘апстрактната внатрешност’, во која е фатено како ‘чисто звучење’, па така, тежнее да биде воздигнато во ‘единство на поетско-музичкото’”.(67:83)

И еве го повторно старото и добро познато “доближување” на поезијата и музиката, или - што најчесто се сведува на исто - доближување на музиката и јазикот, во кое доближување, речиси без исклучок, музиката е губитник, т.е. таа бидува подведена под јазик, како пред сè “артикулиран говор” и медиум на комуникација. На искушението на тоа подведување подлегнува и Далхаус, иако од него, како “поетско” искушение, се обидува да се извлече со тоа што повторно се зафаќа со ковањето “дрвено железо” во ^{ЕДНО}поглавје на своето главно дело, “Естетика на музиката”, а кое веќе во својот наслов содржи експлицитна индикација: “Музиката како текст и дело”.(67:17-24)

И тука колеблив до крај во својот став на “незамерување”, Далхаус сега “топката” се обидува да ја префрли на друг терен, иако со тоа не го избегнува, во суштина, истиот проблем. Имено, Далхаус го цитира Валтер Виора кој со право тврди дека разликата помеѓу програмската и апсолутната музика не е никаква исклучувачка спротивност, за на крајот да го признае она што ние од истите причини го зедовме за мото на нашиот осврт на Далхаус: “Треба да се разликува историското настанување на делото од неговото естетско важење”.(67:86)

И токму по повод двоумењата во историјата на апсолутната музика, некаде во Седумдесеттите години, Далхаус ќе го направи суштинскиот пресврт во толкувањето на односот апсолутно-програмско, со што веќе констатираниот вагнеријански “грев” ќе дојде до полн израз: “Историјата на терминот е веќе самата за себе доволна. Изразот ‘апсолутна музика’ не потекнува, како што секогаш повторно се тврди, од Едуард Ханслик, туку од Рихард Вагнер. И со помош на искривоколчената дијалектика, која во Вагнеровата естетика се сокривала зад фасадата на разни апологетски и полемички формули, го втисна развојот на овој поим на апсолутна музика длабоко во дваесетто столетие.”(68:24) (2)

Ова сосема му дава за право на Фохт кога Блох го прогласува за вагнеријанец, што само не потсетува на недоволното внимание кое се посветува на историјата на промената на значењето и односот на поимите и термините, кои вака занемарени, може да предизвикаат, (а како што гледаме, и предизвикуваат) недоразбирања, па и тешки заблуди.

Ова *mutatis mutandis* се однесува и на прашањето за суш-

тината на другиот антипод, имено програмската музика. И токму по нејзин повод Далхаус со право нејзината философска и идеолошка генеза ќе ја пронајде во гносеологизмот и хиерархијата на уметностите, востановени во Хегеловата естетика:

“Свеста за музиката е во голем дел определена од литературата за музиката. Дури и оние кои ја презираат, тешко можат да се отргнат од дејството на пишаниот збор; музичкото доживување е речиси секогаш проткаено со трагите на сеќавањата на лектирата. А смислата со која музиката се здобива со својата секундарна, литературна форма и постоење, не ја остава недопирната онаа примарна форма - подрачјето на композицијата.”(67:89)

Доследен во своите намери да ги зафати сите релевантни современи теории на музиката, Далхаус се осврнува и врз феноменолозите, пред сè на Ингарден и Хартман, и нивните музички “слоеве”. И тука тој повторно застанува “на двете страни”, и во однос на прашањето на (не)постоењето на слоевите во музичкото дело, ќе одговори во нему својствен стил: “Но, како што залудно би било да се избројат ‘слоевите’ на некое музичко дело, така е белким неспорно дека тезата за еднослојноста е погрешна.” (67:118) Значи, повеќеслојноста на музичкото дело е, според Далхаус, неспорна, само што е спорна можноста тие да се - избројат.

Согласен со некои поставки на феноменолозите, посебно

во однос на внатрешната противречност на толкупати наведуваниот поим на времето, Далхаус ќе тргне од Августин, и веќе спомнатите Бергсон и Бреле, за да пристигне до своите, речиси современици, Шефке, Халм и Ернст Курт.

И повторно релативизации, чуденки, обиди за нејасни споеви и компилации!

Така, ќе видиме дека Далхаус се чуди што, според општото мислење, музиката е “звучечко движење” (што е само парафраза на “со тонови задвижените форми” на Ханслик), и тоа сознание претставува појдовна точка на некои музички естетичари на дваесеттиот век, кои Шефке ги нарекува “енергетичари”, со оглед на фактот што тие:

“ - половина феноменолози, половина метафизичари - впечатокот на движењето што потекнува од тонските низови го сведуваат на некаква хипотетичка енергија, која - Аугуст Халм ја нарекува ‘волја’, а Ернст Курт ‘сила’ - делува во музиката како агенс, и ја сочинува нејзината сокриена суштина. Меѓутоа, колкугоде при слушањето да се наметнува претставата за движењето, толку е тешко да се опише и анализира тоа движење, а да не се западне во Куртовиот начин на изразување, кој збунува и зашеметува, зашто претставува мешавина на психолошки и музичко-теориски сфаќања, со делумно физикална, делумно животни-философска метафорика.”(67:112)

Кај Далхаус имаме пример на мешање на “планови” и нивоа на истражување, односно на изразување. Гледаме дека тој ниво, или фазата, на анализа на поимот на времето кај луцидниот Ернст Курт, го меша со неговиот начин на изразување, кој “збунува” и “зашеметува”, итн.

Од друга страна, она што би бил и наш заклучок за Далхаус, а кој коинцидира со оној на Фохт, со тоа дополнување дека во неговиот “агностички еклектицизам”, дуализмот “историцизам” - супстанцијализам”, е само констатиран, но не и надминат. За разлика од нас, Фохт е помалку “строг”, и тој евидентира позитивна еволуција на прерано починатиот Карл Далхаус: “Во најновите негови трудови, ова колебање сè повеќе се приклопува кон првата страна: мисловниот свет на супстанцијализмот”. (204:173)

в) Виктор Цукеркандл и патиштата на новата метафизика

“Тука не станува збор за тоа кое гледиште мора да надвлее за некоја философија да биде соодветно објаснета, туку обратно, која е таа философија која се бара, а која е израсната од предметот, и која е на исто рамниште со него. Не станува збор за тоа каде феноменот мора да биде свртен, збиен, обединет, или згрижен, за да може во секој случај да биде објаснет со законите кои еднаш сме ги востановиле и кои не смееме да ги прекршиме, туку: накај каде мораме да си ги прошируваме нашите мисли, за да останеме во однос со феноменот.”

(Ф.В.Ј. Шелинг)

Ова е само дел од зборовите на Шелинг, кои се земени за големо мото на опсежната и аналитичка студија на Цукеркандл, која е, според наша оценка, успешен обид за синтетички спој на феноменолошкиот приод - комбиниран со позитивно-научен, дури и природно-емпириски увид во тоталитетот на музичкиот феномен - со интуитивните и метафизички димензии и исходшта на музичката “стварност”. Иако, како и кај Хартман, “метафизичката останува недосегната” (Фохт), обидот во Шее-

сеттите години на веков, без “комплекси” да се заора затрупаната бразда на метафизичката трансценденција на времето и просторот, и тоа на теренот на музичкото искуство - обврзува веќе со својата одважност.

На трагата на Ханслик, Бергсон, Стравински, Шенкер и Ернст, Цукеркандл тргнува од она од што се состои секоја музичка стварност, или феномен, а тоа се **тоновите**, нивните својства и динамичност, системите во кои влегуваат и кои ги градат; потоа компонентите кои учествуваат во рецепцијата на тонските форми од страна на слушателот, за најпосле да пристигне до проблемот на тонот како динамичен симбол, кој навистина се покажува како изразито специфичен проблем, различен од “симболизмот” на другите уметности. Тука веќе и самиот јазик прави разлика, вели Цукеркандл, зашто, “велиме дека листот е зелен, ѕидот е мазен, медот е сладок, но не велиме дека ‘некоја површина е “Г”, или дека звучи “Г”. Ние имаме едно нетранзитивно **одекнување**. Соодветните зборови од другите области на сетилноста - ‘осветлува’, ‘допира’ - се транзитивни”.(90:72)

На трагата на Хансликовото инсистирање врз разграничувањето на музиката, како “со тонови задвижени форми”, од сите други, или претходни и подоцнежни шумови, бучави и разни чкрипења и урбани и природни звуци и цимолења, Цукеркандл инсистира врз тонот како на онтолошка основа на музичкиот феномен. “Сé што слушаме се шумолења, бучава (Gerausche), а бучавата не е музика. (...) Има тонови затоа што има музика, а не обратно. (...) Дури во тонот се исполнува вистинската природа

на звучечкото.”(90:72) Со ова, намерно или не, Цукеркандл им се спротиставува на некои свои современици, како на пример Џон Кеиџ и Жак Атали, а експлицитно им се придружува на некои други современици, како на пример на Хајдегер и Ханс Георг Гадамер, кој по истото прашање дава ист одговор како и Ханслик и Цукеркандл: “Тоновите од кои се состои мајсторското музичко дело, се повеќе тонови, отколку сите шумови и тонови заедно.” (238:127)

Она низ што, и со помош на што, тоновите ја прават музиката, се традиционалните поими на движењето, времето и просторот, кои во времетраењето на музичкото искуство максимално ја релативизираат својата традиционална темпорална и просторна локација:

“Средиштето од кое се исходува и на кое сè се повикува, *ê*, и останува, музичкото искуство. **Што слушам?** Од ова искуство, еден по еден, ќе исходуваат моторички, временски и просторни компоненти, по можност веродостојно опишани, и потоа спротиставени на традиционалните поими на движење, време и простор, кои, како такви, му припаѓаат како цврст составен дел на општиот здрав разум, и станаа носечки столб на нашата надворешна слика за светот. Доколку тука дојдат на виделина противречности помеѓу феноменот и поимот, истражувањето ќе биде критика на овие темелни поими, и тоа во светлината на музичкото искуство.”(90:74)(курзивот е на Д.С.)

Тука станува совршено јасно зошто Цукеркандл го зема за мото токму Шелинговото сфаќање на односот феномен - поим, како и исходиштата кои се повикуваат на Хајдегеровата критика на традиционалната метафизика, и давањето предност на уметничкото дело како на автохтон и автономен феномен. И повторно зборовите на Гадамер: “Кога Хајдегер, напротив, зборува за конфликтот на светот и Земјата, и го опишува уметничкото дело како удар, со кој некоја вистина станува настан, тогаш таа вистина не е воздигната и укината во вистината на философскиот поим.” (238:128)

Изучувањето на музичкото искуство Цукеркандл го започнува со користењето на сознанијата на природните науки, пред сè од областите на физиката, посебно акустиката, па потоа математиката, со повикување на ставовите на Алфред Норт Вајтхед, но и на интуитивното философско спознание на Бергсон, кои сите заедно се на трагата на веќе спомнатите Бреле, Стравински, па и Етјен Жилсон. Така, проследувајќи го музичкото искуство низ континуираното движење на тоновите - слично како и Ханслик, но збогатено со научните сознанија на дваесеттиот век - преоѓајќи преку стапалата на акустиката и тонските форми, Цукеркандл пристигнува до третото стапало, врз кое инсистира како на главно, “трето поприште” на музичкото искуство.

Овојпат, враќајќи се на некои ставови на Хегел и Шопенхауер за локацијата на музиката во внатрешноста на човекот, и повторно потпирајќи се врз Бергсон, “третото поприште” е поприштето на нашиот внатрешен живот, во кој, и со помош на кој, се открива скриеното благо на тонското богатство на

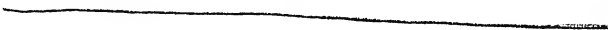
универзумот, а кое постои и пред нас, но кое само со нас може да прозвучи: “Нашиот персоналитет е токму тоа: континуирана мелодија на нашиот внатрешен живот”. Свесен за латентниот дуализам, но и настојувајќи да го избегне платонизмот, Цукеркандл инсистира на музичкото дело како на објективација на внатрешниот живот на човекот.

Музичкото движење е внатрешно движење на душата, а не само движење на надворешниот свет на телата во просторот. Без сомнение, смета Цукеркандл, дека зборот “движење” го има својот дом во светот на човековата внатрешност, исто онолку колку што го поседува и надворешниот свет. Се разбира, напомнува тој, музиката не е само внатрешен свет на човекот (на неговата душа). Таа им “припаѓа на двата света, т.е. таа е од онаа страна на внатрешниот свет, и од онаа страна на надворешниот свет.”(90:139) Најпосле, заклучува Цукеркандл по прашањето на движењето, “тоа не може да се **види**, ниту да се **допре**, туку само да се **слушне**.”(90:139)

И покрај луцидноста, аналитичноста и егзактноста во истражувањата, како и во заклучоците, сепак е неизбежно сознанието за недоволно јасната лоцираност на ова “трето попреште” на Цукеркандл.

По прашањето на времето во, или на музиката, Цукеркандл веднаш ѝ се спротиставува на конвенционалната поделба на просторни и временски уметности, каде што музиката фигурира како *par excellence* временска уметност. Потпирајќи се, всушност, врз Бергсоновото сфаќање за “многострукоста на состојбите на свеста и идејата на траењето (*durée*)”(66:39), тој смета дека овој принцип на поделба стои на слаби нозе, зашто

времето во музиката е дејствувачко време; време кое низ тактот и ритмот дејствува во бранови, а кои се дејствувачки сили, и кои како такви ја имаат таа моќ како сила (Kraft) да го активираат времето за сопствени цели.(90:189) (...) Како такво, тоа време не може да биде поделено и измерено, туку тоа може само да се доживее и да се дофати со непосредна интуиција”. (90:230)

И покрај одредени нејаснотии и недоречености, обидот на Цукеркандл вредносно да го изедначи онтолошкиот статус на едното и другото време, заслужува големо внимание и респект: “Значи, тука не стои објективното наспроти субјективното време; тука стои време наспроти време на едно исто рамниште (Boden) на објективитет”.(90:233) За да би ја повлекол паралелата помеѓу конвенционалното и музичкото време, Цукеркандл прави цела една шема: 

Физички поим на време

Музички поим на време

Времето е **поредок** на
доживеаното

Времето е **содржина** на
доживувањето

Форма на доживувањето

Времето го **мери** настанот

Времето го **предизвикува**
настанот

Времето е непрекината
минливост

Времето не знае за
минливост” (90:192)

Сепак, на прашањето дали постојат две времиња, Цукеркандл одговара одречно. И тука сега наидуваме на низа негови нејаснотии и недоречености, па и одредена конфузија во заклучоците, за која со право опширно расправа Липман.(123:455-461)

Најпосле, Цукеркандл доаѓа и до “просторот” на музиката, каде што исто така се спротиставува на конвенционалните сфаќања за музиката како непросторна уметност. Напротив, смета тој, кога зборуваме дека музиката е “непросторна” уметност, можеме да зборуваме само под наводи, зашто просторот и времето се неделиви воопшто, а посебно во музиката. И сега, се поставува старото прашање: “Дали е просторот слушлив, звучен (hörbar)?” И не само тоа, туку “дали доживувањето, ‘тонот’, е целосно непросторно доживување, или пак, во тоновите го доживуваме просторот? **Го слушаме ли** ние просторот, онака како

што го гледаме и го допираме - или, како го слушаеме времето?”
(90:258)

Споредувајќи го **просторот** на тонот со просторот на мислата, (“музикализација на мислата”), и повикувајќи се на некои истражувања на Геза Ревес за звучноста на просторот, Цукеркандл сугерира дека тонот гради една “непросторна” уметност, еден “изместен (ortlos) проточен простор”, кој во себе сепак содржи ред и поредок, а во кој доаѓа до израз сета сила на брановата природа на самите тонови.

