

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
С К О П Ј Е
Институт за филозофија

**РЕЦЕПЦИЈАТА НА МУЗИЧКОТО ДЕЛО ВО ЕСТЕТИЧКИТЕ
ТЕОРИИ НА ДВАЕСЕТИОТ ВЕК**
-Докторска дисертација-

Кандидат:
Дуња Иванова

Ментор:
Проф. д-р Иван Џепароски

2015
С К О П Ј Е

СОДРЖИНА

ВОВЕД

1. НА ПАТОТ ДО МУЗИЧКОТО ДЕЛО

- | | |
|---|----|
| 1.1. Компјутерот како инструмент | 10 |
| 1.2. За парадигмата во музиката - низ призмата на Томас Кун | 17 |

2. УМЕТНИЧКА РЕЦЕПЦИЈА И ЕСТЕТИЧКА КОМУНИКАЦИЈА

- | | |
|--|----|
| 2.1. Теоријата на рецепцијата на Ханс Роберт Јаус | 26 |
| 2.1.1. Јаусовата теорија како нов хоризонт - Иван Џепароски | 31 |
| 2.1.2. Јаус и новата перспектива на искуството - Јуми Киношита | 33 |
| 2.2. Херменевтиката како модус за толкување на музиката | 35 |

3. МУЗИЧКОТО ДОЖИВУВАЊЕ ВО ЕСТЕТИЧКИТЕ ТЕОРИИ НА 20-ОТ ВЕК

3.1. Формалистички теории

- | | |
|--|----|
| 3.1.1. Едуард Ханслик и доживувањето на музиката | 39 |
| 3.1.2. Клајв Бел и чистата естетска емоција | 42 |
| 3.1.3. Игор Стравински - изразот не е иманентно својство на музиката | 45 |

3.2. Експресивистичко - емоционалистички теории за музиката

- | | |
|---|----|
| 3.2.1. Ернст Блох - музиката како самоекспресија и утопија | 47 |
| 3.2.2. Дјувит Паркер - музиката како емоција | 50 |
| 3.2.3. Џон Дјуи - естетското искуство помеѓу емоцијата и интелектот | 54 |

3.3. Феноменолошко - онтолошки пристап кон музиката

- | | |
|--|----|
| 3.3.1. Роман Ингарден - доживувањето како свесен акт | 58 |
|--|----|

3.4. Гносеолошки пристап кон музиката	
3.4.1. Теодор Адорно - музиката како огледало на реалноста	60
3.5. Рецептивен пристап кон музиката	
3.5.1. Арон Копланд - слушањето како разбирање	61
3.5.2. Леонард Мејер помеѓу формализмот и експресивизмот	63
3.5.3. Питер Киви: Естетската рецепција зависи од формата и експресијата	66
3.5.4. Лоран Обер - перцептивните афинитети како предуслов за доживувањето	67
3.5.5. Пол Богосиан - рационалност во емоционалните доживувања	69
3.5.6. Гордон Грејам - кон естетичкиот когнитивизам	71
3.5.7. Павле Стефановиќ - доживувањето како разбирање	74
3.5.8. Жак Атали - социјална кодификација на музиката	76
3.5.9. Брус Елис Бенсон - музиката како дијалог	80
3.5.10. Џенефер Робинсон - музиката како одблесок на емоцијата	87
3.5.11. Џенет Бикнел: Контекстот влијае на рецепцијата	91
3.5.12. Давид Е.Фенер - кон психолошката природа на естетското искуство	98
3.5.13. Тајгер Ц.Рохолт - суптилни анализи на делата на Гер, Бурдје и Клифтон	104
 4. КРИТИКА НА ЕСТЕТИЧКИТЕ ТЕОРИИ ЗА МУЗИКАТА ОД 20-ОТ ВЕК ВО МАКЕДОНИЈА	
4.1. Георги Старделов - Естетика на современиот музички израз	110
4.2. Димитрије Бужаровски - Музичко-естетски преглед на 20-от век	111
4.3. Денко Скаловски - Современи текови на филозофијата на музиката	115
4.4. Иван Џепароски - Естетиката на музиката во втората половина на 20-от век	122
4.5. Зошто (не) ни е потребен музички концепт?	126

5. СОВРЕМЕНАТА МИСЛА ЗА ЕСТЕТСКАТА ВРЕДНОСТ НА МУЗИКАТА

5.1. Питер Реилтон: Естетската вредност како висок квалитет	130
5.2. Бенет Рајмер: Зошто луѓето ја ценат музиката?	133
5.3. Рафаел Деклерк: Естетски карактеристики	136
5.4. Алан Х. Голдмен: Вредност	141
5.5. Ралф фон Апен: Естетика на популарната музика	146

ЗАКЛУЧОК

БИБЛИОГРАФИЈА

ВОВЕД

Музиката, литературата, филмот, фотографијата, танцот, архитектурата, скулптурата, сликарството се обединети со поимот “уметност”. Меѓу нив и публиката посредуваат уметничките дела. Нивната содржина, вредност и значење претставува предмет на интерес на филозофијата, на историјата, на поодделните уметности, на психологијата...

Музиката претставува еден сегмент од творештвото на уметноста зад кое се потпишува човекот. Нејзиното влијание врз сетилата, емоциите и интелектот на слушателот е олицетворено во огледалото на звукот, во музичкото дело.

Постојат многубројни размислувања, елаборации и дебати врзани за точната определба и за дефиницијата на музичкото дело. Ако се погледне низ историјата на музиката ќе се забележат голем број идеи кои на специфичен начин ги дешифрираат концептите врзани за музиката како уметност. Сите тие денес се обединети под „капата” на естетиката на музиката. Таа, како филозофска гранка ги анализира и ги актуелизира темите врзани за музичката уметност, но и прашањата кои се однесуваат на другите изразни форми.

Музичкото дело низ историјата било и сеуште е предмет на бројни анализи кои целат кон дешифрирање и дефинирање на единствениот концепт. Истражувачите на музичката уметност се служат со различен пристап и со бројни методи за да ги задоволат сопствените очекувања на патот кон одгатнувањето на музичката вистина. Историјата на музиката, естетиката на музиката, музикологијата и психологијата низ годините поставиле важни прашања на кои се дадени најразлични одговори. Денес можеме да прочитаеме за бројни идеи и теории кои ја дефинираат музиката и кои при тоа трагаат по есенцијата на музичкото дело.

Доживувањето на слушателот, кое претставува предметот на ова истражување, во трудот е согледано како идеалното место за создавањето на уникатен и неисцрпен музички концепт. При тоа, овој труд не ги негира постоечките музички концепти, ниту пак го оспорува нивното значење. Низ неговата содржина се анализираат и се компарираат постоечките, но и се предочуваат нови идеи и заклучоци за разбирањето на музиката воопшто.

Клучните поими околу кои орбитаира трудот се: *музичкото дело* разбрано како оригинална музичка композиција; *доживувањето* претставено како форма на воспримање на делото но и како можност за формирање на музичката слика; *концептот* како структуриран модел на шаблони кои помагаат да се олесни разбирањето; *теоријата на рецепцијата* или склоп на идеи според кои рецепцијата претставува конкретизација на авторското дело од страна на публиката итн. Сите тие се пред сè согледани во опсегот на **20-от век** како период во кој се формираат и развиваат бројни естетички идеи за музиката како уметност.

На самиот почеток на трудот се минува низ процесот на создавање на музичкото дело преку куса анализа на најзначајните сегменти запирајќи и до современиот начин на компонирање со неопходната алатка на денешницата-компјутерот. Во продолжение е опсервирана идејата за парадигмата на Томас Кун која иако е претставена од научен ракурс сосема соодветно се пресликува и врз музичките идеи и концепти. Низ призмата на Ханс Јосеф Јаус, критиката на Иван Џепароски и Јуми Киношита е дефинирана теоријата на рецепцијата како можност за естетичка комуникација. Во фокусот на централното поглавје на трудот се наоѓа “доживувањето” како поим - водилка во теориите на мислителите кои со своите дела го одбележаа 20-от век, од Едуард Ханслик до Тајгер Ц.Рохолт. Нивните анализи неизбежно допираат до доживувањето како основен поим и чинител на музичкиот концепт.

Преку делата и заклучоците на истакнатите македонски автори Георги Старделов, Димитрије Бужаровски, Денко Скаловски и Иван Џепароски се елаборирани клучните аспекти на естетичките теории врзани за музичкото доживување, се разбира, од еден поинаков ракурс и со индивидуалистички пристап.

Последното поглавје е посветено на анализата на мерката за естетското и можноста за проценка на вредноста на музиката минувајќи низ содржајните размисли на современите автори Алан Голдмен, Рафаел Деклерк, Ралф фон Апен, Бенет Рајмер и Питер Реилтон.

Од првата па сè до последната страница на трудот, како лајт мотив се провлекува “доживувањето”. Овој поим е претставен како најзначајниот сегмент во процесот на создавање, заживување и опстојување на музиката низ времето. Функцијата на доживувањето се состои токму во можноста за

ресоздавањето на музиката. Оваа карактеристика која ја поседува музичкото искуство, низ содржината на трудот станува особено видлива во „комуникацијата“ со низа на значајни автори кои со своите размисли ја дообликуваат и ја надополнуваат тезата на трудот.

1. НА ПАТОТ ДО МУЗИЧКОТО ДЕЛО

Дефинирањето на поимот “музика“ претставува предизвик исправен пред секој љубител и почитувач на тонската уметност. Обидот за разоткривање на музиката значи да се тргне по пат кој не навестува единствена цел и да се решава задача без да се очекува конечно решение. Музиката е уметност која нема само еден лик, таа не умее да опстои сместена во една рамка. Нејзините карактеристики се погодни за бесконечни толкувања, а прашањата кои за оваа уметност ги покренува филозофијата се темелите врз кои се заснова и музикологијата и естетиката на музиката.

Теоријата на музиката, хармонијата и музичките форми, се неколку дисциплини кои го проучуваат репрезентот на музиката - музичкото дело. Неговото дефинирање низ годините предизвикало бурни дебати, поттикнало формирање на различни ставови и гледишта врз чија основа се втемелиле бројни теории за структурата, за содржината и за значењето на музичкото дело.

Како и другите изразни форми - архитектурата, сликарството, филмот на пример, и музичкото дело го карактеризира елементарна организација и посебна вкомпонираност на основните градбени елементи на музиката. Оттаму и поимот „композиција“ се користи како синоним за музичко дело кое ги поседува техничко-формалните и музичко-естетските стандарди и кое без сомнеж може да се смести во фондусот на релевантните музички идеи. Музичкото дело или музичката композиција се служи со тоновите како средства на нејзиниот израз. Тие се организирани по утврдени музички правила и насоки, збогатени со динамички, артикулациски и карактерни ознаки кои упатуваат на деталите од интрепретациската целина. Секое музичко дело поседува генерална структура која во истовреме е уникатна и која претставува „огледало“ на идејата и умешноста на авторот.

Положбата на композиторот денес е неспоредлива со било кој друг период од музичката историја. Ова, пред сè се должи на развојот на технологијата и можноста за пренесување на информациите со екстремна брзина до речиси секој жител на Земјата. Да се биде современ композитор не значи и задолжително да се поседува некаков надпросечен талент. Потребен е компјутер и соодветна програма за создавање на музика.

Во овој труд лимитот за анализи и опсервации е поставен до границите на оние организирани звуци кои се сместуваат под „капата“ на класичната или современата класична музика. Оттаму, не може да се одмине фактот дека денес и овој тип на музичко творење е едноставен, лесно достапен и прилично продуктивен процес. Со помош на новите технолошки, електронски и звучни достигнувања повеќе не е неопходна стручна музичка подготовка за да се создава и лесно да се добие почитуваниот назив „композитор“. Ова е ера на музичка и на уметничка продукција во која слободата на изразот е сведена до максимум. Ова е време во кое комбинирањето на музичките средства не забележува граници, а пласирањето на музичките производи и можноста за нивно комерцијализирање е едноставна и брза постапка.

Сепак, еден уметник или создавач на уметноста, на онаа естетски квалификувана уметност, не може да појде во потрагата по есенцијата на музиката ако во себе не ја негува специфичната и затскриена духовност, доколку не ја развива желбата за креативност, не поседува доза на инвенција, или не е посветен на својата работа. Да се биде уметник во оваа реалност не значи да се биде гениј, но несомнено значи почитување, вложување и обид за разбирање на тајните на оваа благородна дејност. Евидентно е, променета е основната алатка во процесот на создавањето музика, но суштината е сепак иста. Делата се тие кои остануваат да сведочат за својот творец, да раскажуваат за неговиот живот, да зрачат со неговата внатрешност, да зборуваат на неговиот јазик и да ѝ се обраќаат на публиката. Текот на времето е нивниот објективен проценител, критичар и толкувач.

Значењето на композиторот како сегмент во градењето на музичкото дело се состои во потенцијалот за инвенција, способноста за материјализација на идеите и оригиналноста пред сè. Тука клучна улога играат и низа други фактори како што е вкусот, образованието и индивидуалните диспозиции за естетско вреднување и проценување на сопствената творба.

Материјализираниот звук претставен преку музичкото дело е личен печат на авторот, сведоштво, запечатена историја. Композиторите се иницијаторите за создавање, а со тоа и „одговорните“ за постоењето на музиката и на музичката историја.

Денисон Неш (1924), професор по антропологија, во текстот „Улогата на композиторот“ ја анализира положбата на создавачите на музиката денес.

Тој вели дека во многу општества во минатото, а особено во западната уметност во периодот на романтизмот, композиторската дејност не се сметала за професија. Тој објаснува дека, „композитор“ е специјалност која во многу заедници не егзистира како автономна дејност, како професија. Оној кој компонира може тоа да го комбинира со различни перформанси, со изработување на инструменти како и со други активности.