Зашто, заклучува Цукеркандл, ако не постои предмет, не значи дека не постои простор. И тука Цукеркандл, свесно или не, застанува против вековната навика на оксиденталното мислење кое го изедначува просторот со предметот, а против кое изедначување, видовме, застануваат и феноменолозите од почетокот на веков. (204:96)

И повторно “на помош“ го повикуваме Гадамер, кој во Хајдегеров дух ќе потсети: “Уметничкото дело е предмет, само ако е во трговијата. Зашто тогаш е тоа без свој свет и татковина.” (238:127)

Сумирајќи го освртот врз сето она што Цукеркандл го анализира, без разлика на веќе посочените недоречености и извесна конфузност во заклучоците, можеме да констатираме дека: и кога зборува за движењето, Цукеркандл мисли на движењето на тонските форми; и кога зборува за симболот, смета дека светот на музичките симболи е целосно нов и самостоен свет на симболи; и кога зборува за музиката како слика на времето, зборува за таа слика како за тонска слика на времето; и кога зборува за просторот, зборува за (мета)физичкиот простор на

музичкото збиднување, кое едновремено е и “објективација на внатрешниот свет на човекот, но и дека ние во музиката **го искусуваме** (erfahren) **светот**”(90:324), се разбира - со посредство на интуицијата.

Постојано повикувајќи се на Бергсоновата “интуиција”, како и на просторот и времето на неговото “траење”; на Вајтхедовите “музички” метафори и други “тонски” паралели на математичката логика, како и често цитирајќи ги сфаќањата за рецепција на уметничкото дело кај Вилијам Џејмс, обидот на Цукеркандл е исклучително сестран и продлабочен потфат, со цел музичкиот феномен да се опфати во неговиот тоталитет, како стварност која не е ништо помалку реална од онаа “стварната”, и ништо помалку вистинита и вредна од онаа “нормалната”.

Сметајќи дека уметноста не е ниту само форма, ниту само убавина, Цукеркандл ќе заклучи:

“Уметноста, ништо помалку од философијата, ништо помалку од науката, ништо поинаку од било кое друго више прегање на човештвото, во крајна линија, чекори кон сознанието, кон вистината. Се разбира, уметноста си го има својот посебен однос кон вистината, кој е длабоко различен од оној на науката или на философијата. Хајдегер се обиде оваа посебност да ја опфати со вистински зборови. Уметноста, вели тој, е вистина која себеси-во-дело се всадува (Sich-ins-Werk-Setzen).”(90:350)

Иако за сето време инсистира на посебноста, различноста, па и спротивноста на “логиката” на битието на музичкиот уметнички феномен, наспроти другите уметнички феномени, Цукеркандл, сосема во духот на Хајдегер, на крај сепак ќе се одлучи за хомологно толкување на музичкиот феномен со другите уметнички феномени: “На творечкиот уметник тоновите му се пат на вистината. Тој се напрега во тонови да мисли, во тонови да гради, за да ѝ обезбеди на вистината да се стави во дело.” (90:351)

г) Неоаристотелизмот на Иван Супичиќ

“Ништо во стварта не се менува со тоа што е музиката во својата суштина уметност на времето, во таа смисла што актуелно физички постои само додека се изведува. (...) ... таа не е само уметност на времето и моментот, траење и нестанок. Таа е и уметност на збиднувањето. Музиката е след на музички ‘настани’.”

(Иван Супичиќ)

Заедно со Иван Фохт, Иван Супичиќ е автор кој, на некогашниот југословенски простор, во своите социолошки и философски истражувања, најголемо внимание му посветил токму на феноменот на музичката уметност.

Настојувајќи да го опфати во неговиот тоталитет, т.е. приоѓајќи му интердисциплинарно и трансдискурзивно, Супичиќ се зафаќа со прашања кои се во доменот на акустиката, историјата на музиката, па преку психофизиологијата и филологијата на музиката, пристигнува и до естетиката и историјата на музичката естетика, односно онтологијата и философијата на музиката, оставајќи зад себе обемен и теоретски сестран и задлабочен опус. Историјата на социологијата на музиката и историјата на естетиката на музиката се негов траен интерес, а резултатите од тие истражувања, како и нивните оценки и токувања, ние често ги цитираме и во нашава Теза.

Сепак, како што тоа често се случува, од тој обемен опус се издвојува една статија,⁽³⁾ која, според наше мислење, на еден синтетички начин ги содржи сите прашања и евентуални дилеми во однос на некои поими и категории, кои ги проследуваме и ги издвојуваме во нашава Теза.

Супичиќ смета дека во односот на формата и содржината станува збор за употреба на застарени термини, кои се како такви дел од излитена шема и клише.

Така, тој предлага односот содржина-форма да се замени со далеку постариот и философски повтемелениот, од Аристотела наваму, однос на **материја-форма**. Во таа смисла, во настојувањата да се дојде до што поавтентично и теоретски и естетички поиздржано засновање на поимите “содржина” и “форма”, Супичиќ смета дека е потребно да се тргне од (по)основниот поим на материја, или граѓа.

Основната граѓа на музиката е звукот, и не е музичката **содржина** таа која се здобива со различни форми, туку е тоа

материјата, смета Супичиќ. Во поширока смисла, формата ја означува естетската обликуваност, организација (структура), на чистиот музички елемент, на материјата или граѓата, или, пак, самиот естетски обликуван, организиран (структуриран) чист музички елемент. Со други зборови, “формата е структура, организација на музичкиот елемент.” А пак, **содржината** на музичкото дело, продолжува Супичиќ, е “резултанта на материјата и формата”. (187:6)

Иако тргнува од новите интерпретации на Далхаус, и потпирајќи се на веќе еминентните застапници на Хансликовата мисловна нишка, пред сè на Бреле и Жилсон, Супичиќ не само што му се враќа на Аристотел, туку, давајќи им предност на веќе докажаните философски решенија и интердисциплинарната соработка во автентичните философски дистинкции и анализи, тој ги критикува и самите Хансликови наследници, пред се Лоце, Амброз и Риман, кои го критикувале, а и самите да не го разбрале, како и низа интерпретатори подоцна. По којзнае којпат Супичиќ повторува дека Хансликовата теорија е антитеза на Шубартовата емоционалистичка естетика на Sturm und Drang, за разлика од која:

“Ханслик се приклучува кон класичната концепција за специфичноста и сопственото совршенство на убавото во уметноста, па и во музиката. Не е, значи, необично што, меѓу другото, и излитената фраза за ‘содржината’ и ‘формата’, како за божем спротивни аспекти на музичкото дело, и денес неодговорно и епигонски се повторува - сосема доследно на интелектуалниот дилетантизам на многу-

мина 'професионално деформирани" музички теоретичари. Во музичката теорија е единствено оправдано да се зборува за дуализмот на материјата и формата, а за музичката содржина само како за нивна синтеза."(187:13)

Како што гледаме, и покрај синтетичкиот карактер на "содржината", Супичиќ признава дека "дуализмот помеѓу материјата и формата на музичкото дело, неизбежно и секогаш ќе постои, без разлика во каква музичка култура се формира одделен музички систем. И сега, Супичиќ пречекорува кон поширокиот антрополошки и онтолошки простор на севажењето на дуализмот, зашто тој постои универзално, не само во музичкиот феномен, "затоа што е на подлабок план впишан во самото човеково суштество, па и во самото битие, како што тоа го открила човековата мисла уште од Аристотелово време". (187:13)

Слично како и авторите на кои најчесто се повикува (Жилсон и Бреле), и Супичиќ е противник на бесмислената поделба на "просторни" и "временски" уметности, во кои музиката, се разбира, би припаѓала во овие вториве. Иако основниот елемент на музичката материја - звукот - има тековен карактерна начин на свое постоење, тоа самото зборува за духовноста на музиката, која постои "временно", т.е. во моментот на исполнувањето. "Во нестанокот и во повторното настанување, впрочем, почива нејзината значајна вредност: можноста на нејзиното непрекинато освежување и обновување со помош на изведувањето и интерпретацијата, која Жизел Бреле во таа смисла ја нарекува 'творечка'."

Низ целиот философски, социолошки и музиколошки дискурс на Супичиќ провејува духот на синтетичноста и обидот врз темелите на веќе “опробаните” философски традиции да се изнајдат (раз)решенија на взаемните релации на “формата”, “материјата”, “структурата” и “содржината”.

Па така, Супичиќ “убаво” ќе заклучи: “Во крајна линија, убавината на уметничкото дело битно ја создава формата според својата структурираност на материјата во естетски релевантна содржина.” (187:11)

*

*

*

На крајот на овој селектиран приказ и критички осврт, повторно ќе потсетиме дека на некои автори им посветивме само кратки белешки. Тоа посебно се однесува на претставниците на “третиот пат”, какви што се Енрико Фубини, Едуард Липман, Андреас Лис и Вернер Данкерт, од кои, првите двајца навистина често беа цитирани и одобрувани од страна на наша критика.(4)

Од друга страна, освен исцрпниот Липман, сметавме дека треба да обрнеме внимание, макар и со информативни белешки, и на други современи философи и теоретичари на музиката од англо-американското говорно подрачје. (САД, В.Британија, Канада, Австралија и Нови Зеланд). (5)

Се разбира, освен Фохт и Супичиќ, не забораваме да ги наведеме и другите позначајни имиња на философи и теоретичари на музиката од некогашниот југословенски простор, како и оние од Р. Македонија.(6)

10. СУМА И ПЕРСПЕКТИВА (ЗАКЛУЧОК)

“Ми изгледа дека активните сили на севкупното музичко движење веќе сега тежнеат - а во иднина ќе тежнеат уште повеќе - кон јасно раздвојување: музика ќе биде само она што се одигрува во нашиот тонски систем, во рамките на тоталниот тоналитет, кој, во својата неограничена разноликост, претставува и тонален тоталитет. Сè друго би можело да се обележи како звучна игра, како нешто што во технички поглед пред творецот не поставува никакви граници.”

(Паул Хиндемит)

Стасавме и до крајот на нашиот приказ и анализа на антиподите на современата философија на музиката. Сега, како што е редот, ќе направиме само уште еден краток и сумарен преглед на сите оние, или на сето она што го изложивме во претходните поглавја, за потоа да посочиме некои можни перспективи и насоки по кои во иднина, а тоа значи во 21 век, претпоставуваме, ќе се движи мислата која за свој “предмет” ќе ја има загатката на феноменот на музиката.

За на крај, како што тоа го ветивме на почетокот, во кратки потези ќе се обидеме да ја доведеме под прашање основата врз која била можна самата антиподност. Свесни сме дека доведувањето под прашање на сопствената Теза е ризик кој самата неа може да ја обесмисли, па сепак, сметаме дека, впрочем, философот е имено тоа што е, ако секогаш и повторно ги преиспитува сопствените премиси.

Главното внимание и примарниот истражувачки и философски интерес го сосредоточивме врз музичкото уметничко дело, кое е централен интерес и на современата философија на музиката. Така да се рече, “лево” и “десно” од овој главен, онтолошки предмет, се најдуваат неговите психички (пре)диспозиции, осети, емоционални и други реакции, од една страна, и разните социјални и историско-биографски референци, од друга страна. И двете отклонувања, и психолошкото и социолошкото, намерно ги запоставивме, небаре кај прикажаните философи и теоретичари ќе го “извлечеме” она, **што**, и **како**, мислат за самиот феномен на музичкото уметничко дело.

И повторно го цитираме Гадамер, парафразирајќи го Хајдегер за суштината на уметничкото дело: “Само тргнувајќи од делото, а во никој случај од неговиот стварносен темел, може да се мисли таквото настанување на вистината, какво што во него се случува.” (238:127)

Затоа, во проследениот приказ не се осврнавме брз автори какви што се на пример Густав Теодор Фехнер, Херман Хелмхолц, Теодор и Роберт Фишер, Теодор Липс, Јоханес Фолкелт и Карл Грос, од една страна, и социолозите на музиката, какви

што се на пример Курт Блаукопф и Алфонс Зилберман, од друга страна. Ова дотолку повеќе што сметавме дека социологијата на музиката, како најблиска до философијата на музиката, е веќе доволно застапена со освртите врз Теодор Адорно, Софија Лиса и Герѓ Лукач.

Па, да се потсетиме:

Почнавме со **Едуард фон Ханслик** и неговата одбрана на “формалната” суштина на музикото дело, како “со тонови за-движени форми” (Die tönend bewegte Formen), кои во дваесеттиот век, или, во “совремието”, влегоа како парадигма на сите музички, па и не-музички, естетички антиподи, а кои, како што се чини, ќе продолжат да бидат парадигма на антиподите и во наредното столетие, барем што се однесува на тнр. “формалистичка” естетичка школа. На Ханслик му го спротиставивме **Ернст Блох**, со неговата марксистичка философија на музиката: таа е сублимат и медиј на сета негова философија. Иако започнува како макантропос, таа е само појдовност во големата одисеја на утопиското и утопистичкото пречекување на сите постоечки ознаки, и станува херменевтика на афектот на очекувањата, во кои нејзиниот јазик е уметност на пред-сјајот (Vor-Scheins) на самото битие, кое самото “уште-не-е” (Noch-Nicht-Sein); строг етос на *moralia musicae* и идеограм на новото интерсубјективно искуство на Јас-Ти-Ние односот, барајќи ги и наоѓајќи ги во загубениот роден крај (Heimat) патиштата кон вистинската човечка заедница.

Откако ја изложивме парадигмата на антиподноста, преминавме на осврт на објективистичката философија на музиката во почетокот на дваесеттиот век, зашто таа е можеби и најплодниот и најзначајниот период во развојот на современата философија на музиката, а во неа се лоцираат главните проблеми, идеи, насоки и контроверзи, кои подоцна, низ текот на целото столетие, ќе се повторуваат и преповторуваат, настојувајќи да дадат нови и оригинални одговори на веќе толку пати поставени прашања.

Така, **Хенри Шенкер** и мотивот како вродена асоцијација го обележавме како меѓник на современата философија на музиката. Од овој меѓник понатаму зачекорува **Аугуст Халм** со онтолошкиот преврат кон музичката тема, која е анализирана во фугата и сонатата. **Курт Ернст** прави уште порадикален исчекор од физиката кон метафизиката, чекор кон фузија на содржините на философската мисла на преминот на вековите, каде што мелодијата повторно започнува да ја игра главната улога во напорите за создавање цела една теорија на хармоничката енергија. Иако за феноменолози можеме да ги сметаме веќе и претходните автори, за “официјален” зачетник на феноменологијата во философијата на музиката го сметаме **Ханс Мерсман**, во чиј централен интерес и средишна точка најпосле се најдува самото уметничко дело. Меѓутоа, дека и самата феноменологија често се најдува на чекор до платонизмот и питагорејството, како на свој имплицитен и експлицитен онтолошки фон, сведочи делото на **Феручио Бусони**, кај кого веќе можеме да ги препознаеме обрисите на “третиот пат” на философијата на музиката, чиј синкретизам, еkleктичност и агно-

стичност, ќе дојдат подоцна до експлицитен израз. Иако музичар, **Игор Стравински** многу суверено “се носи” со битните онтолошки проблеми на музиката, зачнувајќи го, покрај “просторниот”, и “временскиот” проблем на онтолошкиот статус на музиката; проблем кој ќе биде дел од едно милје, кое ќе го одбележат **Герѓ Лукач** и **Мартин Хајдегер**. Токму под директно влијание на Хајдегеровото учење за битието се најдува и **Карлхајнц Штокхаузен**, кој, и покрај преокупираноста со техничките револуции и нивното влијание врз развојот на музиката и нејзините изразувачки способности, не го заборава “компонирањето како ставање-во-појавност на нешто што е вон-временно-битисувачко внатре во времето”.

Шарл Лало беше обид за излегување од, според некои, тесниот круг на онтолошкиот редукционизам, и обид за обединување на емпириското и синтетичкото, кое, во недостаток на философски фон, резултира во експлицитен социологизам. Слично на Стравински, и токму од него поттикната, **Жизел Бреле** го констатира контемплативниот карактер на музиката, значењето на звучната и ритмичка форма, и повторно ја актуализира загатката на музичкото време. Ништо помала загатка не се покажа ниту “вистинскиот” идентитет на музичкото дело, на кое големо внимание му посветува **Роман Ингарден**, а од кое, како од најважен сегмент на феноменот на музиката, произлегуваат и сите други, какви што се интерпретацијата и рецепцијата. Општата теорија на слоевите, зачната уште кај некои претходници, а развиена кај Ингарден, на музички план ја применува **Николај Хартман**, констатирајќи две слоевни структури во секое естетски вредно дело. Со **Иван**

Фохт и неговиот пат од феноменологијата кон онтологијата и аксиологијата на музиката, го завршивме приказот на оние автори кои збирно и обопштено ги класификувавме како објективисти и феноменолози, меѓу кои, како што можевме и да забележаме, најчесто и не постојат некои битни разлики. Сметајќи дека главните премиси на марксистичката философија на музиката се веќе доста исцрпно дадени кај Блох, во редот на марксистичките философи го претставивме **Теодор Адорно** и неговиот експлицитен гносеологизам и социологизам, во кои музичката дисонанца на “новата” музика е само одраз на сеопштата “дисонанца” на отуѓеното модерно општество и неговата културна индустрија. Тука ја проследивме и **Софија Лиса**, со нејзините далеку посуптилни и посестрани увиди во битието на музичкиот феномен воопшто и музичкото дело посебно, отколку што се тоа подготвени да го признаат и двете “завојувани” страни на современата философија на музиката. Најпосле се осврнавме и на Герѓ Лукач, кој никогаш не го смени своето сфаќања за миметичкиот карактер на уметноста воопшто, и на музиката посебно. Веднаш по марксистичката философија на музиката направивме мал екскурс, во кој, најмногу по повод токму марксистичката философија, укажавме дека автори какви што се парадигматичниот Блох, како и сиот во “став на негативитет” заглибениот Адорно, и, се разбира Лукач, мора да се читаат и со идеолошки “речник”, зашто тие музиката ја слушаат и со идеолошки “уши”. Влијанието на лингвистиката и комуникологијата врз музикологијата и философијата на музиката го проследивме со теориите на значење и семантичко-информационата естетика, која ја поч-

навме со осврт врз **Арнолд Шеринг**, кој покажа дека Einführung-теоријата не е далеку од симболизмот, а потоа и од “јазикот на емоциите”. Токму со јазикот на емоциите во музиката се запознавме кога зборувавме за **Сузана Лангер** и нејзиниот обид за синкретизам под закрилата на наводната универзалност на комуниколошките и други, пред сè естетски, својства на јазикот. Спојот, пак, на емоционалното и значенското, го покажавме со приказот на непосредниот наследник на Лангер, **Леонард Мејер**. Критичкото преиспитување на сопствените, главно семиотички и лингвистички хипотези, е најмногу присутно кај **Тибор Кнаиф**, за кого, се надеваме аргументирано, докажавме дека не е само “социолог на музиката”. Од структуралистите го издвоивме **Клод Леви-Строс**, во чиј “митски” јазик отквивме многу емпириски и рационални увиди во “четвртата” димензија на музиката, а тоа е фамозното музичко време, а со Роланд Барт, музиката ја дедуциравме, без малку - од текстот. Бараната на “третиот пат” на философијата на музиката ги започнавме со **Владимир Јанкелевич**, чија однапред најавена методска скепса и агностицизам сепак ни откриваат многу повеќе, отколку некои амбициозни теории, кои за себе веруваат дека некои прашања “веќе одамна ги апсолвирале”. **Карл Далхаус** е можеби парадигма на најсовремените прегања во философијата на музиката, токму поради, некаде еклектицизмот, а некаде потиснатиот агностицизам. **Виктор Цукеркандл** е релативно малку познат автор, за кого оценивме дека со својот неометафизички зафат секако треба да се најде во врвот на теоретичарите на музиката во втората половина на веков. За крај го оставивме **Иван Супичиќ**, како автор кој, со помош на

традиционалните философски поими и категории, се обиде да понуди еден вид неоаристотелијанско толкување на музиката, посебно на музичкото дело.

*

*

*

Врз основа на овој краток преглед и сумарно претставување и потсетување на она за што сме зборувале во Тезата, на ред е да се рече нешто, па макар и највоздржано, за она што е задача и цел на секоја сериозна наука: перспективите и иднината на предметот што се изучува, а тој предмет е за нас современата философија на музиката, т.е. нејзините антиподи.

*

*

*

Развојот на теоријата на музиката секако ќе биде и понатаму “рефлекс” на, и рефлексивна за музиката, а која како творечки праксис ќе ги детерминира темите и прашањата кои и во идното столетие ќе бидат предмет на согласување и спорење меѓу философите и естетичарите.

Неблагодарно е да се предвидува, иако од секоја вистинска наука токму тоа се очекува. Така и ние ќе се осмелиме да дадеме неколку предвидувања, охрабрени од оние кои мислат слично како ние.

Во 21 век уште повеќе ќе се релативизираат, речиси до укинување, разликите помеѓу “сериозната” и другите видови индивидуална творечка музика. Тоа ќе резултира во исто таква релативизација на уметничката вредност на делата кои до сега сме навикнале да ги квалификуваме како “сериозни”, “забавни”, “рок”, “џез”, “народни”, “духовни”, “филмска музика”, “балетска” или “танцуелна”, итн. итн.

Делата ќе се пишуваат (веќе се пишуваат, и тоа дури и од страна на компјутери) почитувајќи ги барањата за мелодија и ритам (помалку за хармонија), без кои нема музика, како и придржувајќи се до “формалните” правила на “затвореното” дело, без кои, пак - го нема самото музичко дело. Сакајќи тоа некои да го признаат или не, музичката авангарда е веќе со децении зад нас (ако како сумарна воопшто и постоела), а онаа од Шеесеттите, онаа на “отворените форми”, беше само сонување на утопијата на ослободувањето”.(23:9)

А ние се прашуваме за каков вид ослободување станува збор? Можеби за ослободување **од** формата, но слободата е секогаш и слобода **за**, а таа кај авангардата, барем онаа музичката, траеше и премногу - кратко.

Постомодерната (ако овој израз во музиката воопшто нешто значи и има некоја смисла) е во знакот на враќањето кон “класичното” и “(нео)романтичното”, нешто слично како во времето на Стравински. Во музиката веќе одамна не се “пофалува дисхармонијата”, а од “разградбата”, “деконструкцијата” и “фрагментот”, шанса да преживее има, можеби, само “фрагментот”. Она што важи, и што е можно за, и во, некои други уметности, во музиката не само што ја губи сета смисла и компа-

тибилност, туку е, едноставно - онтолошки невозможно, т.е. непостоечко.(1)

“Разградбата”, “деструкцијата”, “деконструкцијата”(читај: декомпозицијата, која е во музиката *contradictio in adjecto*), “дисритмизацијата” (уште една бесмисленост за музиката), “асиметријата”, не само што се беспредметни за било каква музика, туку се и невозможни (неизводливи), а да не предизвикаат тотално укинување на делото како такво. “Пофалбата на дисхармонијата”, пак, веројатно позајмена токму од (хармонијата) на музиката, се јавува, барем во музиката, на бранови (Дваесеттите, Четириесеттите, Шеесеттите, ...) и трае - кратко, потврдувајќи го со тоа (дисхармоничкиот) исклучок на (хармоничкото) правило.

Мора да се собере храброст и да се признае: мелодијата, ритмот и (пофалбата на)хармонијата, како елементи на тоналната музика, повеќе се сочуваа во “несериозната”, отколку во “сериозната” музика, особено во последните децении на нејзиниот развој, а музиката без овие елементи не е она што **е**. Ете **тоа** е првата причина што нема многу публика на концертите на современата “сериозна” музика, а класичните дела, овојпат благодарение и на масовните медиумски и технолошки средства, сè помасовно се “голтаат”.(2) Другите фактори (образованието, културното ниво, изградениот вкус, осетот или слухот за музика, и сл.) се од секундарен, во случајов “изведен” карактер, имено изведен од самото уметничко музичко **дело**, кое, имајќи ги овие три основни елементи - **постои**. Односно, немајќи ги истите - **не постои**, ergo, не предизвикува естетска рецепција.

Во 21 век, на теоретски план, ^еспред наше мислење, не треба да се очекуваат некои радикално нови идеи, а кои веќе не се зачнати во модернизмот и постмодернизмот (!?) на 20 век. И покрај новата појавност на некои проблеми, нивната суштина во основа останува неизменета. Старите, суштински и “вечни” теми, и понатаму остануваат актуелни, инспиративни и провокативни, иако, можеби, и на места, во изменета форма. Растечкото сознание за еднаш востановената повеќеслојност и повеќе”значност” на музичките дела, и понатаму ќе значат можност за различни рефлексии за “отвореноста” на секое музичко дело.

Така и нашите антиподи, можеби термиолошки или персонално, нема да бидат исти и во иднина, но се чини дека “караницата” и понатаму ќе се води околу она околу што се водеше и во овој век, и тука во целост се сложуваме со заклучокот и предвидувањето на Фубини: “Големите теми, кои еднаш се најдоа во центарот на музичката рефлексивност, како што се стогодишната караница помеѓу семантиката и формализмот, или пак односот на музиката кон поезијата, или кон другите уметнички и неуметнички јазици, или пак односот помеѓу делото, интерпретацијата и рецепцијата - сите овие теми се најдоа затскриени зад многуте поединечни истражувања, кои можеби се занимаваат со помалку значајни, но затоа попрецизни проблеми.”(208:418) Меѓутоа, предупредува и самиот Фубини, судбината на философијата на музиката и во иднина ќе биде споделувана со судбината на самата философија.

Ние не само што го споделуваме истото мислење, туку, и на нашиот крај - а кога сме кај самата философија го правиме она што го ветивме на почетокот на тезата - се обидуваме да ја

релативизираме, поточно, да ја негираме основата, т.е. премисите врз основа на кои е возможна самата антиподност. Таа беше, ако така може да се рече, антиподност на личности (Ханслик - Блох), а не антиподност на поими или правци (на пример идејализам - материјализам). Сепак, видовме дека е неизбежно, дури и во специфичниот, музички случај, личностите да се групираат во крајно хетерогени, па сепак со некои заеднички карактеристики - естетички “школи”.

Имено, еден вид вовед во она во што тука накратко го кажуваме го направивме уште во краткиот екскурс за “музиката и идеологијата”, каде што ги навестивме разликите помеѓу философијата и идеологијата, иако вторава ја сметаме за “чедо” на философијата, како и разликите помеѓу философијата и социологијата, иако и тука вторава ја сметаме исто така за “чедо” на философијата. Сега, го повторуваме прашањето на Данко Грлиќ, и смисловно го дополнуваме со наше прашање: “Која е смислата на постоењето на музиката? Игра на формите, или нивна функција? Музиката со тенденција, или музика заради музика? Дали музиката во самата себе ги носи своите вредности, или ги добива според своето делување врз одреден социјален супстрат? Со други зборови, дали нејзината суштина е делото, или делувањето?”(65:129)

И сега нашето прашање: дали е условот за антиподноста Ханслик - Блох постоење на антиподноста (естетска) форма - (социјална) утопија; дали се воопшто формата и утопијата компатибилни антиподи, што значи, дали тие припаѓаат на еден ист смисловен и логички, онтолошки поредок? Ако веќе ги знаеме традиционалните, но и модерните внатрефилософски анти-

поди: материја - форма, материја(лизам) - идеја(лизам), реализам - номинализам, *res extensa* - *res cogitans*, егзистенција - есенција, тело - душа, тело - дух, итн., - која е сега смислата и оправданоста на новата антиподност: **форма - утопија**? Зарем тоа не се “ликови” од различни “приказни”; зарем тоа не е пример за она што Лиотар го нарекува “мешање на философската задача со задачата за еманципација”, и тоа токму онаму каде што ја нагласува потребата од зачувување на курсот на философијата? (132:90-97)

А нам ни е најмногу до враќање на философскиот курс; враќање на философското (само)промислување на феноменот музика од неговите (па биле тие и најдобронамерни и најхумани) “идеологиско-колонијални первертирања”. И покрај сета модерна и постмодерна трансдискурзивност, философската дискурзивност и натаму останува оној примус, стожер, *spiritus movens* на сите други дискурси, чија важност и удел со тоа воопшто не се намалуваат. Напротив, тие само го дополнуваат. А дури и во “најдијалектичките” и “најтоталитетните” опфати на феноменот музика - нема ништо без философија.

Истото го констатира и Фубини во заклучокот на својата обемна историја на естетиката на музиката од антиката до денес: “Секој обид за приод кон музиката, без разлика дали е тој научен или не е, стои врз философска основа; таа имплицира сооднос во широки размери со културата и мислата. Дури и на оној кој ѝ приоѓа како фахспецијалист; или како чист техничар на музиката, и кој се служи со соодветен жаргон, нема, во крајна линија, да му успее да се оддалечи од естетичките и философските конотации.” (208:417-418)

Со еден збор: судбината на философијата на музиката и во иднина ќе биде споделувана со судбината на философијата, или поточно речено, на философиите. Плурализмот на философските премиси и фониви во иднина ќе биде уште поизразен, но се работи за тоа, тие да останат - философски.

А самиот феномен музика?, самото музичко дело? Каква е неговата “судбина”? Секако не онаква како на другите уметнички дела: книжевните, ликовните, архитектонските. За разлика од нивната “плуралност” и “отвореност”, музичкото дело може да биде само “плурално”, како што впрочем било и до сега, но не и “отворено” на начин на книжевното, ликовното, архитектонското. “Отвореноста” имплицира пред сè слобода на интерпретација.

Дали тоа значи дека е во таа смисла музичкото дело “затворено”, или “неслободно” за интерпретација?

Не. Напротив. Но, зборувајќи за атоналната музика, како еден вид слобода од тоналните “стеги”, Жизел Бреле со право се повикува на предупредувачките зборови на Андре Жид: “Страотна е онаа слобода која веќе не води кон должноста”.

Интерпретирајќи го сфаќањето на уметничкото дело кај Хајдегер, **Гадамер** во суштина тврди нешто слично: “Конфликтот на откривањето и скривањето не е само вистина на делото, туку и на сето постоечко. Зашто, вистината е како нескриеност постојано едно такво спротиставување на откривањето и скривањето. И двете **нужно** одат заедно.”(238:129) (курзивот е на Д.С.)

Можеби најмногу токму во музичкото дело се проникнуваат “отвореноста” и “затвореноста”, “откривањето” и “сокривањето” на уметничкото дело; слободата и “отвореноста” на интерпретацијата, и нужноста на “затвореноста” на текстуалноста на партитурата, задолжена да го чува “идентитетот” на делото. Можеби токму во музичкото дело - и во мерката на слободното “пречекорување” на нужноста на нејзината “нотна” рамка - се најдува смислата и се крие доказот на неговиот сопствен онтолошки статус како естетички вредно суштествување на начин на музичка уметност.

* * *

Најпосле, и покрај “диктатурата” на партитурата, музиката е всушност најдемократската уметност. Таа му овозможува, му дава право на секој да “слушне” што-годе сака, да му “асоцира” на што-годе сака, да предизвика чувства какви-годе сака; секој да (си) ја интерпретира како-годе и со што-годе сака, да доживее естетско задоволство какво-годе сака, веќе според сопствениот **вкус**, дух, фантазија, ментален гештлт, или историско уво, Weltanschauung, партијност. Проблемите настануваат тогаш кога ова демократско право се загрозува со сугерирање, наметнување, “докажување”, диктатура на “вистинитоста” на сопственото, и само сопственото - слушање.

Е сега, она што и понатаму ќе го прави секое и сечие слушање можно, т.е. постоечко - ќе биде и понатаму уметничкото музичко дело, кое, за и натаму да по-стои и оп-стои, ќе мора да содржи такви елементи, својства, “закони”, кои тоа ќе му го овозможуваат.

Ние, на крајот, или поточно на почетокот на новиот милениум, ќе завршине, или ќе започнеме, “конзервативно”, можеби за некого носталгично, не верувајќи во музиката на роботите и компјутерите, како што завршува, или започнува Паул Хиндемит, со чии зборови и ја започнавме нашава Теза: “Колку е утешно што постојат композитори кои се чуваат да не им се доближат на овие работи, и кои не сакаат да учествуваат во нивно производство! Тие купуваат нотна хартија и, со сознанието дека креативниот труд ќе ги направи среќни, наместо сензации го пишуваат она што е инспирирано од духот на секогаш младиот Орфеј. Тие и во иднина - секогаш повторно, во нашиот, за почит вреден **тонски систем**, со неговиот исто така за почит вреден тоналитет - ќе се чувствуваат како радосни пастрмки во чистата, светлечка, блескава вода на планинскиот поток. А оние другите во исто време уште одвај ќе знаат што е тоа планински поток.” (3)

Б Е Л Е Ш К И

ГЛАВА. БР.2.