Кон дејноста „композитор“ честопати се поврзуваат и други уметнички таленти како што се литературата или танцот. Композиторот, според Неш, може во истовреме да биде и практичар на магијата или на религијата на пример. Само во ова современо општество, еден човек може да „помине“ како композитор, односно да се занимава со компонирање и тоа да биде негова единствена преокупација, односно професија. „Неколкумина модерни Американски композитори заклучуваат дека процесот на компонирање е мешавина на две нешта, повеќе или помалку од мистериозната инспирација во комбинација со свесноста за занаетот.“¹

Неш ја анализира улогата на музиката во општеството и при тоа забележува дека секој музички и социјален настан во себе вклучува период на стабилизација и промена. Релативните пропорции на новото и старото објаснува тој, во определено музичко дело ќе варираат во зависност од вредностите на една култура. Според професорот, не постои априори причина да се претпостави дека е потешко да се измисли отколку да не се измисли музика.

1.1. Компјутерот како инструмент

Животот во 21-от век го наложува компјутерот како неопходна алатка во секојдневната работа а особено потребен во комуникацијата. Но, тој успешно ја „игра“ и улогата на музички инструмент. Неговата примена во музичката уметност, особено во композиторската дејност е неодминлива како можност за едноставен и брз начин за создавање на музика.

На почетокот на 20-от век на пример, електрониката во класичната музика како нов правец беше воведена од пионерите на авангардата Оливије

¹ Dennison, Nash, *The Role of the Composer* (Part II), *Ethnomusicology* Vol. 5, No. 3, USA: University of Illinois Press, 1961. 187.

Месијан, Дариус Мијо, Пјер Булез и Џорџ Гершвин кои пишуваат дела за тогаш ново-патентираните музички електрични и електронски инструменти мартенови бранови², тратониум³ и органата Хамонд⁴.

Американскиот композитор Џон Кејџ пак, во 1939 година ќе го напише првото електронско дело "*Imaginary Landscape #1*" за чија изведба се користат два грамофони со можност за варирање на брзината на вртежите во секунда, а се вклучуваат и перкусии и шум. Со тоа, се навестува ерата на диџејството.

² Мартеновите бранови е монофоничен инструмент, составен од три дифузери и мобилна клавијатура на која може да се изведуваат микро интервали и вибрато. На десната страна од инструментот се наоѓа метален прстен со чија помош изведувачот може да ја постигне бојата на гудачки инструмент, на глас како и низа на ефекти. На левата страна пак, се сместени контролите за звукот, копчињата за транспозиција, звучниците, контролите за балансот и шумот, како и копче за интензитетот на звукот. Инструментот има и два ножни педали. Мартеновите бранови ги измислил виолончелистот Морис Мартено (Maurice Martenot 1898 - 1980) кој како сервисер на радио трансмиторите за време на Првата светска војна, ја забележал чистината на вибрациите произведени од ламбите на кондензаторот чиј интензитет може да се контролира и да варира, по што добил идеја да конструира нов електричен инструмент. Томас Блох е еден од ретките професионални изведувачи на инструментот Мартенови бранови.

Thomas Bloch, music performer of rare instruments, 15 November, 2010.

http://www.thomasbloch.net/en_ondes-martenot.html

³ Тратониумот е конструиран во 1929 година, од професорот по музичка акустика Фридрих Тротвајн (Friedrich Trautwein). Тој во изградбата на овој инструмент употребил изолирани отпорни жици, светилка и цевка. Првиот тратониум бил подготвен за демонстрација во 1930 година. Во 1931 година, во Минхен за прв пат било изведено делотот на Пол Хиндемит „Кончертино за траториум и гудачки орестар”.

Trautonium. de. 13 March, 2010. <http://www.trautonium.com>

⁴ Органата Хамонд е електрична органа дизајнирана и конструирана од Лоренс Хамонд (Laurens Hammond) во 1935 година. Оригиналната Хамонд органа на почетокот била користена во црквите како поевтина алтернатива за оргуљите, а подоцна и во џез, блуз, во рок музиката и како придружба на госпел пеењето. *Citizendium - the Citizens' Compendium!* "Hammond organ", 2012. 10 March 2011.

http://en.citizendium.org/wiki/Hammond_organ

Композиторот Пјер Шафер пак, ќе креира дело од звуци од парни машини, свирења на локомотиви и други звуци на возови ("*Etude aux Chemins de Fer*"). Во педесетите години од 20-от век, германскиот композитор Карлхајнц Штокхаузен ги создава првите целосно електронски дела со помош на синусоидите. Од тогаш, интересот за електронската музика е сè поголем, а магнетофонските ленти масовно стануваат дел од класичните концерти. Примената на споменатите „нови инструменти“ во тогаш современите класични музички дела, како и приматот кој композиторската дејност му го предаде на компјутерот, се само уште еден показател за моќта и ефектите од технолошката револуција која допрво ќе следува. Но и покрај сè, и тогаш, но и денес човекот е сеуште „главниот актер“. Тој црпи од својот ум и од емотивната внатрешност, а со помош на новите технолошки достигнувања умее да создава нови и оригинални музички дела

Технолошката револуција наметна и проширување на аспектите кои ја проучуваат музиката. Така, на еминентните европски универзитети кон насоката за изучување на класичната композиција се припоија и нови наставни програми какви што се на пример мултимедијалната композиција и електронската музика со компонирање. Несомнено е, видливо дури и во традиционалните образовни институции дека најголем дел од композиторите на ова време клавијатурата ја заменија со тастатура. На тој начин, тие умеат со помош на компјутерот и низа на музички програми, со едноставно вметнување на параметри кон нивните основни мелодии да добијат можности со бесконечни размери. Спектар од музички бои, динамички и артикулациски нијанси, обработка, репродукција, преслушување, снимање и пласирање на композицијата - сето тоа без неопходен контакт со акустичен музички инструмент.

Но, тука се поставува прашањето за иднината на музиката, за изведувачите а особено за професионалните музичари. Дали ним им се заканува технолошката револуција, дали ерата на роботите допрво доаѓа, дали салите ќе ги полни публика со „живи“ слушатели или иднината на музичката изведба е интернетот како идеално место за виртуелните концерти? За одговорите ќе треба да почекаме.

Конекцијата помеѓу партитурата и публиката ја остваруваат интерпретаторите на музичките дела кои во исто време се креатори и на формата, и на содржината, и на пораката која ја испраќа музиката. Во рацете на изведувачите „лежи судбината“ на едно музичко дело и токму тие се оние кои умеат од црно-белата навидум безживотна хартија да создадат посебен, уникатен, емотивен, обоен музички свет. Зошто, единствено преку изведбата делото може да опстане низ времето. Само на тој начин тоа ќе живее, ќе запознава нови светови, ќе им се додворува на нови слушатели и ќе раскажува секој пат нова и поинаква приказна.

Почитуваниот филозоф Ханс Георг Гадамер (1900), во неговата книга *„Актуелноста на убавото“* вели: „Делото, како интенционална цел на регулиран работен напор, се преобразува во нешто што е ослободено од врската на производствената дејност. Ова, затоа што делото, пер дефинитиум, е предодредено за употреба.“⁵

Музиката, како и другите форми на уметност се во взаемен функционален однос со просторот, времето и со човекот, а музичките дела се условени од дијалектичната природа на овие три „елементи“. Токму затоа, изведбата на едно конкретно дело е секој пат нова, оригинална и посебна, а нејзина идентична копија е неможна.

Делото умее да се прилагоди кон изведувачот но и тој кон него. Взаемно акумулираат енергија и ја споделуваат со публиката. Не може да стане збор за точна или погрешна изведба, се разбира доколку таа е во рамките на музичко-естетските стандарди и ги почитува композиторските насоки дадени во самата партитура. Изведбата може да биде технички добра или лоша, мемориски прецизна или нестабилна, темпово соодветна или не, динамички изразена или бледа. Останатото е белег на длабоката емоционална, разумска и интелектуална внатрешност на интерпретаторот. На секој концерт изведувачот е повикан на исклучителна одговорност пред самиот себе, пред делото, пред публиката.

Еден од најзначајните сегменти во процесот на континуирано создавање и вреднување на музиката, го претставуваат музичките критичари. Тие се исклучително значаен субјект во целокупното градење на музичката уметност и

⁵ Гадамер, Ханс Георг, *Актуелноста на убавото*, Скопје: Магор, 2005. 42.

на културата воопшто. Критичарите ја превземаат одговорноста објективно да ја проценуваат изведбата и да водат сметка за зачувување на автентичноста на музичките дела. Пред сè, во смисла на нивните основни, елементарни музичко-естетски карактеристики кои го претставуваат фундаментот на музиката и музичките дела.

Истакнувајќи ја улогата на критиката во музичката уметност, новелистот и есеист Едвард Морган Форстер (1879), вели: „Јас ја сакам музиката. Само да ја сакам, или само да сакам нешто или неког не е доволно. Љубовта треба да биде избистрена и контролирана за да ја даде целосната вредност, и тука критиката може да помогне.“⁶ Според Форстер „критиката има образовна и културна вредност која помага да се цивилизира општеството, да се градат стандарди, да се формираат теории, да се стимулира, насочува и охрабрува индивидуалецот да ужива во светот во кој е роден.“⁷

Патриција Херцог - филозоф, професор, истражувач и консултант, во написот „Музичката критика и музичкото значење“ анализира неколку современи мислители меѓу кои и Едвард Кон кој во текстот „Авторитетот на музичката критика“ пишува: „Историските факти можат да бидат точни, анализите можат да бидат текстуално подложни за демонстрација, но нашето мислење за апликативноста на тие податоци и сигнификативноста на тие анализи, зависи од нашата перцепција на музиката.“⁸ Херцог посочува дека за композиторот, теоретичар и пијанист Едвард Кон, важно е перцепцијата која ја дава музичката критика и нејзиниот авторитет да биде базирана на длабоки чувства. „За интерпретацијата да биде убедлива мора да биде базирана на длабока почит - всушност треба да биде базирана на љубов.“⁹

Авторката се осврнува и врз размислувањата на Американскиот критичар и музиколог Јосеф Керман кој во книгата „Контемплација на музиката“ вели дека автономната структура е еден од многуте фактори кои го детерминираат музичкото значење. Но, за него од големо значење се и други аспекти како што

⁶ French, Richard F., *Music and Criticism*, The Reason of 'Etre of criticism in the arts- E.M. Forster, USA: READ BOOKS, 2007. 11.

⁷ French, Richard F., op.cit.20.

⁸ Herzog, Patricia. "Musical Criticism and Musical Meaning". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 53, No. 3. USA: Blackwell Publishing, 1995, 299.

⁹ Ibid.

се економскиот, социјалниот, историскиот, интелектуалниот и психологичкиот фактор.

Патриција Херцог заклучува дека за овие современи автори, музичкото значење има автономна структура која е апстрахирана од човечкиот интерес и вредностите, па според тоа не може никако да овозможи фундамент за музичката критика зошто „целта на музичката критика е артикулација на естетската вредност.“¹⁰ Ова оттаму што задачата на критиката не е едноставно нам да ни приложува некаква објективна сетилност за значењето на музиката, туку да ни каже зошто музиката е полна со значенија и зошто е толку значајна за самите нас. Според Херцог, теоријата и анализата сеуште не успеваат да обезбедат интерпретативен вокабулар кој е доволно богат за соодветно да ѝ служи на професијата - музички критичар.

За да се одговори на прашањето, што го претставува значењето на музиката, неопходно е најнапред да се одговори на прашањето, зошто музиката нам ни е важна, упатува Херцог. Музичкото значење, како што на тоа гледа критиката, не мора да значи дека ќе се поклопи со значењето на музиката во очите на еден историчар на уметноста, на еден теоретичар или аналитичар. И тоа така и треба да биде. Различните дисциплини се дефинирани со различни категории за анализа и разбирање. За критиката да има поента, значењето кое го критикуваме мора да биде точно одредено и да биде релевантно на интересите кои се специфично критични. Оттаму, „за да цениме едно дело мораме најнапред да го разбереме.“¹¹

Публиката претставува последната алка во низата на „градители“ на музичкото дело за кои претходно стана збор. Слушателите се можеби најважните учесници во процесот на создавање, на репродуцирање и задржување на музиката низ времето. Тие, го водат делото до „станицата“ наречена „музичко доживување“, притоа остварувајќи ја т.н. „уметничка комуникација“.

Музиката како и секогаш, па така и денес таа припаѓа секому. Очекувањата од еден концерт и доживувањата кај слушателите се базираат на најразлични општи и индивидуални вредносни критериуми. И тоа е така затоа што музиката може да има безброј ликови. Она без што таа не може, е

¹⁰ Herzog, Patricia. op.cit.299

¹¹ Ibid.

публиката. Без слушател, едно музичко дело останува немо и има статус на непостоечко.

Музикологот Марко Коловски (1957), во неговото дело „*ALL `INFINITO: есеи за македонската музика*“ прави анализа од социолошки дискурс на состојбите во кои се наоѓаат македонските современи композитори и нивните дела заедно со изведувачите и консументите на таа музика. Коловски се осврнува врз релациите помеѓу елементите на „тријадата“ (автор - дело - публика) и при тоа дава насоки за надминувањето на тензиите што владеат во секоја од тие релации. Тој пишува: „Им се допаѓало тоа на македонските автори или не, мора да се констатира дека ако се сака да се намали расчекорот меѓу делото и публиката мора да се направат чекори од две страни.“¹² До сега, како што забележува Коловски, некои од авторите што преферираат порадикален музички јазик, во светот значително надминат, но кај нас од кој знае причини сè уште актуелен, упатува на тоа дека авторите на овие дела како да сакаат публиката да го мине јазот што нив ги раздвојува, иако воопшто не сака ниту да погледне во амбисот што ги дели. Нагласувајќи ја важноста на публиката за егзистенција и прогрес на музиката (поконкретно за македонската современа музика), Коловски заклучува дека „музиката лишена од *комуникација* со нејзиниот слушател е бесмислена.“¹³

Кога комуникацијата помеѓу делото и слушателот е успешно остварена, целта на музичкото „патување“ станува естетското доживување. Кога станува збор за доживувањето или музичкото искуство, не треба да се бараат некакви универзални карактеристики кои тоа треба да ги содржи ниту пак да се трага по строго определени принципи за остварување на соодветна комуникација со делото. Врската помеѓу делото и слушателот ќе биде несомнено успешна доколку кон музичките и воопшто кон делата на уметноста, се тргне со сериозни намери. Тоа подразбира дека уметноста нема да биде користена и искористувана во функција на забавата, како средство за релаксација, како начин за постигнување на конкретна атмосфера или некаков амбиент, туку значи дека водилка во восприемањето на уметноста ќе бидат разумот, интелектот, емоциите и фантазијата. На тој начин, слушателот ќе може

¹² Коловски, Марко, *ALL `INFINITO: есеи за македонската музика*, Скопје: Сојуз на композиторите на Македонија (СОКОМ), 2011. 27 Мај 2010.

<http://www.umetnostpolitika.tkh-generator.net/2011/03/all-infinity>

¹³ Ibid.

да оствари средба со идеите, пораките и приказните во уметничките дела. Во музиката ќе умее да истражува низ звуците и боите, да ја слушне и тишината, да го создаде музичкиот свет околу нас, да се сретне со сопствените и со туѓите чувства, и најпосле да разговара со самиот себеси.

1.2. За парадигмата во музиката - низ призмата на Томас Кун

Постојат многубројни размислувања и дебати врзани за точната определба, односно за дефиницијата на музичкото дело. Ако се погледне низ историјата на музиката ќе се забележат мноштво идеи кои на специфичен начин ги дешифрираат концептите врзани за музиката како уметност. Сите тие денес се обединети под „капата” на естетиката на музиката. Таа, како филозофска гранка ги анализира и ги актуелизира темите врзани за музичката уметност како и прашањата врзани за другите форми на изразување.

Музичкото дело низ историјата било и сеуште е предмет на бројни анализи кои целат кон одгатнување на неговата содржина, на значењето, на неговиот концепт. Истражувачите на музичката уметност се служат со различен пристап и методи за да ги задоволат сопствените очекувања на патот кон разоткривањето на музичката вистина. Историјата на музиката, естетиката на музиката, музикологијата и психологијата низ вековите наназад поставиле бројни прашања на кои се дадени најразлични одговори.

Музиката во минатото а и денес, честопати се толкувала како средство за изразување на мисли, слики, симболи, емоции. Музиката е разбрана и како уметност чија задача е да ја отсликува општествената реалност или да ја имитира природата. Сите овие сфаќања генерирани во естетиката, придонеле за втемелување на идеи разработени преку низа на теориски елаборации кои зборуваат за музичките концепти, за содржината и значењето.

Во овој труд, ќе бидат разгледани и анализирани клучните теориски претпоставки за музиката изложени во текот на 20-от век, а дел од нив се сеуште актуелни и во современата филозофија на музиката.

Пред да стане збор за нив, како вовед во проблематиката која ја третира истражувањето, потребно е да се скршне кон поимот на парадигмата - разбран

како структуриран модел на шаблони кои помагаат да се олесни разбирањето кај луѓето за одредена проблематика.

Во електронската “Стенфорд Енциклопедија” пишува: Концептите ги конституираат мислите. Консеквентно, тие се круцијални за одредени психолошки процеси како категоризациите, инференцијата, меморијата, учењето и донесувањето на одлуки. Концептите често рефлектираат длабоко спротивставени пристапи во процесот на проучувањето на умот, на јазикот, па дури и на филозофијата.¹⁴

Томас Кун (1922), американски историчар и филозоф е автор на книгата *„Структурата на научните револуции“*. Во неа, низ исклучително интригантна, динамична и инвентивна содржина тој ги презентира своите идеи при што дава нова димензија на значењето на поимот „парадигма“ - како основна нишка врз која се заснова науката.

И покрај исклучително научниот ракурс кој го зазема авторот, постои можност за повлекување на јасна паралела и остварување на логичка врска помеѓу теориите за науката и теориите за уметноста, поточно за музиката. Оттаму, поради особено „револуционерните“ мисли и дефиниции врзани за „концептот“, односно за поимот на парадигмата, во овој труд ќе бидат претставени и анализирани клучните моменти содржани во делото на Кун.

Томас Кун вели дека парадигмата е оска околу која се збиднува науката. Тој парадигмите ги нарекува „вонуниверзални препознатливи достигнувања“ кои во одреден временски период служат како „модел проблеми“ и „модел решенија“ за научната заедница или воопшто за практикантите на науката. Тој го дефинира поимот „парадигма“ во неколку наврати при што вели дека таа функционира како фокална точка за консензус и посветеност на научната заедница, а врз неа се конституира нормалната наука. „Со изборот на овој термин, имам намера да сугерирам дека некои прифатени примери на сегашната научна практика - примери кои вклучуваат и закони, и теорија, и примена, и

¹⁴ Stanford Encyclopedia of Philosophy, Concepts, First published Mon Nov 7, 2005. 13 December 2011.

<<http://plato.stanford.edu/entries/concepts/>>

инструментализација - обезбедуваат модели од кои произлегуваат определени кохерентни традиции на научното истражување.¹⁵

Парадигмата како термин во науката е употребуван за различна примена. Пред сè нејзиното значење се гледа во ветувањето на решенија за определени проблеми на кои наидувала научната заедница одејќи по патот на развојот на науката. Всушност, од парадигмата зависи и текот на т.н. нормална наука. Кун наведува дека целта на парадигмата не е да открива или да создава нови феномени туку да врши артикулација на постоечките, оние кои таа веќе ги обезбедила. Иако секој научник истражува со цел да дојде до одредено ново научно сознание, Кун поголемо значење и придава на артикулацијата на парадигмата. Според него артикулацијата во голема мера придонесува не само за добивање на нови информации туку и за надополнување и зацврстување на веќе постоечката парадигма со што таа станува поприменлива.

Многу често во текот на истражувањата научниците се среќавале со нерешливи проблеми, Кун ги нарекува „загатки“, кои немаат можно решение во рамките на определена парадигма. Во такви случаи парадигмата изискува коренито редефинирање, со цел да се дојде до можност за нова артикулација на теориите и усовршување на истражувачките техники. Тој објаснува дека законите на една парадигма не важат за секого во иста смисла. А тоа пак имплицира дека нивната промена ќе биде од револуционерно значење само за членовите на определена научна заедница, но не и за останатите. Тоа е резултат на различните гледишта и истражувања, методи и инструменти.

Учебниците имаат прилично неисториски дух, смета Кун. Се забораваат претходниците кои придонеле во голема мера да се дојде до одредено научно сознание, иако истото подоцна е отфрлено. Учебниците оставаат впечаток дека научните сознанија уште од самиот почеток се стремеле кон современите сознанија за науката, а не посочуваат дека постоеле различни фази кои подразбираат промени на парадигмата, нови истражувања, кризи, револуции. Несомнено е дека од учебниците добиваме инстант сознанија, при што во некои случаи како заслужни се посочуваат само неколкумина научници кои ги предводеле научните револуции. Тука повторно се расветлува тезата на Кун за некумулативноста на науката. Заслугите за научните револуции им припаѓаат

¹⁵ Кун, С.Томас, Структурата на научните револуции, Скопје: Магор, 2002. 32.

само на оние научници кои во вистинскиот момент низ развојот на науката успеале да дојдат до единствени, до оригинални и величенствени идеи и откритија.

Аналогно на размислувањата на Кун, недалеку се простира и вистината врзана за формирањето на теориите за музиката, за нејзината суштина и значење, а особено за оние теории кои низ времето се конституирале како клучни, појдовни точки за формирање на естетичките и воопшто за филозофските размислувања за уметноста. Човекот отсекогаш претендирал кон дефинирање на нештата кои го сочинуваат животот, па така е и со музиката. Во различни периоди на музичката историја оваа уметност била предодредена да делува во утврдени рамки кои упатувале на нејзините карактеристики и својства. Сепак, ниту една од теориите кои поконкретно ќе бидат анализирани подолу во овој труд, во целост не успеала да го опфати „обрачот“ на музиката како уметност и како наука. Музичките теории се јасен пример за парадигми. Тие, секој пат кога се појавувало ново, „револуционерно“ музичко својство, еволуирале, се рedefинирале па така добивале и сосема поинаков лик. Денес, во естетичките елаборации за музиката актуелни се бурни дебати и помеѓу современите автори кои сè уште се во потрага по музичката дефиниција.

Томас Кун во својата книга, зборува и за оние моменти кога недостатоците на една парадигма се видливи а таа станува неупотреблива. Токму тие „аномалии“ како што ги нарекува, ги мотивирале и обврзувале научниците да тргнат во потрага по ново, револуционерно решение за определено научно поле на интерес. Нарушените очекувања на парадигмата предизвикани од аномалијата, го отвораат патот за трагање по нови научни сознанија кои би биле прифатливи. Таквите пореметувања на течението на „нормалната наука“ ја доведуваат во прашање комплетноста на парадигмата и неопходноста од нејзина промена која пак ќе ја одведе научната заедница до нови сознанија, нови теории и факти. Кога аномалиите на парадигмата ќе почнат да го оневозможуваат функционирањето на нормалната наука, а тоа подразбира попречување на откритието или негово водење во слепа насока, се јавува потребата за трагање по нова теорија. Овие периоди во развојот на науката за Кун претставуваат кризи. Една парадигма со себе носи и алатки преку кои се вршат истражувањата, па така, како што објаснува филозофот, кризата ќе биде момент кој истовремено ќе подразбира и

промена на тие алатки, а отфрлањето на постојните правила ќе биде увертира во потрагата по нови.

Отфрлањето на една парадигма не е можно без постоење на нејзина соодветна замена. Затоа што, како што вели Кун, да се отфрли една парадигма без истовремено да се замени со друга значи да се отфрли самата наука. Тој акт, смета тој, не се одразува на парадигмата туку на човекот.

Кризата е лесно препознатлива за научниците бидејќи во тој период аномалијата почнува да се третира како нешто многу поголемо од загатка. „Како и во производството, така и во науката новите алатки се екстравагантност резервирана за онаа прилика кога тоа ќе се покаже неопходно. Значењето на кризите се состои токму во тоа што тие покажуваат дека дошла приликата за промена на алатките.“¹⁶ Истражувањата на научниците од тој момент повеќе нема да бидат насочени кон решавањето на загатката туку кон аномалијата која станува предмет на интерес на една научна заедница. Тогаш, заклучува авторот, се јавуваат различни ставови за веќе постоечките парадигми, затоа што преминот кон нова парадигма не е едноставен туку тој претставува научна револуција.

Прифаќањето на новата парадигма значи и рedefинирање на веќе постоечката наука. Затоа, за да дојде до промена на парадигмата мора да постојат навистина тврдоглави аномалии, но и подготвена нова научна теорија која ќе претставува вистинско решавање на кризата. Науката не може да функционира а да не биде приврзана кон одредена парадигма. Ова оттаму што токму парадигмата е основата врз која се градат научните теории. Сепак, парадигмата со себе носи и многу повеќе од само една теорија. Со прифаќањето на одредена парадигма научникот се стекнува со методи, стандарди и насоки, па „би можеле да кажеме дека по револуцијата научниците се одсвиваат на еден поинаков свет.“¹⁷

Соочувајќи се повторно со истите објекти, појави или својства на природата, научниците почнуваат да забележуваат нови нешта. Се создава една поинаква перцепција. Но Кун вели дека природата не се менува со појавата на новата парадигма туку се менуваат само старите со новите сознанија, се

¹⁶ Кун, С. Томас, *op.cit.*123.

¹⁷ Кун, С. Томас, *op.cit.*171.

прошируваат хоризонтите, се создава еден поинаков поглед кон светот иако тоа е истиот оној свет каков беше и пред конкретната научна револуција.

Одобрувањето на новата парадигма истовремено претставува решавање на постоечките загатки но и револуционерен натпревар помеѓу старата и новата научна традиција. Многу често научниците тешко ги прифаќаат новите парадигми поради некои традиционални научни убедувања. Затоа, како што забележува Кун, потребна е група на научници која ќе верува во новата парадигма, која ќе ги повлекува луѓето кон себе. Јасно е, парадигмите на две научни ривалски групи секогаш ќе содржат проблеми кои можат да се решат и онакви кои немаат решение во рамките на таа парадигма. Затоа, како што упатува Томас Кун, често се трага по надворешен критериум кои би одлучил кои проблеми се приоритетни за решавање.

Во историјата на естетиката на музиката, секоја нова теорија која претставувала некаков обид за дефинирање на музиката, несомнено придонела за проширување на хоризонтите на мислителите. Со побивањето на некоја теорија која во одреден временски период се почитувала како единствена и релевантна, естетиката на музиката, музикологијата и историјата добивале нови димензии. Така, музиката го зголемувала своето значење, влијанието и популарноста помеѓу нејзините истражувачи а оттаму произлегла и нејзината научна форма.

Томас Кун низ страниците на *„Структурата на научните револуции“* прави паралела и во однос на динамиката на другите области наспроти науката. Тој забележува дека историски гледано, оние подрачја на интерес кои се обележани со поимот „науча“, имале во голема мера поконтинуиран развој за разлика од на пример уметностите како што се музиката, сликарството или графиката. Клучните моменти од областа на науката и нејзиниот развој, накратко се сместени во учебниците и нив студентите ги прифаќаат како готови информации. Од нив, посочува Кун, не се бара да се навратат на периодите на истражувања пред втемелувањето на една парадигма на пример, за разлика од уметноста во чија суштина е неможно да се навлезе доколку не ги запознаеме нејзините прапочетоци. Науката, без да се согледаат нејзините фази на развој, без да се спознае нејзиното минато, изгледа како права линија која води до највисоката точка на одредена научна дисциплина. Сепак, заклучува Кун, научните револуции во историјата на науката покажуваат прогрес. Иако промената на парадигмата често не содржи решенија кои старата од друга страна

ги содржела, таа обезбедува нешто што го придвижува научниот развој, нешто што ја води науката напред.