(1) Нашиот приказ, анализа, интерпретација и критички толкувања ќе бидат ограничени врз неговото најважно дело "Vom musikalisch schönen", а преведено на српско-хрватски како "О музички лијепом" БИГЗ, Београд, 1977. За другите позначајни дела на Ханслик, како и за литературата за него, најдобро може да се види во "Музичката енциклопедија на лексикографскиот завод", Том III, стр.71-72. Од наведената литература за Ханслик како едно од најважните и најобемните ја издвојуваме на Paul Moos, "Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartman", 1928.

Во 1951 година е печатен избор од неговите списи, во превод и издание на H.Pleasants, "E.Hanslick's Vienna's Golden Years of Musik, 1850-1900". За влијанието на Хансликовите претходници, види во Karl.H.Wörner, "Geschichte der Musik", Vandenhoeck/Ruprecht, Göttingen, 1993.

Со оглед на фактот што другите негови дела се ретко преведувани на други јазици, до нив е тешко да се дојде, такашто и ние во нашиот приказ и анализа на неговите дела бевме принудени да се ограничимо само врз неговото главно и најпреведувано дело, "За музички убавото", во превод и предговор на д-р Иван Фохт, и тоа на изданието од 1910 г., од издавачот "Druck und Verlag von Breitkopf. Hartel, Leipzig", кое претставува единасеттото издание на ова дело на германски јазик, од годината на неговото настанување во 1854., а истото е во меѓувреме преведувано на многу други светски јазици.

(2) За пошироко запознавање со теоријата на Ханслик, посебно со делото "За музички убавото", види кај Димитрие Бужаровски, "Кон дијалектичко-критичката естетика на музиката", Скопје, 1984 г., (Докторска дисертација); и во мојата книга "Философски етиди", "Феникс", Скопје, 1995., стр.141-152, и стр. 195-200.

(3) Во "Музичка енциклопедија" на "Југословенски лексикографски завод" од 1977г., читаме:

ТОНОТ е звук со одредена висина. Тој поседува јачина, боја и траење. Висината на тонот зависи од фреквенцијата, со која трепери изворот на тонот; тонот е појак ако амплитудата на треперењето е поголема; материјалот на изворот на тонот, како и бројот и структурата на аликвотните тонови, ја условуваат бојата на тонот. Должината на тонот е еднаква на времето за кое изворот на тонот трепери. (...) Тоновите се основен материјал, основен елемент, од кој се изградува музиката." (Том III, стр.586)

ЗВУК. (англ. sound, фран. son, гер. Klang, итал. suono) Наизменични периодични промени на физичката состојба на некое тело (треперење), кои се шират од изворот, со одредена брзина и фреквенција, помеѓу 20 и 20 000 Hz, и создаваат звучни бранови, кои во увото го надразуваат слушниот нерв и предизвикуваат осет на звук. ... "

Незадржувајќи се врз физичките својства на звукот (едноставноста и сложеноста, брзината и интензитетот, рефлексијата, рефракцијата, дифракцијата, дисторзијата или деформацијата, итн.) ќе напомниме дека истиот извор истакнува уште и дека, историски, систематското проучување на разните звуковни феномени започнува уште со Питагора, а дека во денешен облик тоа започнува со Галилеј. Подоцна, тоа продолжува со Хигенс (Ch. Huygens) и Њутн. Во 17-от век за првпат е измерена брзината на звукот, и тоа од страна на Мерсен (M. Mersenne), а во 19 век Кањард Де Ла Тур (Cagniard de la Tour) конструирал сирена, со која го одредувал бројот на треперењата, односно фреквенцијата, и со тоа апсолутната висина на поединечен тон. За натамошниот развој на науката за природата на звукот е важно делувањето на Ом (G. S. Ohm), Фурије (J. B. J. Fourier) и над сите - на Хелмхолц (H. Helmholtz). Современата електро-акустика значително ги дополнува нашите спознанија за звукот. ("Муз. енцикл". :769-771, том III)

АКУСТИКАТА е наука за звукот, т.е. за она што го забележуваме со слух (грч. ακουο - слушам). **ПОИМОТ ЗВУК ОПФАКА СЕ ШТО СЛУШАМЕ.**" (Курзивот е на Д.С.) ("Муз. енцикл." Том I, стр.20-26)

(4) За музичкиот "дух на времето" на тогашна Виена, па и Европа во целина, и нејзиниот (не)менлив вкус и (не)приемчивост за нови и "модерни" музички вредности, сведочат, меѓу другото, и бројните монографии, посветени на животот и делото на композитори и други уметници и видни личности-современици на Ханслик. Тука се среќаваме со широк дијапазон факти, настани, детали, од оние со висока релевантност за разбирањето на генезата на одредени творечки опуси, па сè до недокажани случки, пријателски и други интимни врски, па и најобични трачеви, што сè заедно нè ја доловува сликата за едно богато, бујно и веќе, речиси, декадентно културно мислење, на една империја во својот зенит и почетоците на својот залез и распад.

Тука се минографиите за Вагнер, еден од најлутите противници на Ханслик во секој поглед, од естетскиот, па сè до политичкиот. "Вагнер сметал - тотално заблуден - дека Ханслик е Евреин" (78: 55), не само поради неговиот речиси идолопоклонски однос кон Брамс, туку и поради неговиот став за потребата од изградба на германски национален музички стил.

Тука спаѓаат и монографиите за Хуго Волф, Јоханес Брамс, Антон Брукнер, Густав Малер, во кои има чести осврти врз композитори вон германското музичко подрачје, пред сè на Гузепе Верди и Хектор Берлиоз, со цитати токму од критичарското перо на Ханслик. Овие монографии се полни со сведоштва за конкретната примена, конзистентност и консеквентност на Хансликовите ставови од неговото фундаментално естетичко дело, транспонирани во критичките оценки на низа музички дела, инструменталните, вокалноинструменталните, па сè до чисто вокалните. Така на пример, не само во однос на веќе "стандардно" оспоруваниот Вагнер, туку и во однос на делата на Брукнер, па и на Малер, Ханслик ги оценува често како "и премногу декламаторски, а многу малку мелодиски згрижени (angelegt)." (78: 152)

(5) Расправите за смислата и значењето на тнр. **ПРОГРАМСКА**, за разлика од тнр. **АПСОЛУТНА** музика, не стивнуваат ни денес. Иако веќе тогаш, а денес уште повеќе, оваа разлика е крајно транспарентна, условна и пред-расудна, можеме слободно да кажеме дека е таа своевидна естетско-стилска, т.е. музиколошка персонификација на нашата философска антиподност: Блох - Ханслик. Меѓу другите, и токму по повод Ханслик и Вагнер, по повод Брамс и Вагнер, а денес и по повод Шенберг и Стравински, (се разбира, во "рацете" на Адорно), "кон крајот на 19 век се беше развила и полемиката околу предноста на програмската, односно апсолутната музика. Подоцна се увиде дека тие правци не претставуваат ниту крајности, ниту спротивности, и дека ниту едниот, ниту другиот не можат однапред да ја одредат **ВРЕДНОСТА НА ДЕЛОТО**." (152: 130/3) (курзивот е на Д.С.)

Фактот, пак, дека "програмски замислени композиции особено често пишуваат советски музичари"(Сковран), е исклучително битен аргумент во натамошната елаборација на нашата антиподност.

За односот на "апсолутната" и "програмската" музика може да се види и во делото на Carl Dahlhaus "Die Idee der Absoluten Musik", Bärenreiter, Kassel, 1987.

(6) Колку што ни е нам познато најисцрпната библиографија за Ернст Блох е на Добрило Аранитовиќ, во списанието "Идеје", Београд, 1/82., под наслов "Библиографија превода и чланка на Ернста Блоха на језицима народа и народности Југославије, са литературом о Блоховом делу". (стр.149-159)

(7) При преведувањето на македонски јазик, користени се следните изданија на делата на Блох: "Duh utopije", BIGZ, Beograd, 1982; "Princip nada", Naprijed, Zagreb, 1981; "Subjekt-objekt", Naprijed, Zagreb, 1975; "Tübingenski uvod u filozofiju", Nolit, Beograd, 1972.

(8) Види "Субјект-објект" на Ернст Блох.

(9) Види го шестото поглавие на Шелинговиот "Sistem transcendentalnog idealizma", Naprijed, Zagreb, 1986., (str.287-308).

(10) Како главен Блохов философски антипод, посебно на етички план, во современата философија можеме да го означиме Ханс Јонас, со неговите позначајни дела: "PRINCIP ODGOVORNOST. Pokušaj jedne etike za tehnološku civilizaciju", Veselin masleša, Sarajevo, 1990; "Technik, Medizin und Ethik", Insel Verlag, Frankfurt/M, 1987; "Organismus und Freiheit", Vandenhoeck, Göttingen, 1973; "Wissenschaftals persönliches Erlebnis", Vandenhoeck, Göttingen, 1987.

(11) За ова поопширно може да се види во "Die Kultur der Weimarer Republik", во издание на Jost Hermand i Frank Trommler, Fischer, 1989.

(12) Ова е време во кое настануваат капиталните дела на "левата" и "десната" мисла, какви што се "Историјата и класната свест" на Герг Лукач и "Битието и времето" на Мартин Хајдегер. На прв поглед суштински различни, тие дела сепак конвергираат, и тоа, според зборовите на самиот Лукач, "околу поимот на отуѓувањето, кој пристигнал во средиштето на философските дискусии, и таа позиција не ја загубил сè до денес".(130a: 22)

ГЛАВА БР. 3

(1) Освен главното тротомно дело на Шенкер "Нови музички теории и фантазии", печатено во периодот 1906-1935, за позначајните дела на Шенкер види во Celestin Deliege, "Les Fundements de la Musique tonale. Une perspective analytique post-schenkerienne", J.C.Lattes, 1984, Paris, како и во "Музичката енциклопедија" на Лексикографскиот завод, том 3, 1977. Упатувеме и на статијата на Aleksandra Vagner, "Na putu ka novoj teoriji muzike", во "Zvuk" br.3/'84, Sarajevo.

(2) Цитирано според Фохт, "Savremena estetika muzike", Nolit, Beograd, 1980. (стр.125-126).

(3) Од поважните дела на Халм ќе ги издвоиме: "Von zwei Kulturen der Musik", Stuttgart, 1913; "Die Simphonie Anton Bruckners", München, 1914; "Von Grenzen und Ländern der Musik", München, 1916; "Beethoven", Berlin, 1927; "Von Form und Sinn der Musik", (Hrsg.) Schmalzriedl, Wiesbaden, 1978.

(4) Цитирано според Фохт, "Савремена ...", (стр.131).

(5) Од делата на Ернст Курт издвојуваме: "Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs methodischer Polyphonie", 1917/1956; "Romantische Harmonie und ihre Krise in Wagners 'Tristan'", 1920/1968; "Musikpsychologie", 1931/1969. За пошироко запознавање со делата на Курт, види во Zofia Lissa, "Estetika Glazbe", Naprijed, Zagreb, 1977, како и во "Muzicka enciklopedija" Leksikografskog zavoda, Zagreb, том II, 1974, (стр. 401).

(6) Тоа е и насловот на главното дело на Ханс Мерсман "Angevandte Musikästhetik", Max Hesses Verlag, Berlin, W 15, 1926.

(7) Од делата на Бусони издвојуваме: "Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst", 1907/1954; "Von der Einheit der Musik, Verstreute Aufzeichnungen" (собрани есеи), или под нов наслов "Wesen und Einheit der Musik", 1956, или "The Essence of Music and Other Papers", R. Ley, New York, 1965. За пошироко запознавање со делата на Бусони види во "Muzička enciklopedija" Leksikografskog zavoda, том 1, 1974. Zagreb, како и кај Lippman, "A History of Western musical Aesthetics", Nebraska Press, 1992.

(8) Со својата статија "'Новата предметност' во музиката" Штробел ја внесува, без малку, првата апликација на овој термин ("нова предметност"), сфатена како нова објективност, (нова стварност) во музиката. Иако е неспорно дека овој термин "најнапред беше скован (coined) во сликарството, нема причина тој да не биде пренесен во музиката" (123: 401) Како изразит авангардист, Штробел ја навестува поларизираноста на Шенберг-Стравински, која, сепак, според некои автори, ќе кулминира кај Хиндемит.

(9) Ханс Ајслер и Хајнс Тисен се секако теоретичари кои според своите погледи спаѓаат во онаа другата, "противничка" група естетичари на музиката, но тука ги спомнуваме само како современици на едно време и едно културно миље чие битно духовно обележје беше незадоволството од "чувствениот патос" на германскиот романтизам, и барањата на генезата на творечките прегања во социјалната мотивираност и условеност. Меѓутоа, тука се создадени хаос и противречности, каде социјалните мотиви (препознатливи и нагласени во уметничките медиуми какви што се филмот и театарот) повторно се во збрка со "содржината" и "предметноста" на музиката. Најдобар пример за тоа е можеби токму успешното музичко творештво на Ајслер (Eisler), "кое содржајно и формално заокружено, ги пречекорува рамките на обична илустрација, и во форма на оркестарски суити, се среќава на концертниот подиум". (152: 512/1)

(10) Овој автор е можеби најеклатантниот пример и доказ за неделивоста на трите уметничко-естетички феномени во периодот пред, и по Првата светска војна: експресионизмот, "новата музика" и "новата предметност", од кои оваа последната прерасна во вистинско движење, кое од ликовните уметности, посебно архитектурата, навлегла длабоко во полето на модерната музика, но и на естетиката која неа ја рефлектирала. Дофлеин е најсинтетичката парадигма на овие струења, кои од експресивноста – како совладување на романтизмот, преку новата предметност, како нова објективна база која го потцртува делото на композиторот, и е негација на романтичарскиот субјективизам – пристигнува дури и до социјалните реперкусии, кои, според Дофлеин, се огледаат во "промената на публиката на модерната музика". (123: 403)

И кај Дофлеин на формата ѝ е дадена важна позиција, како на битен музички-акустички феномен, но во поширокиот контекст на можностите на звучноста, во кој таа, и покрај новите можности и откритија, си го запазува автономниот статус: "Откритијата во акустиката, новото искуство на неочекувани можности на звукот, веќе не играат никаква улога во детерминацијата на формата; формата е ориентирана кон себе самата, што овозможува прецизно да се препознае објективната задача; звукот, за свое добро, отстапува пред формата; се добива една самоевидентна експресивна база." (123: 401)

(11) Кренек е приврзаник на Адорно, посебно во доменот во кој и двајцата ја согледуваат потребата од социолошки аспект на гледање врз генезата на некои поими и трендови во модерната музика, (тогашна, што значи, музиката пред и по Втората светска војна), која, пак, се разбира и денес не загубила од својата "модерност". Веќе неколкупати спомнавме дека големата општествена криза на Триесеттите во Германија, и во Европа воопшто, секако дека имала, посебно на планот на "мотивацијата", влијание врз она, **ШТО, КАКО**, па и, за **КОГО**, ќе се (в)пишува во празните петтолинија на идните партитури на композиторите од ова време, па и подоцна. Меѓутоа, иако композитор и пијанист по вокација, Кренек е и теоретски доволно "поткован", и со изразен осет за разликување на "сувото" од "суровото", па така, иако заедно со Адорно ќе ги констатира неспорните социолошки аргументи, нема да му промакне важната дистинкција на социологијата од идеологијата, и зборувајќи за поимите на прогресот и реакцијата имплицитно упатени до својот колега, а многу битно и за нашата антиподност, меѓу другото ќе истакне: "Прогресот и реакцијата се поими кои се градат за да бидат применети најмногу на полето на политичкиот фактицитет (Tatbestande)". Зборувајќи за една своевидна општа атмосфера која го обзема сиот човечки хабитус во однос на "прогресот", па и на оној кој го подведуваме под поимот "култура", Кренек ќе предупреди дека "оваа културна сфера, значи сето она што е заемно поврзано со науката, културата, и сл., ѝ бива често спротиставено на политиката, и во оваа потесна смисла на зборот се зборува за културен напредок, односно, посебно денес, за културна реакција. Мора, меѓутоа, пред сè да си го поставиме прашањето: дали, и до каде (inwieweit), е можно ваквото раздвојување (Trennung)," за да констатира дека "пред сè, социјалистите беа тие, за волја на вистината, кои го бараа приматот на политиката врз уметноста; тие ги испитуваа можностите на уметноста внатре во политичките настојчивости, и по можност нивно пресадување во практиката".(84: 3-6)

Наведувајќи ја токму современата руска музика како пример на уметност, која, наспроти сите прокламирани револуционерни цели, е токму уметност со неоптоварени, врз традиција засновани, неполитички, дури национални базиси. Ова, пак, се случува и во другите национални култури, кои, пак, изградуваат спротивни политички и идеолошки системи, што сè заедно му дава за право на Кренек да констатира дека е "општопознато дека наводниот политички прогрес оди рака под рака со уметничката реакција", а дека "на просторите на еден очигледен и посебно нагласен конзервативизам се развија најрадикалните уметнички тенденции".(84: 7-10)

За пошироко запознавање со животот и делото на Кренек, упатуваме на монографијата "Ernst Krenek", Musik-Konzepte, München, 1986.