Како едно од најсуштинските прашања поставени во делото на Кун е прашањето за целта на научниот процес. Тој истакнува дека науката не води кон конкретна цел од причина што и самата природа нема конкретен опис, конкретна слика, а предметот на науката е токму природата. Но со истото прашање се соочуваме и во размислувањето за човековата еволуција. Кун тврди дека секоја наредна фаза на човековиот развој е подобра и поуспешна, но во истовреме и прашува: Дали чекориме кон конкретна цел? Дали целта на природата треба да биде видлива и дали истата е цел за науката, цел за еволуцијата, дали е човековата цел?

За Томас Кун невозможно е да се одредат точни критериуми кои би биле доволни карактеристики за одредена област да се дефинира како наука. Тој прашува: „Можат ли толку многу нешта да зависат од дефиницијата на терминот „наука“? Може ли една дефиниција на човек да му каже дали е научник или не? Ако може, зошто научниците од природните науки или уметниците не се загрижени околу дефиницијата на овој термин? Неизбежно е да се посомневаме дека проблемот е од многу посуштински карактер.“¹⁸

Филозофот посочува дека терминот „наука“ е резервиран за областите во кои се забележува очигледен напредок. За него прогресот во една област не е доволен критериум за да таа област се нарече наука. „Дали една област напредува поради тоа што е наука, или е наука затоа што напредува?“¹⁹ Решението Кун го наоѓа во потрагата на една заедница по конкретна дефиниција која точно би го определила терминот „наука“.

Кун потсетува дека многу векови наназад, во антиката како и во раната модерна Европа сликарството на пример се сметало за „кумулативна дисциплина“, а целта на уметникот било претставувањето. Тој исто така укажува дека особено во периодот на Ренесансата не се забележувале големи разлики помеѓу науките и уметностите. Терминот уметност на пример, се употребувал и за технологијата, за занаетите, за сликарството и за скулптурата.

Во минатото а и денес, и во музиката, и во графичките уметности, и во литературата, практичарите своето знаење го стекнуваат преку осознавањето и

¹⁸ Кун, С. Томас, *op.cit.* 240.

¹⁹ Кун, С. Томас, *op.cit.* 242.

следењето на делата на другите уметници, главно од поранешните времиња. Според Кун, учебниците за студентите на овие области се од секундарно значење. Студентите по филозофија и општествените науки се потпираат на учебничката литература, но тие користат и паралелни читања на оригиналните извори кои се класици во тоа поле на интерес. Така, студентите постојано се потсетуваат на разнообразноста на проблемите на практичарите на неговата област кои години наназад се обидуваат да ги решат, а самиот студент пред себе има бројни проблеми чии решенија ќе треба да ги пронајде. За разлика од нив, вели Кун, студентите на природните науки се врзани за „егзактноста“ на учебниците, па дури во последните години на студирањето се осмелуваат и се решаваат на сопствено истражување.

Кун смета дека е потребна, а можеби и неопходна е храброст за предизвикување на кризи во рамките на постоечките парадигми кои се прифатени од заедницата. Целосната верба во една парадигма, дава чувство на сигурност во процесот на научното дејствување, но тоа не ветува прогрес. Спротивставувањето на една парадигма и загубата од тоа опирање веројатно ќе го погоди само поединецот. Но, редефинирањето на таа парадигма, вклучувањето на нови елементи и нејзиното проширување води кон научна револуција. Токму и на тој начин се дошло до најголемите научни откритија низ историјата, заклучува Кун.

„Кризите“ во поставените естетички теории за музиката се секогаш потребни и постојано актуелни. Ова, особено поради неможноста за строго музичко дефинирање. Секое нејзино теориско врамување придонесува за минимизирање на музиката како уметност која векови наназад ја покажува и докажува својата естетска вредност неколебливо минувајќи низ виорот на времето. За музиката, која Ернст Блох ќе ја нарече уметност „*par excellence*“, е неопходна ширина во размислувањето и слобода на умот, особено во моментите на воспримање на нејзините тонови.

„Кризите“ за кои зборува Кун, се единствениот начин за теориски напредок, поттик за истражувачите и нов концептуален „доказ“. Потрагата кон неодгатливата суштина на музиката ќе води кон нови револуционерни сознанија кои секојпат одново ќе ја актуелизираат и ќе го привлекуваат вниманието и на музичките истражувачи и на слушателите.

Треба да се има на ум дека парадигмите, концептите и дефинициите се во голема мера применливи и корисни кога се делува во конкретно поле на интерес, а тоа е особено очигледно во процесот на образованието и во секојдневниот живот. Но, нивното безусловно прфаќање не е добредојдено од причина што токму парадигматичните сфаќања се оние кои честопати не заглавуваат во концептуалното поле кои самите го опфаќаат и притоа ја одземаат сета човечка креативност. Ова, поради тоа што парадигмите најчесто се сервираат како релевантни и општоприфатени заклучоци. Во многу примери од животот со нивно посредство контролата над општеството од страна на хиреархиите достигнува неприкосновена моќ.

2. УМЕТНИЧКА РЕЦЕПЦИЈА И ЕСТЕТИЧКА КОМУНИКАЦИЈА

Приемот на дразбите од звукот, визуелните впечатоци или допирот на пример, се информации од различен вид кои секојдневно доаѓаат до нас или ние посегнуваме по нив. Рецепцијата која се определува како уметничка се однесува на прием или преземање на културни вредности, односно обид за разбирање на уметничките дела. Кога информацијата која ја воспримаме ќе стане двонасочна, значи дека самите како реципиенти сме успеале да оствариме комуникација со делото, со неговиот автор, со времето во кое е создадено, со неговата содржина, со идеите. И уште кога сето тоа се одвива свесно и со посветеност, без оглед на условите во кои го искусуваме делото, тогаш може да стане збор за естетичка комуникација.

2.1. Теоријата на рецепцијата на Ханс Роберт Јаус

Теоријата на рецепцијата втемелена во книгата „Естетичка рецепција“ на Ханс Роберт Јаус (1921), поставува нови рамки на восприемањето, разбирањето и толкувањето на уметничките дела. Оваа книга се смета за една од највлијателните во периодот на седумдесетите години на 20-от век. Иако содржината е насочена единствено кон книжевноста, односно кон литературното дело, сите елаборации на авторот слободно можат да се поврзат и со останатите форми на уметност, а посебно со музиката.

Јаус на почетокот од неговата книга согледува дека димензиите кои се специфични за историчноста на книжевноста се очигледно намалени, а појавата на едно ново дело индицира нова насока во литературниот процес. Тој процес е опкружен со незаснована продукција на дела кои кореспондираат со традиционалните очекувања или слики кои ја засегаат реалноста. Во нивниот социјален индекс, како што смета Јаус, се содржани не помалку вредни новитети на одредено значајно дело кое честопати е разбрано дури отпосле. „Оваа дијалектична врска помеѓу продукцијата на новото и репродукцијата на старото може да биде условена од теоријата на рефлексивната само тогаш кога таа повеќе не инсистира на хомогеност на современото, во темпоралната

погрешност на хармонизирачкиот аранжман на социјалните услови и литературниот феномен кој малку по малку рефлектира врз нив.²⁰

Според Јаус, историчноста на книжевноста и нејзиниот комуникативен карактер, претпоставуваат дијалошка и навремена процесирачка врска помеѓу делото, публиката и новото дело кое може да биде зачнато токму во релацијата помеѓу пораката и примателот, помеѓу прашањето и одговорот, проблемот и решението. Затворениот круг на продукција и репрезентација, како што посочува авторот, со методологијата на студиите по книжевност се придвижи во минатото како резултат на неопходноста од отвореност за естетичка рецепција и влијание. Ако проблемот на разбирањето на историската секвенца на литературните дела сеуште постои, тогаш задачата на историјата на книжевноста е да најде ново решение за тоа, порачува Јаус.

„Перспективата на естетиката на рецепцијата посредува помеѓу пасивната рецепција и активното разбирање, искуството формирано од норми и новата продукција. Ако историјата на литературата е гледана на овој начин без хоризонтот на дијалогот помеѓу делото и публиката која создава континуитет, спротивставеноста помеѓу неговите естетички и историски аспекти се исто така континуирано посредувани. На тој начин содржината од претходното појавување до сегашното искуство со литературата, чија историчност е пресечена, е повторно поврзана заедно.“²¹

Јаус разликува две компоненти во процесот на воспримање на литературното дело. Тој вели: „Релацијата помеѓу литературата и читателот има естетичка исто така како и историска импликација. Естетичката импликација е содржана во фактот што првата рецепција на делото од страна на читателот вклучува тест на негово естетичко проценување и споредба со делата кои веќе ги прочитал. Очигледната историска импликација на ова е дека разбирањето на

²⁰ Hans Robert Jauss, *Towards an Aesthetic Reception*, USA: University of Minnesota Press, 1982. 12.

²¹ Hans Robert Jauss, op. cit. 19.

првиот читател ќе биде задржано и збогатено во сооднос со рецепцијата од генерација на генерација. На овој начин историската сигнификантност на делото ќе биде определена и неговата естетска вредност ќе стане евидентна.“²²

За овој автор критериумот за формирање на ваков канон е содржан во неопходното прераскажување на историјата на книжевноста која е одредена од естетиката на рецепцијата. Чекорот од историјата на рецепцијата на индивидуалното дело кон историјата на книжевноста мора, како што вели, да води кон согледување и репрезентирање на историската секвенца на делата определени и прочистени од кохерентноста на литературата, односно избистрени од праисторичноста во однос на сегашното искуство. Тој се прашува како историјата на книжевноста може денес да биде методолошки заснована и напишана одново. Одговорите ги приложува преку седум тези елаборирани во неговата „Естетска рецепција“. Низ содржината тој сумира дека обновувањето на книжевната историја бара отстранување на предрасудите од историскиот објективизам и преточување на традиционалната естетика на продукција и репрезентација во естетиката на рецепција и влијание. Историчноста на книжевноста според Јаус, не се заснова врз организацијата на „книжевните факти“ кои овозможуваат постфестум искуство, туку врз предискуството од литературното дело на неговите читатели. За филозофот, „литературното дело не е споменик кој монолошки ја открива неговата безвременска суштина.“²³ Делото, објаснува Јаус, повеќе наликува на оркестрација низ која секој пат проникнува нова резонанца помеѓу него самото и неговите читатели и токму тоа го ослободува текстот од материјалот од зборови и го донесува кон неговото современо постоење. За овој автор дијалогскиот карактер на литературното дело образложува зошто психолошкото разбирање може да постои само во неговата перцептуална конфортација со текстот и не може да му биде допуштено да се редуцира на знаење или на факти. „Историјата на книжевноста е процес на естетска рецепција и продукција која завзема место во реализацијата на литературните текстови во делот на рецептивниот читател, рефлексивната критика и авторот на неговата континуирана продуктивност.“²⁴ Јаус смета дека кохерентноста на книжевноста како настан е примарно посредувана во

²² Hans Robert Jauss, op. cit. 20.

²³ Hans Robert Jauss, op. cit. 21.

²⁴ Ibid.

хоризонтот на очекувањата на литературното искуство на современите и подоцнежните читатели, критиката и авторите. „Дали е можно да се разбере и да се претстави историјата на книжевноста во неговата уникатна историчност зависи од тоа дали хоризонтот на очекувањата може да биде објектифициран.“²⁵

Анализата на литературното искуство на читателот, според Јаус, не дозволува таа да биде согледана од аспект на психологијата ако конкретното дело ја опфаќа рецепцијата и влијанието но без неговиот систем за објектификација на очекувањата кои настануваат за секое дело во историскиот момент на неговото појавување. Оваа теза на Јаус презентира широко распространет скептицизам кој се однесува на двоумењето дали анализата на едно естетичко влијание може да пристапи кон значењето на делото на уметноста во целина или може да произведе повеќе од едноставна социологија на вкусот. Литературното дело и тогаш кога се појавува како ново, не се презентира себеси како нешто апсолутно ново во еден неформационен вакум, туку тоа ја предиспонира неговата публика кон специфичен вид на рецепција составена од соопштенија, отворени и тајни сигнали, познати карактеристики или имплицитни алузии. Тоа, како што смета филозофот, ги буди секавањата за она што веќе било прочитано носејќи му на читателот специфичен емоционален став.

Ханс Роберт Јаус тврди дека хоризонтот на очекувањата дозволува да се детерминира видот на уметничкиот карактер на едно дело и степенот на неговото влијание врз претпоставената публика. Ако се окарактеризира како естетска дистанца диспаратот помеѓу дадениот хоризонт на очекувања и појавувањето на новото дело чија рецепција може да резултира со „промена на хоризонтите“ низ негација на познатите искуства или низ подигнувањето на новоартикулираните искуства на ниво на свесност, таа естетска дистанца може да биде историски објектифицирана низ спектарот на реакциите на публиката и критичкото расудување (спонтан успех, одбивност или шок, расфрлано одборување, постепено или задоцнето разбирање). „Начинот на кој литературното дело во историскиот момент на неговото појавување задоволува, преминува, разочарува или ги побива очекувањата на неговата прва публика најверојатно го овозможува критериумот за детерминирање на неговата

²⁵ Hans Robert Jauss, *op. cit.* 22.

естетска вредност.“²⁶ Растојанието помеѓу хоризонтот на очекувањата и делото, помеѓу познатото претходно естетско искуство и промената на хоризонтот го одредува уметничкиот карактер на литературното дело држејќи се до конкретната естетска рецепција. Релацијата помеѓу литературата и публиката објаснува филозофот, вклучува повеќе од фактот дека секое дело има своја специфична, исторична и социолошки определна публика, секој писател е зависен од своето миље, погледи и идеологија на неговата публика. Реконструкцијата на хоризонтот на очекувањата во чиј обрач беше формирано и примено едно дело во минатото, овозможува да се постават прашања на кои конкретниот текст дал одредени одговори и на тој начин да открие како современиот читател го разбира делото. Оваа теза според Јаус води кон „хеременевтичка разлика помеѓу поранешното и моменталното разбирање на делото.“²⁷

Теоријата за естетиката на рецепцијата не само што дозволува да се зачне значењето и формата на литературното дело во историја во која се одвива неговото разбирање, туку исто така бара од него да го вметне индивидуалното дело во неговите „литературни серии“ и да ја препознае историската позиција и сигнификантноста на контекстот на доживувањето на литературата. Јаус објаснува дека на тој начин пасивната рецепција се покажува како особина и на самите автори. „Следното создадено дело ќе може да реши формални и морални проблеми оставени од претходното дело и за возврат да презентира нови проблеми.“²⁸ Но, дали може индивидуалното дело кое позитивистичката историја ќе го определи во хронолошките серии и ќе го редуцира неговиот статус на факт, да биде вратено назад во неговата историско-секвентна врска и одново повторно да биде разбрано како настан? Формалистите овој проблем би го решиле со принципот на „литературната еволуција“. Тие би посегнале до позадината на комплетираните дела и достигнувањето на високата точка на книжевноста третирајќи ја истата како успешна форма. Тоа, посочува Јаус, брзо се репродуцира и се автоматизира. Сè додека наредната форма не се пробие, претходната вегетира во сферата на литературата. „Новото“, заклучува филозофот, не претставува само естетичка категорија и тоа не се апсорбира во

²⁶ Hans Robert Jauss, op. cit. 25.

²⁷ Hans Robert Jauss, op. cit. 28.

²⁸ Hans Robert Jauss, op. cit. 32.

факторите како што се иновативноста, изненадувањето, преуредувањето или алиенацијата, туку тоа исто така станува историска категорија.

2.1.1. Јаусовата теорија како нов хоризонт - Иван Џепароски

Филозофот и естетичар Иван Џепароски (1958), во книгата „Уметничкото дело во втората половина на 20-от век“ ги изложува своите ставови во однос на теоријата на рецепцијата на Ханс Роберт Јаус.

Џепароски нагласува дека според оваа теорија литературата и уметноста несомнено навлегуваат во посредувачко искуство со нивните приматели. Оттаму, Јаус прави обид „да покаже и да докаже дека во магичното “тројство“ автор - дело - публика третиот елемент не претставува само еден пасивен дел, една низа на разголени и празни реакции, туку напротив, дека таа публиката е своевидна “енергија“ што ја создава историјата.“²⁹

Џепароски забележува дека историскиот живот на делото во филозофијата на Јаус, не може да се замисли без негова конекција и активно учество со публиката при чија взаемна комуникација едно уметничко дело (пред сè мисли на книжевно дело) стапува кон искуствен хоризонт кој го карактеризира променливоста, а при што се врши постојана транспозиција помеѓу едноставното и критичкото разбирање, пасивната и активната рецепција, естетичките утврдени норми и новата продукција.

Јаус го пронаоѓа клучот за излез од „затворениот круг на класичната естетика“, смета Џепароски, а тој се заснова на определени норми кои низ историјата се востановиле како важечки во толкувањето на едно дело а се нарекуваат: естетика на продукцијата и естетика на приказот. Првата, како што објаснува Џепароски, произлегува од масовната продукција на делата, а втората доаѓа од идејата за автономност и тоталитет на уметничкото дело. Јаус поаѓајќи од заклучоците на неговата естетика на рецепцијата, нуди решение за „неопходниот“ излез од затворениот круг. Така Јаус „на нов начин го решава

²⁹ Џепароски, Иван, *Уметничкото дело во втората половина на XX век*, Скопје: Култура, 1998.
132

проблемот на разбирањето на историскиот след на книжевните дела како поврзаност на книжевната историја.“³⁰

Кога станува збор за комуникацијата помеѓу делата и рецепиентите, Џепароски ги анализира согледбите на Јаус за постоење на две клучни компоненти: естетичка импликација - начин на кој примателот по прв пат прифаќа определено дело и при тоа го вреднува истото по критериум на естетска вредност во споредба со претходно прочитените дела, и историска импликација- пренесување на разбирањето на едно дело од генерација на генерација со што тоа се збогатува, се продолжува неговата рецепција, го оформува неговото историско значење и ја истакнува неговата естетска вредност. Оттаму, како што издвојува Џепароски, книжевното дело за Јаус не е објект кој постои сам за себе непроменлив во сите временски епохи и кој носи едно исто значење. Делото не претставува споменик што зборува од една страна и на тој начин ја открива својата содржина и сведочи за своето постоење, туку и тоа „слично на партитурата, се стреми при читањето да предизвика секогаш нова резонанса.“³¹

Џепароски посочува дека читателот кон едно дело секогаш пристапува со определен „хоризонт на очекувања“, без разлика дали делото се појавува за првпат во неговата свест, како ново и непочитано дело. Токму вредноста на тоа дело подоцна се просудува врз основа на „естетската дистанца“, односно отстапувањето од хоризонтот на очекувањето на читателите. Јаус тврди дека, колку отстапувањето од хоризонтот е поголемо толку повеќе станува збор за естетски вредно дело, нагласува Џепароски. За него теоријата на рецепцијата на Ханс Роберт Јаус е дополнета и дообјаснета па можеби и видоизменета во неколку негови подоцнежни објавени книги и текстови во кои тој дава своевидни образложенија и одговори на бројните критики кои ја следеле неговата теорија. Така на пример во текстот „*За парцијалноста на методата на рецепционата естетика*“ Јаус говори за следањето на хоризонтите на очекувањата еден во друг, при што, како што посочува Џепароски „се утврдуваат два хоризонти на очекувања: оној на самото дело - хоризонтот на очекувања што делото го носи со себе од минатото, и оној на читателот - што

³⁰ Џепароски, Иван, op.cit. 133

³¹ Џепароски, Иван, op.cit. 134

зависи од времето кога делото се восприма.“³² Според тоа, односот помеѓу делото и публиката за Јаус е поставен на две рамништа: синхрониско- кое ја означува средбата на новото дело со современиот прв читател, и дијахрониско- кое ја означува средбата на делото од минатото со современите, денешни читатели. „Слевањето на двата хоризонти се остварува спонатно во уживањето на исполнетото очекување. Овој интерактивен процес меѓу делото и читателот се наоѓа во темелите на Јаусовата естетика на рецепција.“

Недостатоците на теоријата на Јаус, Џепароски ги согледува во нејзината ограничена елаборација на само едно ниво на релации. Теоријата на Јаус, како што посочува Џепароски, орбитира само околку врската помеѓу делото и публиката при што публиката е ставена на прво место. Акцентирањето на неговата рецептивна и комуникативна функција на уметничкото дело ја приближуваат неговата естетика до социологијата и психологијата многу повеќе отколку што таа припаѓа во рамките на самата естетика. „Сепак, пристапот на Јаус кон уметничкото дело од гледна точка на неговата релација, и покрај не малиот број недостатоци, би можеле да констатираме, претставува своевидна теориско освежување.“³³ Оттаму, за Иван Џепароски теоријата на рецепција на Ханс Роберт Јаус несомнено отвора нови “хоризонти и очекувања” на мисловниот подиум на естетиката од втората половина на 20-от век.

2.1.2. Јаус и новата перспектива на искуството - Јуми Киношита

Во истражувањето со наслов „Теорија на рецепцијата“ на авторот Јуми Киношита (1973), се прикажани клучните размисли на неколкумина истакнати автори. Меѓу нив, елабориран е и Ханс Роберт Јаус кој според Киношита со своите ставови поставил нова парадигма која ја опфаќа книжевната критика и при тоа обраќа посебно внимание врз улогата на читателот во процесот на искуството со литературното дело.

Јаус, како што објаснува Киношита, го посочува издигнувањето на новата парадигма и го нагласува значењето на интерпретацијата од страна на читателот, заменувајќи ја застарената книжевна методологија која се засновала

³² Џепароски, Иван, *op.cit.* 139

³³ Џепароски, Иван, *op.cit.* 142

единствено на акумулирани факти. Теоријата на Јаус ја гледа книжевноста од перспектива на читателот и ја третира како дијалектички процес на продукција и рецепција. „Колкава моќ на интерпретација теоријата на рецепција всушност му дава на читателот?“³⁴ Одговорот Киношита го пронаоѓа кај повеќемина автори. Роберт Холуб (1949) на пример, вели дека теоријата на рецепција е креативен процес кој се појавува во моментот на читањето. Тој смета дека „литературното дело ниту во целост е текст ниту во целост е субјективитет на читателот туку тоа е или комбинација или спојување на двете.“³⁵ Киношита го посочува и Волфганг Изер (1926), за кого вели дека е еден од најпроминентните фигури за теоријата на рецепцијата кој исто така го истакнува и значењето на литературниот процес. Изер има феноменолошки пристап кон теоријата на рецепцијата и тој ги „деконтекстуализира и деисторизира текстот и читателот.“³⁶ Тој тврди дека улогата на читателот се совпаѓа со значајната продукција во книжевноста. „Литературното дело не може да биде целосно идентично со текстот или со реализацијата на текстот (од страна на читателот), всушност тоа мора да лежи на половина пат помеѓу овие две.“³⁷ Ова, зошто делото е повеќе од текст, вели Изер.

Ваквите размислувања за Киношита ја посочуваат книжевноста како процес помеѓу читателот и текстот и нивната комуникација. Теоријата на рецепцијата ја истакнува улогата на читателот во овој процес но неговата моќ не е доминантна при актот на читањето на текстот. Теоријата на рецепцијата за Киношита јасно зборува за неопходноста од вклученоста на читателот во целокупниот процес.

Јуми Киношита во истражувањето споменува и за Алберт Ајнштајн и за неговата теорија на релативитетот, како и за парадигмата на Томас Кун. Тие за него се автори кои ги покренале прашањата за тоа како треба да се пристапи кон она што е нотирано како „вистина“ или „факт“, при тоа во голема мера сугерирајќи го значењето на интерпретацијата. Овие мислителите кои според Киношита го поставиле фундаментот за теоријата на рецепцијата односно ја вклучиле интерпретацијата во процесот на искуството со литературното дело.

³⁴ Yumi Kinoshita, *Reception theory*, University of California Santa Barbara, Department of Art, 2004.1.

³⁵ Ibid.

³⁶ Yumi Kinoshita, op.cit. 2.

³⁷ Ibid.

На крајот, Киношита заклучува дека пристапот на теоријата на рецепцијата кон улогата на читателот поставена во врска со интрепретацијата е еден од најголемите придонеси кон историјата на книжевноста. Таа според него дава нова перспектива на искуството, а воспоставува и нова парадигма и за писателите и за теоретичарите. „Иако е тешко во целост да се разбере колку моќна и револуционерна била оваа парадигма во тоа време, денес е лесно да се види дека концептите кои произлегоа од теоријата на рецепцијата се дел од тоа како ние се обидуваме да ја разбереме литературата, уметноста и светот.“³⁸

2.2. Херменевтиката како модус за толкување на музиката

Определувањето на теоријата на рецепцијата е неможно ако таа не се доведе во тесна врска со херменевтиката како дисциплина која дава можност за култивирање на разбирањето на уметничките, и на музичките дела особено. Во оваа прилика, само накусо се минува низ најзначајните аспекти на авторите кои низ призмата на херменевтиката дале насоки кои можат да се аплицираат во процесот и на музичкото толкување а се поопширно разработени во мојата книга „Естетското доживување на музиката“.

За филозофот Фридрих Шлаермахер (1768), кој пред сè се фокусира кон толкувањето на книжевните дела, единствен начин да се разбере делото е на полно разбирање на неговите составни елементи, односно примена на индуктивниот метод при што се неопходни повеќе видови знаење - историско, естетско, фактичко. Толкувањето во филозофијата за него претставува чин кој се изведува со природата на разбирањето. Притоа, и толкувачот и авторот се засноваат врз заедничка човечка природа. Шлаермахер ја нагласува условеноста на толкувачот од низа специфични фактори или интелектуални процеси. Токму од нив, како што посочува филозофот, во голема мера зависи разбирањето на уметноста воопшто.

Вилхелм Дилтај (1833) пак, ја сместува херменевтиката во системот на духовните науки, каде што никогаш не постои една вистина или единствена точка, бидејќи вистината е релативна и не е конечна, па според него делата би

³⁸ Yumi Kinoshita, op.cit. 9.

требало да се разгледуваат контекстуално. Тој зборува конкретно и за музичкото рабирање и посочува дека преку делото кое трае пред нас, имаме достапен фиксиран живот. „За да трае, тоа мора да биде фиксирано во кој било дел од просторот: во нотите, во буквите, во некој фонограм или првобитно во некое сеќавање; но она што е така фиксирано, е една идеална претстава на некој тек, некој музички или поетски склоп на доживувања.“³⁹

Музичкото дело за Дилтај, претставува множество на различни доживувања. Тонските низи во исто време се надоврзани, зависни и самостојни. Според него, тоа минува низ времето рефлектирајќи сеќавање за она што поминало, воедно претставувајќи очекување за она што ќе следува. Тој смета дека „објектот на историското проучување на музиката не е душевниот процес кој од музичкото дело се бара, не е она психолошкото, туку она предметното, тоа е склоп на тонови што се јавува во фантазијата како израз.“⁴⁰

Ханс Георг Гадамер (1900), вели дека уметничкото дело „поседува таинствена блискост, која го зафаќа цело наше суштествување, како да нема никаква оддалеченост меѓу нас, и небаре секоја средба со него е средба со нас самите.“⁴¹ Гадамер смета дека реалноста на самото дело на уметноста и експресивната моќ која тоа ја има, не можат да бидат сведени само на „првобитниот историски хоризонт“ каде што воспримачот и творецот биле современици. Ова од причина што уметничкото дело секогаш има сопствена сегашност и ја поседува можноста за негово неограничено консумирање. Гадамер говори за изразот на уметничкото дело, кој според него не може да се сведе на она што творецот го имал како идеја или намера. За него тоа комуницира на начин кој не остава простор да се запрашаме дали самото дело е свесна замисла, инвенција на неговиот творец или пак е неисцрпен концепт во доживувањето на примателот. Ова од причина што, како што нагласува филозофот, едно уметничко дело е отворено за безброј нови интерпретации и е неограничено во доживувањето и толкувањето. Тој укажува на тоа дека едно дело кое доаѓа од едно друго време, од некој туѓ свет не е наменето само за

³⁹ Diltaj, Vilhelm, *Izgradnja istoriskog svijeta u duhovnim naukama*, Beograd: BIGZ, 1980. 281.