(12) Од доста обемниот теоретско-есеистички опус на Стравински ќе ги издвоиме: "Chroniques de ma vie", (Савтобиографски записи во два тома), 1935; "Conversations with Igor Stravinsky", (превод на српско-хрватски, "Разговори са Стравинским, које је водио Роберт Крафт", 1972); "Poetics of Music", 1947; "Memories and Commentaries", 1960, (срп.хрв.1972).

(13) Види ја познатата расправа на Адорно, "Filozofija nove muzike", Nolit, Beograd, 1968.

(14) Види во монографијата ^{3/} на Карл-Хаинс Штокхаузен, "Karlheinz Stockhausen. Wie die Zeit Verging", Musik-konzepte, 1981, München; K. Stockhausen, "Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik", Vol 1, Cologne, 1963; "Stockhausen on Musik", Edited by Robin Maconie, London, 1989; За Штокхаузен види и во "Музичката енциклопедија" на Лексикографскиот завод, Загреб, 1977, том 3, како и во Domonique et Jean-Ives Bosseur "Revolution musicales. La musique contemporaine depuis 1945", Minerve, 1993, France. (посебно стр.29-38 и 51-65)

(15) Во оригинал: "Komponieren ist das In-Erscheinung-Setzen eines Auserhalb-der-Zeit-Seienden innerhalb der Zeit". (стр.70 од Монографијата, (102:70)

(16) Види кај Šarl Lalo, "Osnovi estetike" BIGZ, Beograd, 1974.

(17) Од делата на овој философ на "музичкото време", го истакнуваме двотомното дело под истоимениот наслов: "Le temps musical: Essai d'une esthetique nouvelle de la musique", Paris, 1949; двотомната "L'interpretacion creatrice", P.U.F., Paris, 1951; како и неколку статии објавени во списанието "Zvuk", за што види во библиографијата.

(19) Речиси сосема на трагата на Ханслик, Жилсон ќе забележи: "Многу потешко е да се забележи дека музиката ја нема функцијата на означување, ниту на изразување, отколку дека ја нема функцијата на имитирање. Тешкотијата произлегува од таму што е - со оглед на тоа дека визуелната имагинација и умот никогаш не остануваат невработени - речиси невозможно да се слушне било која музика, а таа да не не приведе на нешто да 'мислиме', откаде, пак, се заклучува, со оглед на тоа дека не упатува на тоа да мислиме, дека тоа и го изразува. Имплицитно се зема дека таа токму тоа 'значи'; но музиката не 'кажува' ништо, зашто таа не зборува и не е Јазик. (...) Не постои 'музички речник' ; не постои систем на тонови чија функција би била означување на одредени поими и чувства." (185: 60/124)

(18) Иако успешни теориски пројави имаме кај ни за современи композитори (најеклатантниот пример е Стравински), почнувајќи од Шенберг, па завршувајќи со Пјер Буле и веќе претставениот Штокхаузен, ние во оваа прилика ќе кажеме неколку зборови за "најрадикалниот", Џон Кеиц.

Подеднакво познат и како композитор и како теоретичар, Кеиц, слично како и Штокхаузен, инсистира на објективистичкиот пристап кон феноменот на музиката, иако сето она што тој како теоретичар и "практичар" го има направено на музички и музиколошко-естетички план, има изразена карактеристиката на експеримент. (152: 279/1) Алеаторичките принципи тој ги доведува до крајни консеквенци: "Кај него случајноста во толкава мерка одлучува за формата во целина, па и за поединостите, што таа престанува да биде специфично средство на композициската техника и станува цел на авторовата творечка акција." (152: 35/1) "Всушност, предизвиците на самото негово компонирање најчесто присилуваат на естетичка спекулација за тоа што е во суштина музиката." (123: 434)

До крај релативизирајќи ги разликите и границите помеѓу феномените на бучавата, звукот и тонот, неговиот "проект за универзално користење на типовите на звук ќе го замени со нов тип на дуалитет на консонансата и дисонансата: 'Бидејќи во минатото точката на несогласувањата беше меѓу дисонансата и консонансата, во блиска иднина таа ќе биде меѓу бучавата и тнр. музички звуци.' "(123: 4. Композиторот престанува да биде композитор во традиционалната смисла на зборот (и делото), и станува "организатор на звукот", организирајќи го на тој начин и целото поле на звукот и целото поле на времето. Релативизирајќи ги на тој начин поимите на време и простор како онтичка димензија на музиката, и бришејќи ја всушност точката на разграничување: композитор - исполнувач - слушател, и самата музичка форма доживува битна транс-формација, станувајќи така светски естетски (звучен) феномен, во чие создавање, без малку, учествува пошироката социјална заедница. Се разбира, ова Кеицово становиште (и практикување) во никој случај не треба да се разбере само како социологизам, туку само како проширување-премин. на полето на "организираниот тоналитет" во општозвучечка социјална и космичка стварност, која настанува како плод на дострелите на технолошките, пред сè електронски револуции.

За феноменот на "новата музика" упатуваме на сеопфатната и инспиративна студија на Hans Vogt, "Neue Musik, seit 1945", Reclam, Stuttgart, 1982.

(20) Од теориските списи на Арнолд Шеринг ги издвојуваме: "Harmonielehre", (1911), на англиски "Theory of Harmony", Berkeley, Calif, 1978, и "Style and Idea", (Ed.) L. Stein, New York, 1975. Упатуваме на зборникот-монографија "Arnold Schönberg", Musik-Konzepte, Sonderband, (Hrsg.) H-K. Netzger, edition "Text + Kritik, München, 1980. Посебно укажуваме на статиите на Norbert Nagler, "Restauration und Fortschritt", (стр.151-180) и "Schönberg - ein Irrationalist?", (стр.223-229) Во 1995 г. во САД се издадени досега необјавените списи на Шенберг, под заеднички наслов "Arnold Schenberg, The Musical Idea", (ed.) Patricia Carpenter, New York, Columbia University Press, 1995.

ГЛАВА БР. 4.

(1) За заедничките карактеристики и тенденции на феноменолозите, види кај Иван Фохт, "Savremena estetika muzike", (str.89-119).

(2) Во раните Четириесети години настанува и делото на Alfred Schutz, "Fragments on the Phenomenology of Music", in "In Search of Musical Method", (ed.) F.J.Smith, New York, 1976 (1944). Под влијанието на Ингарде новиот "идеален предмет", Бергсоновото "творечко траење" (durée), како и на Хусерловото сфаќање на времето, музичкото дело Шуц го признава само како "идеален објект", кој "содржински може да биде дофатен повеќе како 'политетички' отколку како 'монотетички'. (123:440) Шуц прави феноменолошка анализа на музичката тема, континуитетот и репетицијата на тоновите, внатрешните стапала и внатрешното време: Стварта на музиката сама ... може да биде помнета (recollected) и дофатена само со реконструкција на политетичките стапала по кои била изградена; со ментална или актуална репродукција на нејзиниот развој, од првиот до последниот такт во временското проследување." (123:440) Доследен на феноменолошкиот (анти)субјективизам, и кога "дозволува" диспозиција за референци кај слушателот, ... "и тогаш таа секогаш се збиднува во течението на внатрешното време". (123:440)

(3) Од делата на Анри Бергсон, релевантни за музиката и уметноста воопшто, ги издвојуваме: "O smijehu", Sarajevo, 1958; "Stvaralačka evolucija", Beograd, 1932; "Materija i pamćenje" 1897.

Како што тоа често се случува, оние дела што се со својот предмет експлицитно посветени на уметноста, извршиле помало влијание ■ врз уметничката теорија, а да не зборуваме за практиката, отколку делата од општ философски карактер, кои уметноста, речиси, не ја ни спомнуваат. Таков е случајот и со делата на Мартин Хајдегер, каде неговото епохално дело "Sein und Zeit", Tübingen, 1969 ("Битие и време"), токму во времето на "преодот" од феноменологијата на Хусерл, кон онтологијата на Хајдегер, па и подоцна, било многу повлијателно отколку краткиот спис, посветен на уметноста, "O biti umjetnosti", (Zagreb, 1959).

Од другите дела на Хајдегер, релевантни за уметноста, ги издвојуваме: "Erleuterungen zu Hölderlins Dichtung", Frankfurt/M, 1951, "Holzwege", Frankfurt/M,1950, "Doba slike sveta", Zagreb, 1969; "Zur Sache des Denkens", Tübingen, 1969, i "Wegmarken, Frankfurt/M,1967.

ГЛАВА БР.5

(1) Некои историчари на философијата и естетиката на музиката ги сметаат марксистите за социолози, а не философи на музиката. Иако сме далеку од таков суд, и ние се придружуваме кон оние кои сметаат дека настанокот на социологијата на музиката, и социологијата на уметноста воопшто, е неразделна од настанокот и развојот на марксизмот, и како философија, и како социологија, па и како политикологија и политичка економија.

За пошироко запознавање со "социолошката" тема на музиката упатуваме на тематскиот број на списанието "Kultura", br. 23, od 1973 g, а посебно на статијата на Eleonora Prohic, "Problemi i mogućnosti sociologije muzike", (str.8-18).

Упатуваме и на основачот на социологијата на музиката, Макс Вебер и неговата статија "Рационални и социјални основи на музиката", 1911 (1921)

(2) Евентуалниот Сталин(изам) во ставовите на Лиса, за кој зборува Лиипман, може да се сретне во некои пригодни и "јубилејни" статии и осврти, кои не влегуваат во составот на нејзината "Естетика на музиката".

(3) Види во Хегеловата "Enciklopedija filozofskih nauka", "Veselin Masleša", "Svjetlost" Sarajevo, 1987,(str. 137), а потоа и во Лукачевата "Prolegomena za marksističku estetiku", Nolit, Beograd, 1975, (str.183).

(4) Но и тогаш, кај неа секогаш доаѓа до израз антидогматизмот и експлицитниот антисталинизам. Во освртот кон делото на Луначарски, таа го пофалува токму од истите причини: "Му успевало да ги кочи вулгаризирачките тенденции, и да ја спречува симплификацијата на проблемите на културата, која ја вршеа разни кругови, кои доаѓаа до израз во моменти на збрка. Во раздобјето на сталинизмот беше неоправдано потиснат и критикуван, но денес е, благодарение на многу свои погледи, повторно актуелен."(125:182)

А кога сме кај сталинизмот и неговата наводно целосна генеза уште кај Ленин, упатуваме на Димитар Димитров и "Уметност и човекување", Македонска книга, 1992, (стр.57-74).

(5) Сметаме дека тука треба накратко да се наведат и двајцата најпознати претставници на официјалната Советска философија на музиката: веќе спомнатитот Анатолиј Луначарски, а потоа и Борис Асафјев.

Самиот нарекувајќи се "болшевик меѓу интелегенцијата и интелектуалец меѓу болшевиците", Луначарски е парадигма на "лев" интелектуалец, кој во себе сопоставува и спротивставува противречни мотиви, настојувајќи "дијалектички" да ги надмине. Иако неспорно "социолошки", но и идеолошки ориентиран, како несомнен познавач на битните димензии на музичкиот феномен и музичката култура воопшто, од една страна, и страсен борец и "лојален" револуционер, од друга страна, самиот ќе констатира дека "музиката не изразува јасни мисли и не дава точни слики, и дека поради тоа е тешко да се навлезе во нејзината внатрешна смисла, и уште потешко да се докаже согласноста на нејзините форми со општеството".(39: 297)

Избегувајќи ги стапиците на теоријата на одразот, свесен дека таму не останува простор ниту за повеќезначајноста на музичкото дело, а уште помалку за неговата автономија, Луначарски повеќе се свртува кон "револуционерниот романтизам" и "дијалектичноста на музиката", воведувајќи го всушност, принципот на партијност во музиколошкиот третман на музиката. Сепак, музичката "душа" не се предава така лесно, па и на најстрогиот идеолошки императив, па ќе заклучи: "Музиката има тенденција кон решавање на целиот звучен свет - или во деловите на даден звучен систем - хармонијата. Конечно, победата на звучниот принцип во светот би била некаква нирвана, некое израмнување на сите потенцијали, некој основен акорд, што, така да се каже, би престанал да пее, зошто би бил непрекинато согласен и бесконечно траен."(39: 296)

Гледаме дека и најстрогите и со живот заканувачки диктати не можат да потиснат нечие чувствување на музиката како "решавање на целиот звучен систем", "нирвана и израмнување на сите потенцијали".

Асафјев е можеби најеклатантниот пример на обид за неспоив дуализам: музичката форма како процес, со нејзината општествена функција и релевантност. Од една страна, со својата "теорија на интонацијата", која инсистира на процесуалниот карактер на музичката форма, ги поставува темелите на севкупната советска музичка естетика, а од друга страна, неговиот социологизам од "одразовски" тип оди до таму што тврди дека "квартата станува интервал на француската буржоаска револуција ..." (39: 299)

Обидувајќи се музичката форма да ја промислува дијалектички и марксистички, ја посматра како процес кој е онтогенетски фундиран во самото музичко дело, но и филогенетски пренесен во едно пошироко општествено движење и процес, во кој основата на тој процес, претставува интервалот. "Доминирањето на некој интервал во музиката во некој период или жанр, во одредена епоха, са јавува како резултат на интонациониот избор, што се врши под влијанието на општественото сознание и станува откритие на стилот."(39: 299)

Иако лесно може да се претпостави неговиот однос кон Ханслик, Асафјев сепак во нешто и со него се сложува, и тоа не само во однос

на значењето на музичката форма, туку и во разграничувањето на секојдневниот од музичкиот "говор", при што, инсистира Асафјев, музиката се раководи од сознанието и претставува разумна дејност. Чувствениот, односно емоционалниот тонус, неизбежно присутен во неа, не се јавува како нејзина причина, зашто музиката е уметност на интонираната смисла. (39: 300)

Неспоивиот дуализам е кај Асафјев и премногу очигледен, и тука се сложуваме со констатацијата на Бужаровски: "Може да се претпостави дека историските и општествените рамки во кои е создаден Асафјевиот труд битно влијаеле врз изборот на аргументацијата. Меѓутоа останува и констатацијата дека во него паралелно се водат и се борат две линии: индивидуалниот развиток на музичките средства и нивното одразување на колективната свест. Со тоа можностите на интерпретацијата на музичкиот материјал не се затворени." (39: 300-301)

Кога се знае историското време во кое живее (триесеттите години на сталинистичкиот терор) не е тешко да се претпостави зошто токму "после 1930 г. го менува својот став и во многубројните статии се залага за изградба на социјалистичкиот реализам и примената на фолклорот во музиката." (152: 77/1)

(1) Од бројните наслови кои се занимаваат со проблемот на идеологијата, освен веќе добро познатиот Карл Манхајм (види во библиографијата), од делата на македонски јазик упатуваме на обемната студија на д-р Бранислав Саркаџац, "Идеологијата и субјективитетот", "Метафорум", Скопје, 1993 г.

За прашањето на односот на музиката и идеологијата, меѓу другите, упатуваме на статијата на Krešimir Brlobuš, "Odredjenje glazbe naspram ideologije", "Zvuk", br.1/1976, (str.27-33)

ГЛАВА БР. 7.