⁴⁰ Diltaj, Vilhelm, op.cit. 282.

⁴¹ Х.Г.Гадамер, „Естетика и херменевтика“ во книгата на Катица Ќулавкова, *Херменевтика и поетика*, Скопје: Култура, 2003. 28.

уживање. За него делата имаат што да кажат, да пренесат порака во овој, како што го нарекува, историски образован свет.

За филозофот Георги Старделов (1930), „во секое едно естетско искуство ние го преосмислуваме сфаќањето на уметноста во кое се зафаќа нешто повеќе од уметноста - искуството на светот во однос на вредностите на постоењето, т.е. естетските вредности.“⁴²

Старделов посочува дека традицијата во филозофијата на Гадамер е вградена токму во естетското искуство. За Гадамер естетското искуство се наоѓа токму во средиштето на херменевтиката, зашто според Старделов, толкувањето на уметноста ни овозможува да дојдеме не само до вистината на светот, туку и до вистината на естетиката воопшто. Според овој автор, токму естетското искуство претставува најавтентично сведоштво за вистината која е складирана во уметноста. За естетичарот Жан Кон пак вели дека тој е авторот кој се обидел да даде едно свое толкување на поимот на естетското искуство врз основа на толкувањето што го поставил Гадамер. Според Старделов, Кон доаѓа до сознанието дека „естетското искуство како духовна сила го раздвижува севкупното битие на субјектот.“⁴³ За Кон целта на едно искуство е да се сфатиме самите себеси, а притоа да го сфатиме и другиот. Тука, објаснува Старделов, станува збор за интерсубјективен однос.

⁴² Старделов, Георги, *Балканска естетика- една друга естетика*, Скопје: МАНУ, 2004. 17.

⁴³ Старделов, Георги, *op.cit.* 19.

3. МУЗИЧКОТО ДОЖИВУВАЊЕ ВО ЕСТЕТИЧКИТЕ ТЕОРИИ НА 20-ОТ ВЕК

Музиката низ историјата е користена, негувана и практикувана од различни народи и култури и за најразлични цели. Почетокот на музиката во форма на идеја сепак не може да се поврзе со прецизен датум, а во истовреме постојат многубројни дефиниции, теории и расправи кои претставуваат обид за нејзиното разоткривање и толкување. Музиката во минатото но и денес, сеуште се сместува во функција на човекот и на неговото општествено делување во различни области од животот. Оваа уметност низ годините е прикажувана во различни форми, проследувана со спротивставени идеи, а за неа се дадени бројни формулации. Така, суштината на музиката е преточена во математика, таа има функција и на имитација, нејзините тонови се израз на емоции, музичкиот текст е толкуван во форма на симболи, на јазик, музиката е разбрана и како слика на општеството, таа е честопати прифатена и како феномен, за неа се врзуваат и низа агностички идеи од 20-от век, но и мноштво на комбинирани и релевантни музичко-естетички размислувања кои го одбележуваат и 21-от век.

Кон крајот на 19-от и во текот на 20-от век дефинирањето на музиката добива нова, свежа, поинаква димензија. Во тој период, филозофите кои дебатираат за музиката се во голем број. Во нивните елаборации не може а да не се забележи дека тие изнесувајќи ги своите ставови ја доведуваат музиката во директна врска со доживувањето. Токму, тоа, доживувањето, ја претставува клучната „кота“ по која бројните мислители се „ориентираат“ во обидот за дефинирање и дешифрирање на музичкиот феномен. Анализирајќи ги формите на доживувањето во своите книги, написи, текстови, тие ја определуваат музичката содржина и со тоа создаваат нераскинлива врска помеѓу музиката и рецепцијата на музичкото дело ставена во функција на слушателот.

Во фокусот на анализите кои ја одбележаа мислата на 20-от век несомнено е доживувањето. Бројните идеи кои ја придвижија и збогатија музичко-естетичката мисла се сеуште актуелни и претставуваат цврста основа за теориите кои денес се во зародиш. Сите заслужуваат посебно внимание, но во оваа прилика акцентот е ставен врз неизбежните, најмаркантните и оние кои со

својата оригиналност кога е во прашање музичкото доживување допираат до тезата на овој труд.

Некои од авторите приложени во ова поглавје се веќе разработени, поопширно и детално, во мојата книга *“Естетското доживување на музиката”* (2010), која настана како резултат на истражувањето наменето за магистерскиот труд, додека поголемиот дел од анализите се прават за прв пат при што најзначајните поенти го расветлуваат лајт мотивот на ова истражување.

3.1. Формалистички теории

3.1.1. Едуард Ханслик и доживувањето на музиката

Фундаменталната теорија за разбирањето и толкувањето на музичкото искуство е втемелена во формалистичкото сфаќање на филозофот Едвард фон Ханслик (1825). Иако поголемиот дел од неговото делување се одвива во втората половина на 19-от век, во оваа прилика неодминливо се прави осврт и на неговите клучни ставови. Ханслик со своето еминентно дело *„За музички убавото“* го презентира стојалиштето насочено кон критиката на естетиката на експресивизмот. Тој е особено значајна фигура во историјата на естетиката на музиката поради фактот што во ерата на позитивизмот и психологизмот тој презентира сосема нов аналитички пристап кон тонската уметност. Всушност „пред него естетиката на музиката како самостојна дисциплина воопшто не постоела“.⁴⁴

Едуард Ханслик како главен фокус во своето дело ги има темите поврзани со категоријата на чувствата. Дефинирањето на музичката содржина е неговата цел и таа е на сосема спротивна страна од експресионистичкото сфаќање на музиката, односно наспроти идејата за експонирањето на чувствата. Ханслик јасно го изразува значењето на рецепцијата и при тоа тој воведува две нови категории за патолошко и за естетско доживување на музиката. Тој го отфрла значењето на посветеноста на опишувањето на емоциите што за него е сосема бескорисен и погрешен метод, како и заштитен знак на застарените

⁴⁴ Hanslik, Eduard, *O muzički ljepoti*, Beograd: BIGZ, 1977. 5.

естетички системи. Задачата која овој автор им ја поставува на своите читатели е трагањето по вистинската музичка убавина.

Ханслик тврди дека целта на музиката не е предизвикувањето на чувствата, зошто тие не се доволен показател за убавината на едно дело. „Убавото останува убаво, дури и кога не произведува никакви чувства, дури и кога не се гледа и не се набљудува.“⁴⁵

Тој вели дека уметноста треба пред се да го изложи убавото, зошто „кога убавото делува исклучиво на разумот, човекот се однесува логички наместо естетички, но ако преовладува дејствувањето на чувствата тогаш работата е уште посомнителна, значи пред се патолошка.“⁴⁶

За појдовна естетска инстанца, Ханслик ја посочува фантазијата а не чувството. За филозофот токму фантазијата е органот со кој ние го спознаваме убавото, се разбира не изоставувајќи го и чувството како составен дел од секоја уметност.

Музиката е уметност која за Едуард Ханслик прикажува само една компонента на чувството, но не и самото чувство. Естетската вредност на едно музичко дело се согледува во чинот на рецепцијата, вели авторот. Трагањето по инспирацијата или по мотивот за создавањето на едно дело за него е бескорисна постапка. Ова од причина што готовото музичко дело е пред нас за да живее и да сведочи пред нашата фантазија.

Тој ја разграничува инструменталната од вокалната музика и предупредува дека колку повеќе се нагласува текстот и истиот се става во преден план, толку повеќе музиката губи од својот квалитет.

Ханслик тврди дека музичката убавина лежи во нејзината специфичност кој не зависи од содржината туку од логичниот однос помеѓу тоновите, нивните односи, хармонијата, ритмот, мелодијата и бојата. Убавината на едно музичко дело е всушност неговата исполнетост со убави тонови меѓу кои циркулира душата на музиката. Духовната содржина, вели Ханслик, не е условена туку таа е директна последица на убавата музика.

⁴⁵ Hanslik, Eduard, op.cit. 42.

⁴⁶ Hanslik, Eduard, op.cit. 44.

И покрај математичките пропорции и односи помеѓу елементите на едно музичко дело, „во едно тонско дело, било тоа да е најубавото или најгрдото, ништо не е математички пресметано.“⁴⁷

Ханслик им порачува на композиторите да не се препуштаат на слободата на страстите туку својот идеал да го објективизираат и да го доведат до чиста форма. Едно дело, вели авторот, претставува резултат на непрестано пеење во себе, а не проста рефлексija на чувствата. Зошто „не компонира чувството, туку специјално музикална и уметничка школувана надареност.“⁴⁸

„За музички убавото“ кулминира со анализа на двете категоријални поделби на Ханслик за естетско и патолошко доживување на музиката. Имено, доколку слушателот се препушта пасивно на музиката, без притоа да ги забележи нејзините елементарни карактеристики, тогаш вели Ханслик, неговиот став кон неа е патолошки. Тоа за филозофот претставува непрестано трагање во темнина, сонување. „Музикалниот слушател постапува сосмеа спротивно. Тој своето внимание првенствено ќе го посвети на специфичното уметничко обликување на композицијата.“⁴⁹

Ханслик смета дека единствено образованите слушатели можат на соодветен начин да ја искушат музиката. Од друга страна е неуметничкото доживување на музиката кое според филозофот резултира со голо чувство, без разбирање на содржината или на формата.

Сепак, и покрај неговиот антиемоционалистички пристап, Едуард Ханслик не ги отфрла чувствата како дел од рецепцијата на едно уметничко дело. И самиот вели дека музиката влијае врз нервниот систем на човекот и му го ослободува срцето, но предупредува да не се препуштаме во целост на уживањето кое го пружа музиката зошто на тој начин само ќе ја пропуштиме нејзината естетска убавина.

Ханслик порачува дека музиката треба да се слуша заради самото дело, зошто „штом музиката се примени само како средство кое во нас ќе развие извесно расположение, таа престанува да дејствува како чиста уметност, станува акцесоарна, декоративна.“⁵⁰

⁴⁷ Hanslik, Eduard, op.cit. 104.

⁴⁸ Hanslik, Eduard, op.cit. 111.

⁴⁹ Hanslik, Eduard, op.cit. 132.

⁵⁰ Hanslik, Eduard, op.cit. 145.

Пристапот на Едуард Ханслик кон музиката претставува едно од најгласните спротивставувања на емоционализмот и на теоријата на чувствата која се негувала и развивала до втората половина на 19-от век. Со неговото дело „*За музички убавото*“ тој презентира нов пристап кон музичката уметност и начинот на восприемањето. При тоа се отвораат и бројни прашања за потеклото на музичките идеи, како и за естетската вредност што делата ги носат со себе. Ханслик поставува една нова и посериозна задача пред слушателот: од музиката да се бара нешто поинакво, нешто повеќе од голо чувство, наспроти целосното предавање на емоциите.

Сепак, важно е да се напомене дека музиката е уметност која припаѓа секому. Таа е секому наменета и сеуште докрај неразоткриена и разјаснета. Оттаму, чувството честопати во недостаток на други, е најсоодветното мерило за квалитетот на едно уметничко дело, па така и за музиката. Тоа зад што застанува Ханслик и што е неоспорно, е комплексноста на музичкото дело и сериозноста која музичката уметност ја бара од слушателите за нејзино соодветно разбирање. Токму образованието, љубовта и посветеноста во мигот на музичката рецепција се засега најбезбедните инструменти за да се стигне до барем дел од есенцијата на непресушниот извор на звучната фантазија-музиката.

3.1.2. Клајв Бел и чистата естетска емоција

За англискиот критичар на уметноста и еден од пропагаторите на формалистичката естетика Клајв Бел (1881), за ниту една област од филозофијата не биле пишувани толку многу глупости колку што тоа е направено за естетиката. Тој во книгата „*Уметност*“ наведува два аспекти кои во процесот на естетското просудување треба да бидат задоволени. Тоа е артистичката сензибилност и начинот на чистото мислење. „Без сензибилност

човек не може да има естетско искуство и очигледно е дека теориите кои не се базирани на опсежно и длабоко естетско искуство, се безвредни“.⁵¹

Сепак, како што објаснува авторот, сензибилноста е особина која е неразделна од интелектуалноста и напорната работа. Од друга страна пак, интензитетот на размислувањето или целосната посветеност на чинот на рецепција не гарантираат резултат кој ќе подразбира естетско искуство. Бел вели дека постојат голем дел на слушатели кај кои делата на уметноста предизвикуваат изразени емоции, но кои не се занимаваат со проучувањето на емоциите, со трагањето по нивното потекло или содржина. „Нив не ги обвинувам. Зошто би требало тие да се грижат за анализирањето на нивните чувства кога е доволно за нив да се чувствува? Зошто би требало тие да запрат за да размислуваат кога не се многу добри во мислењето?“⁵² Таквите слушатели, порачува Бел, треба да најдат сили да се загрижат за таа творба, во смисла што на пример ќе и обрнат внимание на техниката со која е создадена истата и тогаш можат да бидат сигурни дека веќе го избрале подобриот пат. „Ако тие не се љубопитни за природата на нивните емоции, ниту за вообичаениот квалитет кој сите објекти го провоцираат, го имаат моето сожалување“.⁵³

За Клајв Бел уметничкото дело е објект кој предизвикува емоција, а почетната точка за сите системи на естетиката мора да биде личното искуство, односно индивидуалната емоција. Делото содржи во себе т.н. естетска емоција која сите можат да ја почувствуваат и таа е заедничка за сета уметност. Но, тоа не значи дека секое уметничко дело предизвикува една иста емоција, туку сосема спротивното, секое дело предизвикува сосема различна емоција, заклучува Бел. Оттаму, секој естетички систем кој претендира да биде базиран на некоја објективна вистина е смешен и не вреди да биде разгледуван зошто ние немаме никакви други начини за препознавање на уметничките дела освен нашето чувство за нив, односно искуството врзано за тоа чувство.

Бел ја нагласува и важноста на критиката во целокупниот систем за просудување и вреднување на уметноста воопшто. Тој вели дека соодветен критички пристап кон некое уметничко дело може да ни овозможи да видиме во една слика на пример нешто повеќе од она што претходно сме го воспримале,

⁵¹ Bell, Clive, *Art*, UK: BiblioBazaar, 2007. 15.

⁵² Bell, Clive, op. cit. 16.

⁵³ Ibid.

односно може од нас да испровоцира естетска емоција. Од друга страна пак, објаснува тој, беспомошно е некој да ни кажува за некоја творба дека тоа е дело на уметноста ако самите не се увериме во тоа потпирајќи се на сопствените чувства и токму тие чувства се нашиот показател за квалитетот на делото што го восприаме. „Немам право да сметам нешто за дело на уметноста ако на него не можам емотивно да реагирам, и немам право да барам есенцијален квалитет во нешто за кое не сум почувствувал дека е дело на уметноста.“⁵⁴

Субјективниот пристап е појдовната точка за сите естетички системи, тврди Бел. Секоја теорија, објаснува тој, се базира на сопствениот вкус и на личното, индивидуалното искуство, па така за ниту една не можеме да заклучиме дека е општоважечка.

Проценувањето на едно уметничко дело треба вели авторот, да појде од нашето чувство за боја, за форма, за тридимензионален простор. Тоа според Бел, се потенцијали кои се суштински за вреднувањето на една уметничка творба. Според филозофот, примателите кои при набљудувањето или слушањето на едно дело не чувствуваат ништо или чувствуваат многу малку и ја забележуваат само чистата форма на делото, тие се изгубени, „тие се глув човек на концерт.“⁵⁵ Таквата публика, забележува Бел, ја чувствува големината и важноста на делото, но тие луѓе не умеат да дефинираат зошто наместо да се вклучат во новиот свет на естетско искуство тие свртуваат зад аголот и се враќаат право дома, во светот на човечките интереси. И тој признава дека не може да се пофали со сопствената музикалност и дека на музиката гледа како на форма која е многу комплицирана за разбирање. Затоа според него, формите на музичките композиции треба да бидат едноставни. Бел самиот вели дека честопати се чувствува како „*tabula rasa*“ кога е во прашање музичката уметност. „Сепак понекогаш, на концерт, и покрај тоа што моето разбирање за музиката е ограничено и скромно, тоа е чисто“.⁵⁶

Токму од музиката тврди Бел, ја добиваме чистата естетска емоција каква што можеме да ја добиеме и од визуелната уметност. „Јас ја разбираам музиката премногу болно за таа да може да ме пренесе во светот на чиста естетска

⁵⁴ Bell, Clive, op. cit. 18.

⁵⁵ Bell, Clive, op. cit. 28.

⁵⁶ Ibid.

екстаза.“⁵⁷ Бел објаснува дека меѓу комбинираните звуци и законите на мистериозната неопходност, самиот се губи себеси во бескрајната состојба на умот. Во таквата состојба, посочува Бел, „мојата естетска емоција колабира и јас започнувам да се бранувам во хармониите, при што не можам да ги зграпчам идеите на животот.“⁵⁸ Несомнено е, постојат многу луѓе кои во поглед на музиката се скромни во нејзиното познавање. Тие, кога не успеваат да ја разберат музичката форма и од неа да добијат чиста естетска емоција, признаваат дека не ја познаваат музиката или дека ја познаваат многу малку. Според Бел, постои јасна разлика меѓу емоциите на еден музичар присутен на концерт кој може да препознае што сугерира музиката, за разлика од лаикот присутен на истиот концерт кој едноставно ужива во своите емоции. Во книгата „Уметност“ авторот заклучува дека „формите на уметноста се неисцрпни, но сите водат по истиот пат на естетска емоција кон истиот свет на естетска екстаза“.⁵⁹

Емоцијата или сензибилноста која се заснова на вкусот или можноста за уметничко просудување се компонентите кои за Клајв Бел се пресудни за квалитетна и соодветна музичка комуникација и реципроцитет. Тој цврсто стои на ставот дека без сензибилноста човекот е немоќен во идејата за добивање на естетско искуство. Сепак, тој наоѓа една неразделна врска помеѓу чувството и интелектот како и посветеноста на работата кога станува збор за музиката. И покрај тоа што за овој автор емоцијата е појдовната инстанца во обидот за разбирање на музиката, Бел упатува јасна порака до слушателите дека тие сепак не треба да се потпираат само на голото чувство кое во нив се раѓа, туку напротив, треба да трагаат по потеклото на тоа чувство со што се укажува на важноста од “свесно слушање“ на музиката наместо целосно опуштање, предавање и мечтаење.

За Бел секое искуство е субјективно, индивидуално и неповторливо, што всушност упатува и на тезата на овој труд, односно поткрепа на мислењето за

⁵⁷ Bell, Clive, op. cit. 29.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Bell, Clive, op. cit. 32.

неможноста од генерализирање на концептот за музиката и неопходноста од негово апсолутно засновање на личното искуство.

Несомнено е, Бел на моменти застанува на страната на емоционалистите и она што во неговата филозофија е присутно од самиот почеток па сè до крајот е чувството без чие присуство не може да стане збор за било какво искуство. Сепак, свесното следење на музиката и потрагата по коренот на чувството го сместува Клајв Бел во „друштвото“ на Едуард Ханслик.

3.1.3. Игор Стравински: изразот не е иманентно својство на музиката

Композиторот Игор Фјодорович Стравински (1882), кога е во прашање музичката уметност, цврсто стои на страната на формалистите. Тој вели: „музиката по својата суштина е неспособна да изрази било што: едно чувство, еден став, една психолошка состојба, еден природен феномен.“ Ова оттаму што, изразот никогаш и не бил иманентно својство на музиката, појаснува Стравински. Тонската уметност за него е единствената област во која човекот има можност да ја ја остварува сегашноста. Токму тој, човекот, „заради неосвршеноста на својата природа е повикан да го поднесе минувањето на времето, неговите категории на минатото и иднината, а никогаш да не ја оствари реалната цврста категорија на сегашноста.“⁶⁰

Слушателите, вели Стравински, кога е во прашање музичкото доживување секогаш од оваа уметност бараат повеќе од она што таа во суштина е и токму поради тоа настануваат многу недоразбирања. „За нив е важно да знаат што таа изразува и што авторот имал предвид. Тие не можат да разберат дека музиката е суштина самата посебе, независно од тоа што таа би можела да им сугерира.“⁶¹ Кога луѓето ќе престанат да гледаат на музиката како на дрога или допинг и кога ќе научат да ја сакаат заради самата музика ќе успеат и да ја слушнат поинаку. Така, објаснува Стравински, ќе постигнат многу поголемо задоволство кое ќе им овозможи да ја разоткријат нејзината внатрешност. За

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Stravinski, Igor, op.cit. 10.

Стравински разбирањето им е дадено само на оние кои во него вложуваат активен напор, зошто позитивното примање не е доволно. Тој тврди дека доколку не постои активен напор при слушањето, луѓето стануваат мрзеливи. Таквиот став е несоодветен за музиката зошто тоа е „ставот на снобовите, лажните дилетанти кои во една претстава или концерт гледаат само можност да аплаудираат на некој голем диригент или на реномирана пејачка.“⁶²

Разбирлива е филозофијата на Стравински и сосема јасни се неговите ставови блиски до оние на Ханслик. Впрочем, тој е еден од најзначајните композитори и претставници на музичкиот неокласицизам и би било апсурдно доколку не би заземал став кој претполага свесно и разумно следење на музиката. Без оглед на талентот и љубовта што ја вложувал во едно дело, свеста за прилично „занатската“ композиторска дејност веројатно извршила големо влијание врз формирањето на неговите размисли за музиката и нејзината функција. Соочувајќи се со сериозноста и тежината на процесот на настанување на едно музичко дело, во филозофијата на Стравински е очигледно дека тој ниту најмалку не ги замислувал своите дела како средства кои ќе послужат за релаксација или постигнување на одредена атмосфера. Како и повеќето формалисти, така и Стравински не ги негира емоциите кога е во прашање музичката рецепција, но јасно се оддалечува од ставот според кој експресијата, кога е во прашање вредноста на едно музичко дело, го има последниот збор. Оттаму, неговата порака е јасна и упатува на тоа дека во делата треба да ја бараме единствено музиката и ништо повеќе од неа.

3.2. Експресивистичко - емоционалистички теории за музиката

3.2.1. Ернст Блох - музиката како самоекспресија и утопија

Ернст Блох (1885) е филозоф - приврзаник на марксизмот. Тој зборува за музиката и при тоа отворено ја искажува својата наклонетост кон делата на композиторот Густав Малер и кон музиката создадена во ерата на

⁶² Stravinski, Igor, op.cit.85.

експресионизмот. Во еминентното дело „*Духот на утопијата*“ Блох изложува концепт за спас на светот со посредство на музиката. Таа за него претставува модус за искажување на најнеопходното, таа е јазик на логиката и е уметност „*par excellance*“. Музиката се вклопува во неговиот утописки систем благодарение на нејзината моќ за самоекспресија. За Блох, Густав Малер е композиторот чија музика е визионерска, тонски богата, полна со експресивност. Оттаму, музиката според овој автор, е онаа уметност која успева на површина да го извади утопискиот свет, да ги повика потонатите култури и стилови и да ги оживее. Музиката, вели Блох, се раѓа од празен простор, го одзвучува она што е немо, но таа ја има моќта да премине преку границите и да стане универзален јазик. Сето она што се случува во музиката е артикулирана човечка егзистенција. Тонската уметност за Ернст Блох е обид за создавање на нов јазик, нова земја и нова слобода на светот. Блох во своето култно дело е фокусиран на неговиот утописки свет, во кој угнетувањето и експлоатацијата не постојат, а каде секогаш е присутна вистинската идеолошка револуционерна сила.

Слушањето на музиката значи соочување со делата, вели филозофот. Но многу често „ние се слушаме само себеси. Тоа слушање е, и останува додуша многу слабо. На многумина слушањето би им паднало полесно кога би знаеле како за тоа треба да се зборува. Тоа е поврзано со крајно несигурни и изведени човекови чувства.“⁶³ Блох порачува дека кога слушаме музика ние треба да се стремиме кон збогатување на сопствената содржина на искуството. Зошто, ништо нема да добиеме ако само се препуштиме на треперењето на тоновите. При слушањето е потребно вели авторот, да го доведеме делото во врска со себе, да го развиеме содржински и сето тоа да го издигнеме над уживањето. Добар слушател е оној кој успева да најде „некоја точка од која може да се фрли поглед на утописките земји на значењата што се наоѓаат така да се рече во прозорците на делата.“⁶⁴ Само така, вели Блох, музиката може да не пренесе во еден друг и поинаков свет каде што допира блесокот на светлината која ќе ја уништи неплодноста и заматената моќ.

⁶³ Bloch, Ernst, *Duh utopije*, Beograd: BIGZ, 1982. 138.

⁶⁴ Bloch, Ernst, op.cit. 163.

Ернст Блох е авторот кој на музиката и го доделува највисокото место во својот свет. За него, оваа уметност ја претставува највисоката утопија, највисоката етика и највисоката метафизика.

Ернст Блох, судејќи по неговиот израз е романтичар. Оттаму, сосема се основани ставовите изложени во „*Духот на утопијата*“ кои јасно говорат за смислата и значењето кое тој го пронаоѓа во музиката. Тој зборува за сериозни филозофски прашања, а притоа успева за нив да говори низ очите на поезијата што само посебе претставува вредна уметност.

Блох во музиката го пронаоѓа патот до својата Утопија. Токму нејзе и го доделува приматот во однос на другите уметности како уметност која најдиректно комуницира со луѓето. Музиката за Блох умее да говори секаде каде за тоа има потреба. И покрај тоа што изразноста и побудувањето на чувствата се нешта кои за Блох се на прво место при проценката на едно уметничко дело, тој упатува и силна порака до слушателите да се издигнат над уживањето, а не да се препуштат на целосното надвладување на емоциите.

Ернст Блох е вистински претставник на експресивизмот кој е еден од доминантните правци во естетиката на музиката. Сепак, тој музиката ја разбира и малку подлабоко од она што се нарекува само чувствување и јасно укажува на потребата од присуството на нешто повеќе освен голото чувство, нешто што слободно може да се нарече разумност во следењето на музичките форми.

Сепак, очигледен е неговиот протест кон пренагласувањето на потребата од „стручното“ следење на музиката, односно од преоптовареноста со нејзината формална, структурна градба, што реално честопати го лишува слушателот од она што се нарекува прием на чувство.

Блох за музиката зборува со љубов и наклонетост, со чиста мисла која проникнува од душата. Местото кое тој и го определува на музиката се наоѓа во средиштето на неговиот совршено замислен свет - во центарот на неговата Утопија

3.2.2. Дјуит Паркер - музиката како емоција

Филозофот Дјуит Паркер (1885) во книгата „Принципи на естетиката“ ја дефинира уметноста при што стреми да формира конкретна идеја за доживувањето - процес кој го поставува во релација со останатите постоечки факти. Тој од синтетичка дефиниција преминува кон психолошка анализа со намера да ги одбере елементите со кои умот навлегува во искуството на уметноста. Паркер притоа настојува да ги покаже настанатите карактеристични релации.