(1) Освен нејзиното најпознато дело "Philosophy in a New Key", New York, 1942, за другите дела, релевантни за философијата на музиката, види во библиографијата.

(2) За свои претходници Мејер ги истакнува: "На подрачјето на философијата изворот на увид и разбирање ми беа достигнуањата на Хенри Д. Еикин (Henry D. Aiken), Џон Дјуи, Сузана Лангер и Џорџ Мид. На полето на психологијата е очигледно дека многу се потпирав на делата на К.Кофка (K. Koffka), J.T. МекКарди (MacCurdy) и Џејмс Марсел."

(3) Види кај Умберто Еко во библиографијата на цитираната литература, (стр.174, ф-нота).

(4) За Тибор Кнаиф и другите семиотичари на музиката, види во Jean-Jacques Nattiez, "Fondements d'une semiologie de la musique", Union general d'editions, Paris, 1975.

(5) Види кај Тибор Кнаиф, "Još jednom o značenju u muzici", "Zvuk", бр. 4/74, Sarajevo, (str.41).

ГЛАВА БР.8.

Освен наведениот наслов во библиографијата, упатуваме и на следните дела на Барт: "Zadovoljstvo u tekstu", Gradina, Nis, 1975, "Smrt autora", во "Savremene književne teorije", (ur.) Miroslav Beker, SNL, Zagreb, 1986, i "Roland Bart po Rolanu Bartu", Svetovi, Novi Sad, 1992 g.

ГЛАВА БР. 9

(1) Види кај V. Jankelevitch, "L'irreversible et la nostalgie", Flammarion, Paris, 1974, (стр.305). Види и кај Ана Котевска во "Zvuk", br.2/1986, (стр.76)

(2) Види во "Die Idee der Absoluten Musik", Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York, 1987.

(3) Види ја статијата под наслов "Muzička materija i forma", во "Arti musices", br.2/1971, Zagreb.

(4) Тргувајќи во неколку насоки, а пред сè во социолошката, историско-уметничката и философската, "биологизмот" на Лис е многу позадлабочена теорија отколку што на прв поглед се присторува, и задира во прашања во кои мнозина негови претходници останале "зад времето", а време кое го предвидуваме како 21 век, и на кое еден од главните научни печати ќе го даде токму философско-биолошката и социо-биолошката трансдискурзивност и интердисциплинарност, почнувајќи од метафизиката (па и теологијата), и завршувајќи со етиката и естетиката.

Како противник на историцизмот и социологизмот, Лис ќе истакне: "Модерниот живот не е веќе 'непосреден'. Во својата доцна фаза, Западот се одликува со сè поширокиот продор на историската свест и историзирачките сфаќања на животот. Тоа е логичка последица на неговиот развој. Поради тоа, во посматрањето и оценувањето на 'актуелните збиднувања' се применуваат историски консидарации, кои се претвораат во сфаќања на животот. (...) Ние уште му подлегнуваме на диктатот на идејата за 'напредок', кој е во областа на духот одамна ставен вон курс. Според новите сознанија напредувањето не може да се означи како права линија на бесконечна угорнина, тука подобро како бд по периферијата на кругот чија бесконечност создава впечаток дека непрекинато одиме напред."(122: 391-392)

За разлика од "некогашноста" на модерниот живот, Лис констатира, или подобро речено, се залага за нешто што и на м нè е многу блиско и важно: "Во актуелната сегашност историјата се раствора во 'случување'; во подоцнежното историско посматрање случувањето повторно се кристализира во 'историја'. Притисокот на традицијата, како примарно историски поим, врз зоните на непосредното животно збиднување, мора да се отфрли, зашто во непосредната творечка активност зборува самиот живот. Тој е 'vita activa' на подоцнежното историско посматрање и **ВРЕДНУВАЊЕ**."(122: 393-394) (Курзивот е на Д.С.)

Вернер Данкерт врши успешна демистификација на дострелите и "прогресот" на Западната култура, посебно музичка, докажувајќи – токму преку обемните истражувања на развојот на музичката скала во сите поголеми (источни) цивилизации – дека септимата, односно октавата, се многу постари, отколку што е тоа Западната култура подготвена да го признае. (71:3) Сепак, како што тоа во релацијата теорија-практика често се случува, и кај Данкерт доаѓа до неслагање помеѓу фактите и она што како историски рамки е замислено, т.е. доаѓа до противречност на консеквенсите со намерата на првобитната и појдовна поставка.(204:55)

Имено, во неговиот опширен прослед на линиите на развој на тонскиот број (Tonzahl) и на симболизираниот број (Symbolzahl), почнувајќи од мелосот на двотоналноста, па завршувајќи со осмицата, односно октавата како музички број и како симболизиран број, и тоа проследени подеднакво и во европската и во другите, пред сè азиски култури – Данкерт не успева да воспостави ни формални премнини, меѓу другото, и поради одвоеното третирање на броевите, онака како што тие се застапени во музиката, а потоа и онака како што тие се третирани во свеста на поедини народи. " 'Quod erat demonstrandum' во потполност изостанува, т.е. она што се очекувало од самиот наслов, имено да се докаже поврзаноста и меѓусебната условеност помеѓу музичкиот и симболичкиот број, не ја дочекало својата демонстрација."(204:56)

Така, она што можеше и да се очекува, е инситуирањето на Данкерт врз историцизмот, односно константната промена на улогата на одреден број во различните епохи на еден ист народ, без да воочи дека она што се менува е токму и само симболичкиот број, а дека она што е за нас и најважно, имено менувањето на музичкиот број, останува "огноотпорно" на сите историски промени, константно и аисториско. И повторно се согласуваме со Фохт дека врз основа на материјалот што го собрал самиот Данкерт станува јасно дека симболите кои луѓето ги поврзуваат со одредени броеви се менуваат од епоха до епоха, па и во рамките на еден ист етнички простор, и тоа се најчесто оние кои се за музиката најмалку битни (симболичните елементи, визуелните резидиуми, претставните супстрати и сл.) но затоа: "она што е за самата музика битно, т.е. непретставниот и со симболи неоптоварен статус и однос, останува сосема нетангирано со историските пертурбации, и како такво а priori недофатливо за секој историцистички зафат."(204:57)

Енрико Фубини се обидува современата естетика на музиката да ја конституира од онаа страна на практицизмот и догматизмот. Против редуccionистичките решенија, тој се обидува да заснова интердисциплинарен приод, замислувајќи ја естетиката на музиката "помалку како една независна дисциплина, а повеќе како комбинација на различни дисциплини."(208:53)

Како резултат на неговиот интердисциплинарен и енциклопедиски интерес за музиката е и неговата обемна и доста објективна "Историја на естетиката на музиката од антиката до современоста", која ние често ја цитираме. (Види во библиографијата)

Сепак, и покрај "слабоста" кон инхерентните содржини и значења на музичкото дело, Фубини не заборава да нагласи дека им дава предност на авторите, (како на пр. Комбарио (Combarieu)), кои, "за разлика од Ханслик, кој посебно ги истакнувал звучните форми во движење, 'tönend bewegte Formen', додека Комбарио повеќе ги истакнувал лингвистичките, структуралните и синтактичките аспекти на музиката." (208:127) Фубини смета дека секое уметничко музичко дело има безброј значења, или стапала на значења, со таа разлика што некои значења, или едната смисла на музиката, е во откривањето на светот на чувствата и осетите, а на другата во откривањето на светот на мислата, длабочината на битието, и ли нешто друго, а тоа не е ни малку безначајно, туку напротив, за Фубини е таа вонмузичка смисла на делото од основна важност. (208:133)

Слично е и со случаите на програмноста и дескриптивноста на музиката, како и во однос на стилот и техниката, кои заедно го наведуваат Фубини да препознае сопствена блискост со некои ставови на Ханслик ("не постои уметност која така брзо и толку многу форми истрошува како музиката"). Сложувајќи се повторно со Комбарио, за историчноста на музичките техники и јазици, Фубини ќе заклучи: "Тие поими, кои се во совршен склад со сета формалистичка естетика на Ханслик, можеа да им послужат на множество критичари уште и денес како методолошка база за интерпретација на историјата на музиката и на нејзината еволуција, земени токму како постепено 'трошење' на техничките облици и постапки, што значи дека веќе самата техника има во себе некои експресивни можности, некои обусловености, и над сè, историјата која фаворизира или спречува некои развои. И затоа обновата на техниката никогаш не е само надворешен факт, надворешна на значењето на делото..." (208:161) Меѓутоа, сите овие "историски" гледања врз развојот на техниката можат непротивречно да се следат само до моментот во кој "историјата" се заменува со "прогресот", кој внесува дополнителни недоразбирања во веќе и онака доста нејасната дистинкција помеѓу прогресот на техниката и "прогресот" во музиката". (208:183-189)

Едуард Липман е естетичар на музиката, а едновремено и историчар на естетиката на музиката. На неговата исцрпна, и доста објективна "Историја на западната естетика на музиката", и ние често се повикуваме. Таа историја, сепак, а што е и разбирливо, и квантитативно и квалитативно, поголемо внимание и простор им посветува на естетичарите и философите кои се поблиски до американските" естетички школи, или се барем, поблиски до американскиот" естетички дух, кој е, веќе по традиција, понаклонет кон позитивизмот и семантичките школи (во духот на

Сузана Лангер), отколку на духот на европската "метафизика" (на пример на еден Виктор Цукеркандл), или "социологијата" (на пример на еден Теодор Адорно или Тибор Кнаиф). Сепак, за почитување е неговиот обид за сестран опфат и релативно објективен приказ на сите релевантни естетички теории на музиката од Антиката до денес, и неробувањето на некои традиционални класификации (на пример "идеалисти"), т.е. воведувањето нови (на пример "објективисти").

Упатуваме и не наговото друго значајно дело, "Humanistic Philosophy of Musik".

(5) Од современите философи на музиката од англо-американското говорно подрачје (САД, Канада, В.Британија, Австралија и Нови Зеланд), упатуваме на авторите: П. Киви (P. J. Kivy), Шустерман (R. Schusterman), Дејвис (S. Davies), М. Бад (M. Budd), П.Херцог (P. Herzog), Ј.Марголис (J. Margolis), Р.Скратон (R. Skruton), Ф.Спархот (F. Sparshott), К.Прат (C. C. Pratt), М.Крауз (M. Krausz) и О.Ј.Јанг (O. J. Young). За нивните дела види во библиографијата.

(6) Освен прикажаните Фохт и Супичиќ, од некогашниот југословенски простор ќе ги наведеме: Данко Грлиќ, Никша Глиго, Дубравко Детони, Драгутин Гостушки, Јосип Андреис, Павле Стефановиќ и Душан Плавша. Од нивните дела, ќе упатиме само на оние, релевантни за философијата, т.е. естетиката на музиката.

Од македонските естетичари и философи на музиката ќе ги наведеме: Мито Хаџивасилев, Георги Старделов, Димитар Димитров, Димитрие Бужаровски, Иван Цепароски, Драгослав Ортаков, Властимир Николовски, Тома Прошев, Сотир Голабовски, Владо Чучков, Марко Коловски и Тома Манчев. И од нивните дела ќе упатиме само на релевантните за философијата, т.е. естетиката на музиката:

Данко Грлиќ јасно ја (ре)дефинира нашата антиподност: Автономен или општествено условен развој на музиката?" (65:129) Во одговорот на прашањето Грлиќ го спротиставува она што е условот и на нашата антиподност, а тоа е "философската и социолошката ширина за кои станува збор".(65:129) Токму тука е лоцирана и нашата антиподност, токму во односот философија-социологија, "во **СОЦИОЛОШКАТА** ширина на проблемот за кој станува збор."(курзив на Д.С.) "Која е смислата на постоењето на музиката? Играта на **ФОРМИТЕ**, или нивната **ФУНКЦИЈА**? Музиката со **ТЕНДЕНЦИЈА**, или музиката заради музика? Дали музиката во себе самата ги носи своите вредности, или ги добива со своето делување врз одреден социјален супстрат? (...) дали нејзината суштина е **ДЕЛОТО** или **ДЕЛУВАЊЕТО**?"

Кај Грлиќ е евидентно настојувањето за "виша дијалектичка синтеза на два спротивни става; синтеза која не би била некое оттапување на острицата заради обичен опортунитет или бледи компромиси, туку заради подлабоко согледување на самиот проблем". (65:142)

За погледите на Никша Глиго упатуваме на неговата книга "Vrijeme glazbe", Studentski centar, Zagreb, 1977.

За ставовите на Дубравко Детони упатуваме на неговото дело "Panopticum musicum", Kultura, Beograd, 1969.

За ставовите на Драгутин Гостушки ја издвојуваме неговата позната студија "Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima", Prosveta, Beograd, 1968.

Од обемниот опус на Јосип Андреис, како релевантни за философијата на музиката ја издвојуваме: "Muzička nauka i njen razvitak", "Zvuk" br.89/1968, i br.90/1968.

Од делата на Павле Стефановиќ ја издвојуваме збирката есеји Трагом тона", Белград, 1958., како и "Um za tonom", Nolit, Beograd, 1986.

Од делата на Душан Плавша, кого слободно можеме да го сметаме за антипод на Иван Фохт, барем на некогашниот југословенски простор, издвојуваме: "Kritika Fohtovog formalizma u muzičkoj estetici", "Zvuk" br.4/1976, "Društveno-istoriska uslovljenost muzike", "Zvuk" br.3/1977, и "Intencionalnost u muzici", "Zvuk", br.1/1981.

За ставовите на Мито Хаџивасилев-Јасмин по прашањето на философијата на музиката, упатуваме на "Одраз-израз", Комунист, Скопје, 1982 г., во поглавјето "За философските и социолошките аспекти на естетиката", посебно ф-нота бр.18 на стр.63-65.

Академикот Георги Старделов за музиката пишува, главно, во книгата "Изморена авангарда", Мисла, Скопје, 1985, (стр.420), но релевантно за философијата на музиката е и "Керубиновото племе", "Детска радост", Скопје, 1995.

Димитар Димитров нема посебно дело посветено на музиката, но неговата книга "Уметност и човекување", Македонска книга, Скопје, (второ издание во 1998) ја сметаме за релевантна и за философијата на музиката.

Димитрие Бужаровски дава значаен придонес во развојот на естетиката на музиката во Македонија. Ги издвојуваме: неговата Докторска дисертација "Кон дијалектичко-критичката естетика на музиката", Скопје, 1983, (ракопис), и "Историја на естетиката на музиката", ФМУ, Скопје, 1989.

Иван Цепароски на музиката ѝ ја посветува статијата под наслов "Историјата на естетиката на музиката", "Погледи", Скопје, 1/1990., како и "Уметничкото дело во втората половина на 20 век", Култура, Скопје, 1998.

За музиколошкиот опус на академикот Властимир Николовски упатуваме на зборникот на Марко Коловски "Сојуз на композитори на Македонија 1947-1992. Македонски композитори и музиколози", Скопје, "СОКОМ", 1992.

За музиколошкиот опус на Драгослав Ортаков упатуваме на зборникот на Коловски "Сојуз на".

За музиколошкиот опус на Тома Прошев упатуваме на Зборникот на Коловски, "Сојузот на ...", као и на неговата Докторска дисертација "Савремена македонска музика", Istarska naklada, Pula, 1986.

За музиколошкиот опус на Сотир Голабовски упатуваме на Зборникот на Марко Коловски, "Сојузот на ...", како и на делата: "Традиционална и експериментална македонска музика", "Македонска ревија", Скопје, 1984., и на најновата и најважната "Историја на македонската музика", Просветно дело, Скопје, 1999.

Поради прераната смрт на музикологот Владо Чучков, неговата заоставнина не е средена и систематизирана, така што ни преостанува да упатиме на цитираниот Зборник на Коловски, но и на стратијата "Дилема на македонската музичко-критичка мисла", во "Музика", бр.1/1997, Сојуз на композиторите на Македонија, Скопје.

Од делата на Марко Коловски го истакнуваме претходно веќе неколку пати цитираниот зборник "Сојуз на композиторите на Македонија 1947-1992. Македонски композитори и музиколози", Сојуз на композиторите на Македонија, Скопје, 1993, како и исклучително естетички важната статија "Од звукот кон музиката", "Музика" бр.1/1997, Скопје, (стр.51-59)

Од опусот на Тома Манчев ја издвојуваме неговата Докторска дисертација "Движењето како суштински елемент кај симфониската оркестрација" (во ракопис), Скопје, 1999.

ГЛАВА БР. 10

(1) Упатуваме на книгата на Иван Цепароски, "Уметничкото дело во втората половина на 20 век", Култура, Скопје, 1998, (стр.416).

(2) За значењето на мелодијата во современата сериозна музика, упатуваме на Тома Мначев, "Движењето како суштински елемент кај симфониската оркестрација" (Докторска дисертација, стр.94-95).

(3) Цитатот е извадок од есејот на Паул Хиндемит, под наслов "Води кои умираат", што претставува неговото последно предавање, еден вид претсмртна порака, во Бон, во мај 1963 г. ("Zvuk" br.69/1966, str.445-458)

Б И Б Л И О Г Р А Ф И Ј А (х)

1. Agila, J. - "Le domaine musical", Fayard, 1992, Paris.
2. Adorno, T.W. - "Filozofija nove muzike", Nolit, Beograd, 1968.
3. Adorno, T.W. - "Estetička teorija", Nolit, Beograd, 1979
4. Adorno, T.W. - "Negativna dijalektika", BIGZ, Beograd, 1979.
5. Adorno, T.W. - "Razmišljanja o stvaranju sociologije muzike (1958)", vo "Kultura", br.23/1973, Beograd.
- 6." Adorno, T.W. "Der Komponist", Text und Kritik, München, 1989. Musik-Konzepte, 63/64.
7. Andreis, J. - "Muzička nauka i njen razvitak", vo "Zvuk", br.89/1968, Sarajevo.
8. Aranitović, D. - "Bibliografija prevoda dela i članaka Ernsta Bloha, na jezicima naroda i narodnosti Jugoslavije, sa literaturom o Blohovom delu", vo "Ideje", 1/1982, Beograd, (str.149-159)
9. Асафьев, Б. - "Музыкальная форма как процесс, книга вторая, Интонация, Государственное музыкальное издательство", Москва, 1947.
10. Atali, Z. - "Buka. Ogled o ekonomiji muzike" GRO Kultura , Zodijak, Beograd, 1983
11. Barthes, R. - "Imago, Musik, Text", Fontana Press, London, W 6 8 JB 1977.
12. Baumgarten, A.G. - "Filozofke meditacije o nekim aspektima pesničkog dela", BIGZ, Beograd, 1985.
13. Berghan, K.L. - "L'art pour l'espoir", in "Ernst Bloch", Text + Kritik, Sonderband, (hrsg) H.L. Arnold, München, 1985.

(х) Заради непотребни повторувања на некои библиографски единици, некои од помалку значајните се поместени само во Белешките, што значи дека ова е селектирана Библиографија.

При цитирањето во текстот, прво е наведен бројот на трудот од оваа Библиографија, а потоа страната на цитираното дело. Во повеќетомните дела, после броевите на трудот и страната, наведен е и бројот на томот.

14. Bergson, H. - "Ogled o neposrednim činjenicama svesti"
Velika edicija ideja, Beograd, 1978
15. Berenson, F.M. - "Interpreting the Emotional Content of
Musik", vo "The Interpretation of Musik",
(ed) bu Michael Krausz, Clarendon, Great
Britain, 1993/95
16. Blaukopf, K. - "Musik in Wandel der Gesellschaft.
Grundzuge der Musiksoziologie", München,
1984.
17. Bleking, Dz. - "Pojam muzikalnosti", Nolit, Beograd,
1992.
18. Bloh, E., - "Duh utopije", BIGZ, Beograd, 1982;
19. Bloh, E., - "Princip nada", Naprijed, Zagreb, 1981;
20. Bloh, E., - "Subjekt-objekt", Naprijed, Zagreb, 1975;
21. Bloh, E. - "Tübingenski uvod u filozofiju", Nolit,
Beograd, 1972.
22. Bloh, E., "Neuzeitliche Philosophie II: Deutscher
Idealismus. Die Philosophie des 19 Jahr-
hunderts", Suhrkamp, band 4, 1985,
Frankfurt/M.
23. Boehmer, K. - "Komponieren in Disneyland. Das Schicksal
der Musik in Medienzeitalter", in "Neue
Zeitschrift Für Musik", 1/1998, Mainz.
24. Bohrer, K.H. - "Die Grenzen des Ästhetischen"; vo "Die
Negativität des Poetischen und das
Positive der Institution", Merkur, 598/
1999, Stuttgart. (стр.48-64)
25. Бонито-Олива, А. - "Уметност до 2 000-те", во "Овдје",
322-3323-324, 1995, Подгорица,(стр.47-61)
26. Borio, G., - "Fortschrit und Geschichtsbewusstsein in
den musik-theoretischen Schriften von
Krenek und Adorno", in "Ernst Krenek",
Musik-Konzepte, München, 39/40, (str.129-
148).

27. Boseur, D/
J-I., - "Revolution musicales. La musique
contemporaine depuis 1945", Minerve,
1993, France.
28. Boulez, P. - "Zvuk i reč", vo "Zvuk" br.124/125, 1972.
29. Bourdieu, P. - "La Distinction. Critique sociale de
Judgement", Les Editions de Minuit,
Paris, 1997.
30. Boucoureschliev, A. - "La Langage musical", Fayard, Paris, 1993
31. Brelet, G. - "Serijelna muzika", vo "Zvuk" br.61/1963 g.
(стр.1-12)
32. Brele, G. - "Atonalna muzika", "Zvuk" br.45-46, 1961,
(стр.233-246)
33. Brelet, G. - "Le temps musical", P.U.F. Paris, 1949.
34. Brele, Z, - "Muzika i struktura", vo "Zvuk", br.70,
1966, (str.633-643)
35. Brlobuš, K. - "Odredjenje glazbe spram ideologije", vo
"Zvuk", br.1/1976.
36. "Brockhaus Rieman Musik Lexikon", Mainz-Schot, Mainz, 1995.
37. Budd, M. - "The Repudiation of Emotion: Hanslick on
Music", in "Britis Journal of
Aesthetics, 20, No. I, (Winter)
38. Бужаровски, Д. - "Кон дијалектичко-критичката естетика на
музиката" (Докторска дисертација), НУБ,
Скопје, 1984 (Д.М. III 645)
39. Бужаровски, Д. - "Историја на естетиката на музиката",
ФМУ, 1989.
40. Bujić, B. - "Notation and Realization: Musical
Performance in Historical Perspektive"
in "The Interpretation of Music", (ed)
Michael Krausz, Clarendon Paperbacks,
Oxford, Great Britain, 1993.
41. Busoni, F. - "Nacrt nove estetike glazbe", vo "Zvuk",
br. 4, 1989, Zagreb, (str.43-51)

42. Busoni, F. - "Von der Einheit der Musik, Verstreute Aufzeichnungen", (собрани есеи), или под наслов "Wesen und Einheit der Musik", 1956.
43. Busoni, F. - "Nacrt nove estetike glazbe", vo "Zvuk" br.5/90, str.31.
44. Bucken, E. - "Geist und Form im musikalischen Kunst", Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft, Athenaiion, Drucle C. G. Roder, Leipzig, 1954.
45. Vagner, A. - "Na putu ka novoj teoriji muzike" vo "Zvuk", br.3/1984.
46. Van Reijen, W. - "Adorno zur Einführung", SOAK, Junius Verlag, 1990.
47. Whitehead, A.N. - "The Concept of Nature", 1930, Cambridge, University Press, 1930.
48. Veber, M(ax) - "Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik", München, 1921/J.C.B. Mohr (P. Siebeck), Tübingen, 1972.
49. Welsch, W. - "Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?", in Grenzgänge der Ästhetik", Reclam, Stuttgart, 1996, (str.231-259)
50. Welsch, W. - "Das Ästhetische - Eine Schlüsselkategorie unserer Zeit", vo "Die Negativitet des Poetischen und das Positive der Institution", Merkur, 598/1999, Stuttgart.
51. Viggershaus, R. - "Theodor Adorno", Beck'sche Reiche, grose Denker, Verlag, C.H. Beck, München, 1987.
52. Vogt, H. - "Neue Musik, seit 1945", Reclam, Stuttgart, 1982.
53. Wörner, K.H. - "Geschichte der Musik", Vandehoeck/Ruprecht, Göttingen, 1993
54. Враницки, П. - "Историја на марксизмот I", Мисла, Комунист, Култура, Наша книга, Македонска книга, Скопје, 1979.

55. Gadamer, H.G. - "Hermeneutik als praktische Philosophie" in "Rehabilitierung der praktischen Philosophie", Band I, Verlag Rombach, Freiburg, 1972.
56. Gilbert, K.E. /
Kun, H. - "Istorija estetike", Kultura, Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1969.
57. Gilson, E. - "Matières et formes", Vrin, Paris, 1964.
58. Gligo, N. - "Vrijeme glazbe", Studentski centar, Zagreb, 1977.
59. Gligo, N. - "Suvremena glazba ključ novog humanizma" vo "Kultura, Beograd, BR. 5/6 '69.
60. Gligo, N. - "Šta je glazba?" Сприказ на истоименото дело на Карл Далхаус и Ханс-Хайнрих Егебрехт, во издание на Heinrich'hofen Verlag, Wilhelmshafen, Deutschland, 1986.
61. Gostuški, D. - "Svet umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima", Beograd, 1968.
62. Gostuški, D. - "Most izmedju nauke i umetnosti", vo "Zvuk", br. 66/1966. Sarajevo.
63. Грамши, А. - "Избрани текстови", Здружени македонски издавачи, Скопје, 1978.
64. Grlić, D. - "Estetika", I-IV, Naprijed, Zagreb, 1979.
65. Грлик, Д. - "Аутиномни или друштвено увјетовани развој музике?", во зборникот "Филозофија уметности", Коларчев народни универзитет, Београд, 1978.
66. Grlić, D. - "Leksikon filozofa", Naprijed, Zagreb, 1982.
67. Dalhaus, K. - "Estetika muzike", Književna zajednica Novog Sada, 1992.
68. Dahlhaus, C. - "Die Idee der absoluten Musik", Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York, 1987.
69. Dahlhaus, C. - "L.v.Beethoven und seine Zeit", Loaber-Verlag, 1993, Loaber

70. Dahlhaus, K/
/Egebrecht, H-H. - "Was ist Musik/", Heinrich'hofen Verlag,
Wilhelmshaven, Deutschland, 1986.
71. Danckert, V. - "Tonreich und Symbolzahl", H. Bouvier u. Co.
Verlag, Bonn, 1966.
72. Davies, S. - "Definitions of Art", Cornell University
Press, Ithaca and London, 1991.
73. Devčić, N. - "Aleatorika" vo "Muzicka enciklopedija na
JLZ, tom I, MCMLXXI, str 34-35.
74. Deliege, C. - "Les Fondements de la Musique tonale. Une
perspective analitique post-
-schenkerienne", J. C. Lattes, Paris 1984.
75. Димитров, Д. - "Уметност и човекување", "Македонска книга",
Скопје, 1992.
76. Djurić, M. - "Mit, nauka, ideologija", BIGZ, Beograd, 1989.
77. Doflein, E. - "Die neue Musik des Jahres", vo "Melos",
5, 1926.
78. Dorschel, A. - "Hugo Wolf", Reinbeck, Rowohl, 1992.
79. "DTV-Atlas zur Musik", hrsg. Michels Ulrich, München, 1992
80. Eagleton, T. - "The Ideology of the Aesthetic", Blackwele,
Oxford/Cambridge, USA, 1999/1995
81. Endlung, B. - "On Scores and Works of Musik: Interpreta-
tion and Indentity", in "British Journal of
Aesthetics", Vol. 36, No. 4, october, 1996.
82. Eko, U. - "Uvod" vo "Estetika i teorija informacije",
Prosveta, Beograd, 1977
83. "Ernst Bloch", Musik-Konzepte, Text + Kritik, Munchen, 1985.
84. "Ernst Krenek", Musik-Konzepte, 39/40, München, 1986.
Ced.) Text und Kritik.
85. "Estetika i teorija informacije", (ur.) Umgero Eko,
Prosveta, Beograd, 1977.
86. Zaječaranović, G. - "Filozofija marksizma", Naučna knjiga,
Beograd, 1985.

87. Zecchi, St. - "Hiob und Müntzer. Die Utopie als Spur ethischer Bedeutung", in "Ernst Bloch", Text + Kritik, München, 1985.
88. Зонтаг, С. - "Против интерпретацијата", во "Постомодернизам", "Темплум", Скопје, 1993.
89. Zuckerkandl, V. - "Sound and Simbol", Musik and the External World", Pantheon Books, New York, 1956/1973, (I,II)
90. Zuckerkandl, V. - "Die Wirklichkeit der Musik", Rhein-Verlag, Zurich, 1963.
91. Ingarden, R. - "Ontologija umetnosti" , Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991.
92. Јанкелевич, В. - "Музика и неизрециво", Књижевна заједница Новог Сада", Нови Сад, 1987.
93. Jankelevitch, V. - "L'irreversible et la nostalgie", Flammarion, Paris, 1974.
94. Jankelevitch, V. - "Tod und Leben", in "Sinn und Form", maj-juni, 1997, (str.336-337).
95. Jankelevitch, V. - "Henri Bergson", 1931
96. Jonas, H. - "Princip odgovornost" Veselin Masleša, Sarajevo, 1990.
97. Jungheinrich, H.K. - "Nicht vesohnt. Musikästhetik nach Adorno", Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York, 1987.
98. Kajoa, R. - "Igre i ljudi", Nolit, Beograd, 1979.
99. Камбуровъ, И. - "Илюстрованъ музикаленъ речникъ", Хемусъ, Софиѧ, 1933.
100. Kant, I. - "Kritika moći sudjenja", "Naprijed", Zagreb, 1976.
101. Kant, I. - "Kritika čistoga uma", BIGZ, Beograd, 1976.
102. "Karl-Heinz Stockhauzen. Wie die Zeit verging", Musik-konzepte, 1981, München.
103. Kivy, P. - "Musik Alone", Ithaca, NY, 1990, USA.

104. Kivy, P. - "Feeling the musical emotions " in "Britisch Journal of Aesthetics", Vol.39, Nb.1, January 1999. (str.1-13)
105. Knaif, T. - "Neki nekomunikaciski aspekti u glazbi", "Zvuk", br.2/1974.
106. Knaif, T. - "Šta je to semiotika glazbe?", vo "Zvuk", br. 4/1974, (str.33)
107. Knaif, T - "Još jedanput o 'značenju u glazbi'", vo "Zvuk", br.4/1974. (Реферат на Првиот конгрес на музичката семиологија, Белград, 17-21 октомври, 1973 г.,(стр.39)
108. Kovacevic, K. - "Eisler Hans", vo "Музичка enciklopedija na JLZ"/1, Zagreb, MCMLXXI, (str.512-513)
109. Kolakovski, L., - "Glavni tokovi marksizma III", BIGZ, Beograd, 1985.
110. Kolakovski, L. - "Užas metafizike", BIGZ, Beograd, 1992.
111. Kostić, L. - "Laza Kostic", vo "Radjanje moderne književnosti. POEZIJA", Nolit, Beograd, 1975.
112. Krausz, M. (ed) - "The Interpretation of Music", (зборник), Clarendon Paperbacks, Oxford, Great Britain, 1993.
113. Кундера, М. - "Теорија каде што моралната осуда е укината", во "Културен живот", бр. 2/1998, Скопје.
114. Kurt, E. - "Die romantische Harmonik", Berlin, 1923.
115. Kurt, E. - "Musikpsychologie", Bern, 1930.
116. Kurtz, M. - "K.H.Stockhausen. Eine Biographie", Bärenreiter, Kassel, Basel, 1988.
117. Lalo, S. - "Osnovi estetike", BIGZ, Beograd, 1974.
118. Langer, S. - "Filozofija u novome ključu" Prosveta , Beograd, 1967.

119. Laske, O.E. - "U traženju generativne gramatike za glazbu", "Zvuk", br.1/1976
120. Levi-Stros, K. - "Mitologike I", "Prosveta", BIGZ, Beograd, 1980.
121. Liess, A. - "Der Weg nach Innen. Ortung ästhetischen Denkens heute", Zürich, 1973.
122. Lis (Liess) A. - "Tradicija i stvaralaštvo", "Treći program Radio Beograda", Jesen, 1970.
123. Lippman, E. - "A History of Western musical Aesthetics", University of Nebraska Press, USA, 1994.
124. Lippman, E. - "A Humanistic Philosophy of Musik", New York, 1977.
125. Lisa, S. - "Estetika glazbe" Naprijed, Zagreb, 1977.
126. Lisa, S. - "Muzika i revolucija", "Zvuk", br.2/1974, (str.94)
127. Лиса С, - "Прилог проучавању социологије музике", во "Музика" бр. 3/1949.
128. Lisa, S. - "Povjesna glazbena svijest i njena uloga u savremenoj muzickoj kulturi" во "Zvuk" br.4/1973, (str. 357-387).
129. Loman, H.M. - "Adorno's Ästhetik" in "Adorno für Einführung", W.v.Reijen (hrsg), SOAK, Junius, 1990
130. Lukacs, G. - "Osobenost estetskog", Nolit, Beograd, 1980.
- 130a. Lukacs, G. - "Povijest i klasna svijest", "Naprijed", Zagreb, 1977.
131. *Луначарский, А.В.* - *"В мире музыки", Всесоюзное издательство советский композитор, Москва, 1971.*
132. Lyotard, J.F. - "Sta je postmoderna?", KIZ "ART PRES", BEOGRAD, 1995.
133. Manhajm, K. - "Ideologija i utopija", Nolit, Beograd, 1968.
134. Marks, K./ Engels, F. - "O umjetnosti" "Rad", Beograd, 1982.

135. Маркс, К.
/Енгелс,Ф. - "Германската идеологија", Комунист,
Скопје, 1986
136. Marcuse, H. - "Eros i civilizacija", Naprijed,
Zagreb, 1985.
137. Marquard, O. - "Verweigerte Bürgerlichkeit", in "Die
Kultur unseres Jahrhunderts", ECON, 1993.
138. Marušić, A. - "Predgovor" za "Svijet umetnosti.
Marksističke interpretacije", Školska
knjiga, Zagreb, 1976.
139. Mejer, L. - "Emocija i značenje u muzici", Nolit,
Beograd, 1986
140. Mejer, L.B. - "Značenje u muzici i teorija
informacije", vo "Estetika i teorija
informacije", (str.173-195)
141. Мек-Хејл, Б.
(Mc Hale Brian) - "Постмодерната проза", во "Lettre
internationale", европска ревија за
култура, 5-6, март-јуни, 1997,
македонско издание, НИП Гурга,
Скопје.
142. Mersman, H. - "Angewändte Musikästhetik", Max Heses
Verlag, Berlin, W 15, 1926.
143. "Metzler Musik Chronik", Verlag J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar,
1993.
144. Mezger, H.K.
/Rin, R - "Plus ultra" in "Ernst Kranek",
Text + Kritik, 1984, 39/40, Munchen.
145. "Meyers Taschen-Lexikon der Musik" I-III, Manheim, 1984.
146. Milošević, N. - "Predgovor" vo "Mitologike I" od
Klod-Levi Stros, Karijatide,
Prosveta-BIGZ, Beograd, 1980.
147. Минаев, Е. - "Емоцијата како категорија на музичко-
информативниот процес", "Струшка музичка
есен", Струга, 1999.
148. Mičel, D. - "Jezik moderne muzike", Nolit, Beograd,
1983.

149. Moravski, S. - "Predmet i metoda estetike", Nolit, Beograd, 1974.
150. Moravski, S. - "Sumrak estetike", Polemos, Novi glas, Banja Luka, 1990.
151. Moos, P. - "Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartman", 1928.
152. " Muzička enciklopedija" , Jugoslovenski leksikografski zavod, Zagreb, I - III, MCMLXXI- MCMLXXVII.
153. Müller, K. J. - "'Mahler. Leben, Werke, Dokumente", Schott, München, 1989 (str. 633)
154. Мухик, Ф. - "Филозофија на иконокластиката", "Македонска книга", Скопје, 1983.
155. Mc Ady, - "Hearing musical works in their Entirety", in "British Journal of Aesthetics", Vol.37, No.1, January,1997.
156. Nattiez, J. J , - "Fundements d'une semiologie de la musique", Paris, 1975.
157. Niemöller, K. W. - "Musikwissenschaft", vo "Musikleben in Deutschland" (ed) Richard Jakoby, Inter Nationes, Bonn, 1996.
158. Niče, F. - "Rodjenje tragedije", Kultura, Beograd, 1960.
159. Parry, Chr. - "Menschen, Werke, Epochen. Eine Einführung in die deutsche Kulturgeschichte", Hueber, 1993.
160. Pejović, D. - "Umjetnost i estetika" vo "Svijet umetnosti", Školska knjiga, Zagreb, 1976.
161. Plavša, D. - "Kritika Fohtovog neoformalizma u muzičkoj estetici", vo "Zvuk" br.4/1976, str.55.
162. Plavša, D. - "Društveno-istoriska uslovljenost muzike", vo "Zvuk" br. 3/1977, str.31-39. Sarajevo.

163. Plavša, D., - "Intencionalnost u muzici", vo "Zvuk", br.1/1981, Sarajevo, str.24-30
164. Pleasants, H. - "E.Hanslick's Vienna's Golden Years of Musik, 1850-1900", (избор на списи од Едуард Ханслик, во превод и издание на Плезантс, 1951 г.)
165. "Постмодернизам" - (избор и превод на Д.Јакимовски), Темплум, Скопје, 1993.
166. Pratt, C.C. - "The Meaning of Musik. A Study in Psychological Aesthetics", Mc-Grow Hill, New York, 1931.
167. Prohić, E. - "Problemi i mogućnosti sociologije muzike", vo "Kultura" br.23/1973, Beograd.
168. Prohić, E. - "Integralna estetika Šarla Laloa" vo "Osnovi estetike" na Šarl Lalo, BIGZ, Beograd, 1974.
169. Prohić, K. - "Prizmatičko mišljenje Ernsta Bloha", vo Ernst Bloh, "Duh Utopije", BIGZ, Beograd, 1982.
170. Sandvos, R.E. - "Geschichte der Philosophie, Band 2: Mittelalter, Neuzeit, Gegenwart" dtv Wissenschaft, München, 1989,
171. Саркањац, Б. - "Идеологијата и субјективитетот", Метафорум, Скопје, 1993.
172. "Svijet umetnosti. Marksističke interpretacije", (uredio) Ante Marušić, Školska knjiga Zagreb, 1976.
173. Seldmayer, H. - "Die Revolution der moderner Kunst", Dumont Taschenbücher, Köln, 1985.
174. Sibley, F. - "Making Musik our own", vo "The Interpretation of Musik", (ed) by Michael Krausz, Clarendon, Oxford, Great Britain, 1993.
175. Silberman, A. - "Introduction a un Sociologie de la Musique", Presses Universitaires de France, Paris, 1955.
176. Скаловски, Д. - "Философски етиди", Феникс, Скопје, 1995.

177. Skovran, D. - "Programska muzika" vo "Muzicka enciklopedija na JLZ", Zagreb, tom 3, MCMLXXVII, (str.130-131).
178. Skruton, R. - "Notes on the Meaning of Musik", vo "interpretation of Musik", (ed) by Michael Krausz, Clarendon, Great Britain, 1993.
179. Sloterdijk, P. - "Tetovirani zivot", Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991.
180. Sparshot, F. - "Singing and speaking", vo "British Journal o Aesthetics", Vol.37, No.3, July 1997.
181. Старделов, Г. - "Керубиновото племе", Детска радост, Скопје, 1995.
182. Старделов, Г. - "Summa Aestheticae", Култура, Скопје, 1991.
- 182a. Старделов, Г. - "Изморена авангарда", Мисла, Скопје, 1985.
183. "Stockhausen, K.H, Musik-Konzepte, 19, (hrsg) H.K.Metzger, München, 1981.
184. Strawinsky, I, - "Memoari i razgovori", (I-II), Zora, Zagreb, 1972.
185. Supičić, I. - "Estetika evropske glazbe. Povjesno-tematski aspekti", JAZU, Zagreb, 1978.
186. Supičić, I. - "Elementi sociologije muzike", Zagreb, 1964.
187. Supičić, I. - "Muzicka materija i forma", vo "Arti musices", br.2/1971.
188. Supičić, I. - "Muzikologija i estetika", vo "Zvuk", br.95/1969.
190. Shusterman, R. - "Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art", "Blackwell", UK, USA, 1992.
191. Schädler, St. - "Drei ungleiche Versuche zur Asthetik", in "Nicht versöhnt", (hrsg) H.K. Jungheinrich, Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York, 1987
- 191(a). Schelling, F.V.J. - "Sistem transcendentalnog idealizma", Naprijed, Zagreb, 1986.

192. Schenker, H. - "Neue musikalische Theorien und Phantasien", 3 wols. Wien, 1906-1935.
193. Schering, A. - "Simbol in der Musik", vo "Zeitschrift für Aesthetik", 9/1914.
194. Schering, A. - "Das Entstehen der instrumentalen Simbolwelt", vo "Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1935."
195. Schmidt, C.M. - "Johanes Brahms und seine Zeit", Loaber Verlag, Loaber, 1983.
196. Schreiber, W. - "Mahler", Reinbeck, Rowohl, 1992.
197. Schumann, R. - "Gesammelte Schriften über Musik und Musiker", 4 bd. 1854/ 1914.
198. Taljabue, M.G. - "Savremena estetika", "Nolit", Beograd, 1968.
199. Tatarkijevic, V. - "Istorija šest pojmov", "Nolit", Beograd, 1976.
200. "Ullstein Laxikon der Musik", hrsg. Fridrich Herzfeld, Frankfurt, 1993
201. Young, O.J. - "The Cognitiv Value of Musik", in "The Journal of Aesthetics and Art criticism", Vol.57, No.1, Winter, 1989.
202. Ferguson, D. - "A History of Musical Thought", Third Edition, New York, (Publ) Applenton-Centory-Croafts, 1959.
203. "Filozofijski rečnik", treće dopunjeno izdanje, Grupa autora u redakciji Vladimira Filipovića, Nakladni zavod matice hrvatska, Zagreb, 1989.
204. Focht, I. - "Savremena estetika muzike", Nolit, Beograd, 1980.
205. Focht, I. - "Uvod u estetiku", Svjetlost, Sarajevo, 1984.
206. Фохт, И. - "Филозофија музике" во "Филозофија уметности", Коларчев народни универзитет, Београд, 1978.

207. Foht, I. - "Šta je muzika?", vo "Treći program Radio Beograda", Beograd, 1973, V/1.
208. Fubini, E. - "Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart", Metzler, Stuttgart, 1997.
209. Fubini, E. - "Jezik i semantičnost muzike", vo Zvuk, br.73-74/1967, (str.1)
210. Funk, K. L. - "Was wäre wenn auf Cassandra gehört wurde?", in "Nicht versöhnt. Musikästhetik nach Adorno", (Hrsg.) H.K.Jungheinrich, Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York, 1987.
211. Halm, A. - "Von zwei Kulturen der Musik", Stuttgart, 1913
212. Hanslik, E. - "O muzički lijepom", BIGZ, Beograd, 1977.
213. Hanslik, E. - "Die moderne Oper", 1875.
214. Hanslik, E. - "Musikalische Stationen", Verein f. dt. Lit. Berlin, 1885.
215. Hartmann, N. - "Ästhetik", Walter De Gruyter/Co. Berlin, 1966.
216. Hartman, N. - "Novi putevi ontologije", BIGZ, Beograd, 1973.
217. Hauzer, A. - "Sociologija umjetnosti", Školska knjiga, Zagreb, 1986.
218. Haussen, A. /Scherpe, R.k.(Hrsg) - "Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels", Reinbeck, Rowohls, 1993.
219. Хегел, Г.В.Ф. - "Естетика I-III", Култура, Београд, 1952.
220. Hegel, G.V.F. - "Enciklopedija filozofskih znanosti", Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo, 1987.
221. Heidegger, M. - "Bitak i vrijeme", Naprijed, Zagreb, 1985.

222. Heidegger, M. - "O bitu umjetnosti", Mladost, Zagreb, 1959.
223. Herzog, P. - "Reflections on Pater on Music", во "British Journal of Aesthetics", Vol.36, No.2, april, 1996.
224. Hermand, J.
/F. Tromler, - "Die Kultur der Weimarer Republik", Fischer, 1989.
225. Hildesheimer, W. - "Mozart", Insel Verlag, Frankfurt/M, 1992.
226. Hoffman, H. /
/Klotz, H. (hrsg) - "Die Kultur unseres Jahrhunderts. 1918-1933", 930.85, ECON Verlag, Düsseldorf, New York, Wien, Moskow 1993.
227. Huizinga, J. - "Homo Ludens", Payot, Paris, 1951
228. Huserl, E. - "Ideja fenomenologije", BIGZ, Beograd, 1975.
229. Cage, J. - "Radovi, tekstovi 1939-1979", SIC, Beograd, 1981
230. Цветаева, М. - "Уметноста во светлината на совеста", Културен живот, Скопје, 4-5/1994.
231. Colquhoun, A. - "Expressionismus", in "Kritik und Selbstkritik in der deutschen Moderne", (VERLAG) G. HATJE, Stuttgart, '9
232. Цепароски, И. - "Уметничкото дело во втората половина на XX век", (Докторска дисертација) Универзитет "Св. Кирил и Методиј"- Скопје, 1997.
233. Цепароски, И. - "Историјата на естетиката на музиката", во "Погледи", бр.1/1990, Скопје (стр.152-159)
234. Džejmson, F. - "Marksizam i forma", Nolit, Beograd, 1974.
235. Šešić, B. - "Osnovi metodologije društvenih nauka", Naučna knjiga, Beograd, 1982.

236.. Šopenhauer, A. - "Svet kao volja i predstava", Matica srpska, Novi Sad, 1981.

Д О Д А Т О К :

237. Vuk-Pavlović, P. - "Problemi filozofije muzike", vo "Zvuk", br.6/1956., (261-262)

238. Гадамер, Х.Г. - "Увод у 'Извор уметничког дела' Мартина Хајдегера", во "Овдје", 316-317-318, Подгорица, 1995.

239. Difren, M. - "Umetnost i politika", Svjetlost, Sarajevo, 1992.

240. Kolakovski, L. - "Prisutnost mita", Pečat, Beograd, 1989.

241. Langer, S. - "O smislu u muzici", "Zvuk", br.69/1966, (str.459-486)

242. Лукач, Г. - "За марксистичката естетика", Култура, Скопје, 1975.

243. Lukač, Dj. - "Duša i oblici", Nolit, Beograd, 1973.

243(a). Margolis - "Musik as Ordered Sound: Some Complications Affecting Description and Interpretation", in "The Interpretation of Music", (ed) Michael Krausz, Clarendon Press, Oxford, 1995.

244. Prohić, K. - "Priroda monumentalnosti Lukačevog estetičkog poduhvata", vo "Osobenost estetskog", Nolit, Beograd, 1980.

245. Spaemann, R - "Philosophische Essays", Reclam, Stuttgart, 1983.

246. Scherlies, V. - "Vorwärts, rückwärts - wo ist das?", in "Neue Zeitschrift für Musik", Mainz, 1/1999

247. Schutz, A. - "Fragments on the Phenomenology of Musik" in "In Search of Musical Method" (ed) T.J. Smith, New York, 1976 (1944)

248. Focht, I. - "Put k ontologiji umetnosti" vo "Svijet umetnosti", Školska knjiga, Zagreb, 1976.
249. Focht, I. - "Temelji Lukačeve estetike" vo "Prolegomena za marksističku estetiku", Nolit, Beograd, 1975.(str.7-35)
250. Fubini, E. - "Struktura i vremenitost u muzici", vo "Zvuk", br. 91/1969, (str.1)
251. Hartmann, N. - "Prilog zasnivanju ontologije", Izvori i tokovi, Zagreb, 1976
252. "Човекот и времето", Култура, Скопје, 1990.
253. Цепароски, И. - "Во потрага по изгубениот тоталитет", Култура, Скопје, 1993.