Секое искуство со уметноста најпрво започнува со сензација која е медиум на експресијата, објаснува авторот. Во сликарството на пример, тоа се боите, во музичкото дело тоа се тоновите, во поемата - зборовите. Кон овој материјал, посочува Паркер, како втор елемент се прикачени нејасните чувства. Тие се карактеристика на естетските експресии, но тие се далеку од она што го прикажуваат, зошто тие всушност изразуваат расположенија. Според Паркер, такви се боите кои на сликата и даваат „штимунг“, а истата функција ја имаат и тоновите и зборовите кога се ритмично вкомпонирани. Наједноставното естетско доживување е содржано во убавината на поединечните тонови или бои иако тие немаат голема комплексност, заклучува авторот.

Сензацијата која ја содржат уметничките дела не постои сама за себе. Таа, како што вели Паркер, има функција да ги претставува нештата. Боите на еден пејсаж не се интересни само заради нивната боја, туку и поради симболот кој го претставуваат, а тоа е пејсажот. Паркер објаснува дека зборовите во една балада не шармираат и стимулираат само со посредство на музиката туку и како резултат на „настаните“ кои тие ги донесуваат пред нашиот ум. Од психолошки аспект вели Паркер, ваквото размислување вклучува конкретни идеи кои се асоцијативно поврзани со сетилните елементи и го конституираат нивното значење. Ваквите идеи или значења за авторот, се третата класа на елементи содржани во естетското искуство. Овие идеи исто така предизвикуваат емоции, но не во онаа недефинирана форма која припаѓа на сетилните елементи, туку тие се налик оние емоции предизвикани од нештата и настаните во вистинскиот живот. Така на пример, сликата на Рембрант насловена како „Човекот со златен шлем“ не само што ќе не допре на нејасен начин поради нејзиниот карактер, заради ритмот на линиите и боите, туку таа во истовреме и

ќе ги стимулира нашето чувство на почит. За Паркер, во ваквите дефинирани чувства се состои четвртата класа на ментални елементи кои ги содржи естетското искуство.

Петата класа, која ќе го комплетира списокот на Дјуит Паркер, се состои од елементи од различни сетилни оддели – вид, слух, вкус, мирис, температура, движење. Сите нив Паркер ги доведува во врска со идеите или со значењата кои што ги прават конкретни и исполнети. Така, објаснува тој, некои од боите на сликата пејсаж не само што ќе ги ја разбудат идејата дека некаде таму постои сончева светлина, туку исто така во нас ќе предизвикаат чувство на топлина.

За Паркер сензацијата преставува елемент на убавина. И таа е предмет на неговата анализа. „Сензацијата е врата низ која ние влегуваме во искуството со убавината и таа е повторно фундаментот врз кој се заснова целата структура.“⁶⁵ Без чувство за вредноста на сензацијата, човек може да сочувствува и да биде интелегентен но не може да биде љубител на убавото. Тој може да ги цени длабоките или интересни идеи во поезијата, но сè додека не може да се поврзе со нив, со ритмот, со вредностите на звукот на зборовите, тој има само интелектуално или емоционално, но не и естетско искуство.

И покрај сеприсутноста и супериорноста на сензацијата која е содржана во убавината, не сите се подеднакво во можност да навлезат во искуството, објаснува авторот. Тој го посочува Платон за кого само гледањето и слушањето биле препознатливи како естетски сетила. „Овие сетила ја овозможуваат базата за сите уметности - музиката и поезијата се уметности на звукот; сликарството, скулптурата и архитектурата се уметности на видот.“⁶⁶ Сетилата, според Паркер се природен медиум на експресијата. Звуците, било тоа да се зборови или музички тонови, ги пренесуваат мислите и чувствата, а исто така делуваат и на визуелните сензации. Авторот забележува дека фацијалната експресија или

⁶⁵ Parker, Dewitt H., *The Principles Of Aesthetics*, Hypertext conversion by Philipp Lenssen. e-book, last updated on November 2003.

<http://www.authorama.com/principles-of-aesthetics-5.html>

⁶⁶ Parker, Dewitt H., Ibid.

гестовите се комуникација помеѓу внатрешниот живот на говорникот, но дури и апстрактните бои и просторни форми како црвената или кругот на пример, имаат независни чувства, односно тонови. Вкусот или температурната сензација можат да бидат пријатни или непријатни, но тие според Паркер немаат значенија ниту содржат некакви асоцијации.

Она што е особено важно за убавината на уметноста е големата моќ да се контролираат сензациите на гледањето или слушањето. Паркер посочува дека само боите и звуците можат да бидат вткаени во еден комплекс. Вкусовите и мирисите, кога се продуцирани симултано или сукцесивно не ја задржуваат нивната дистинктивност како што тоа го прават боите и звуците, туку тие се мешаат една со друга. Никој, колку и да е генијален, не може да создаде симфонија од мириси или слика од вкусови. Според Паркер, можноста да се контролираат боите и звуците и од нив да се креираат стабилни и јавни објекти е само секундарната причина за нивното естетичко вклопување.

Дјувит Паркер вели дека сензацијата е податок за естетското искуство, а неговата моќ за експресија зависи од понатамошниот процес кој се поврзува со мислите и чувствата. Елементите на чувствата поврзани со естетското искуство се од два вида: или нејасни - кога се директно поврзани со сензуалниот медиум, или се одредени - кога врската е посредувана од идеите низ кои на медиумот му е дадена содржината и значењето.

Паркер прашува што е пофундаментално во естетското искуство - идејата или емоцијата? Одговорот би требало да биде емоцијата. Тој вели дека постои барем една голема уметност во која експлицитните идеи се присутни, а тоа е музиката која без емоции воопшто и не би постоела. Ако ја тргнеме настрана емотивната содржина од експресијата објаснува Паркер, ќе добиеме или игра од сензации или псевдо-наука која наликува на модерната натуралистичка игра.

Дјувит Паркер тврди дека улогата на идејата во уметноста не може да биде оспорена. Секое комплексно уметничко дело е експресија од идеи исто како и од чувства, па дури и во музиката постои тенденција за чувствата да трагаат по дефиниции или идеи. Впрочем, заклучува авторот, и големите мајстори на апстрактната уметност ги аплицираат своите материјали на начин на кој тие симболички нешто прикажуваат.

Доживувањето е централниот поим кај Паркер. Сепак, она што го издвојува овој автор од другите филозофи е психолошкиот пристап кон искуството, односно истражувањето на релациите кои настануваат во умот на слушателот. Сетилата за Паркер се појдовната точка кон естетското искуство а сите други компоненти се последователна реакција на самите сензации или предизвикувачите карактеристични за секоја уметност одделно.

За Паркер искуството е содржано токму во едноставноста на основните компоненти на една уметност преку која таа изразува. Оттаму, секој тон во музиката на пример, асоцира и антиципира одредени симболи, слики или чувства и на тој начин го формира искуството на слушателот, индивидуалното и единственото искуство.

Паркер цврсто стои на страната на емоционализмот. За него музиката без присуство на чувства не може ниту да се замисли а не и да постои.

3.2.3. Џон Дјуи - естетското искуство помеѓу емоцијата и интелектот

Филозофот Џон Дјуи (1859) во уметноста го гледа клучот за сфаќање на природата на искуството. Тој е значаен претставник на прагматизмот и еден од основачите на натуралистичката филозофска концепциска комуникација.

При едно искуство, објаснува Дјуи, субјектот целосно се предава, како сетилно така и интелектуално. Искуството, Дјуи не го лимитира само на убавите уметности, туку дава препорака за негова апликација на сите видови практикување на изразните форми. „За да го разбереме значењето на уметничките производи, мораме за момент да заборавиме на нив, да се свртиме настрана од нив и да прибегнеме кон вообичаените сили и состојби на искуството што редовно не ги сметаме за естетски“.⁶⁷

За Џон Дјуи, едно дело на уметноста важи за естетско единствено кога кон него се припојува човечкото искуство. Дјуи смета дека „директното искуство доаѓа како резултат на взаемната интеракција помеѓу природата и

⁶⁷ Dewey, John, *Art as experience*, New York: The Berkeley Publishing Group, 2005. 2.

човекот“.⁶⁸ Во оваа интеракција, објаснува тој, човековата енергија се обединува, се ослободува, таа е во исто време и фрустрирачка и победносна. Искуството според него е „уметност во зародиш којашто дури и во својата рудиментирана форма, содржи ветување на таа восхитувачка перцепција што ја претставува естетското искуство“.⁶⁹ Уметноста, како што вели филозофот, најчесто се поврзува со уметничките објекти, што според него е апсолутно погрешно зошто вистинската уметност претставува искуството од создавањето на таа уметност или проценката на самиот објект. Таа за него претставува рафинирана и интензивизирана форма на искуството. Естетското искуство е она кое се појавува во континуитет, како комплетно и унифицирано искуство, без празнини. Таквото искуство, посочува Дјуи, лебди слободно движејќи се кон она на што се однесува. „Искуството само по себе има задоволувачки емоционален квалитет бидејќи поседува внатрешна интеграција и збиднување што е достигнато со подреденото и организирано движење.“⁷⁰

Естетиката за овој филозоф ја претставува централната компонента на вистинското искуство. За него, токму оваа филозофска дисциплина го одразува „прочистениот и интензивизиран развој на својството кое припаѓа на секое нормално и комплетно искуство“⁷¹ Уметникот пак, Дјуи го нарекува произведувач кој создава искуства наменети за рецепиентите на уметноста. Но, и самиот тој креатор на уметноста, исто така мора да биде надвлдаен од искуството зошто во спротивно неговата уметност ќе биде ладна и мртва. Ова, од причина што уметноста воопшто, подразбира процес на правење или создавање. „Сè додека уметникот е перцептивно задоволен со она што го прави, тој продолжува со обликување и реобликување. Создавањето доаѓа на крајот кога неговиот резултат е испробан како добар, а тоа искуство не се појавува како ништожно интелектуално и надворешно просудување, туку како директна перцепција.“⁷² Оттаму, заклучува Дјуи, работа на уметникот е тој да изгради искуство кое во истовреме е кохерентно во перцепцијата и константно променливо во својот развој.

⁶⁸ Dewey, John, op. cit. 15.

⁶⁹ Dewey, John, op. cit. 19.

⁷⁰ Dewey, John, op. cit. 40.

⁷¹ Dewey, John, op. cit. 48.

⁷² Dewey, John, op. cit. 51.

Дјуи потсетува на темпоралната променлива карактеристика на делото при што за публиката е просто невозможно при секое слушање делото да го искуси во неговото реално време. И тоа идентично како што на пример, не можеме да го искусиме Партеон на начин на кој античките Атињани го доживеале кога таа зграда била градена за прв пат, објаснува авторот. За него уметничките дела функционираат со помош на имагинацијата. Тие, објаснува Дјуи, физички го опкружуваат имагинативниот склоп на значењата и го предизвикуваат рецепиентот на слични имагинативни групи на значења. Тој тврди дека единствено естетското искуство претставува чисто искуство, а филозофијата на уметноста центар на сета филозофија. Така, порачува авторот, ако сакаме да го разбереме искуството треба да погледнеме кон она искуство кое што претставува уметност.

Џон Дјуи ја истакнува важноста на уметноста во животот на човекот па вели: „За филозофијата важи дека таа треба да започне со чудо и да заврши со разбирање. Уметноста тргнува од она што е веќе разбрано, а завршува со чудо“.⁷³

Во „Уметноста како искуство“ Дјуи изложува дефиниции за концептот наречен „искуство“. За него тоа е моментот кога материјалот на искуството е исполнет и конзумиран докрај, што е суштински слично со чувството што се јавува кога за одреден проблем е изнајдено решение. Наспроти ова, истакнува Дјуи, стои незавршеното и неисполнето искуство кое претставува исто што и една некомплетирана акција.

Доживувањето кај овој автор е означено како нешто што поседува изразен индивидуален квалитет, со фабула, почетоци, заклучоци, движења и ритам. Делата на уметноста се соодветни примери за искуството како процес. Во нив, објаснува Дјуи, одделните елементи се во состојба на фузија, а нивниот идентитет е заокружен. Единството на доживувањето не е ниту емоционално, ниту практично, ниту пак интелектуално, а е детерминирано од сеприсутен квалитет. Мислењето исто така има свој естетички квалитет, но тоа според авторот е нешто сосема друго.

Дјуи не поставува јасна граница помеѓу естетиката и интелектуалноста, зошто и во двете категории постои грижа за конекцијата помеѓу настаните.

⁷³ Dewey, John, op. cit. 281.

Сепак, ова важи само за естетското искуство, затоа што при неестетското ние се занесуваме, ја заобиколуваме свесноста и правиме компромиси.

Дјуи зборува и за емоциите. Ги споредува и со естетскиот квалитет кој го нарекува емоционален. Ова од причина што и емоциите не се статични ентитети без свој елементарен пораст туку се комплекс на променливи доживувања и на драма која постојано се развива. Емоциите не се приватна сопственост, вели авторот, зошто тие во истовреме претставуваат генерални аспекти и објекти, па така се и движечки и променливи. Емоциите можат да се определат и како автоматски рефлексии коишто претставуваат дел од определени движечки ситуации. Така, емоцијата во истовреме претставува и зацврстена сила која овозможува различност на квалитетот на нештата, а на доживувањето може да му овозможи естетски карактер. Дјуи вели дека естетското доживување се препознава по тоа што завршува со почувствувана хармонија, а неговото значење произлегува како резултат на инкорпорираното искуство, затоа што „секоја уметност комуницира бидејќи изразува“. ⁷⁴

За Дјуи уметничката дејност и интелектот се две неразделни нешта. Имено, уметникот е оној кој мисли интенционално исто како и некој научник, но неговото мислењето не подразбира идентификација со математички или вербални симболи. Уметникот, според Дјуи, мора да го согледа секој елемент од креативниот процес во однос на целината која се создава. Затоа што квалитетот на уметничкото дело зависи токму од степенот на интелигенцијата со која тој се носи. Но се разбира, појаснува филозофот, интересот е оној што ја претставува „динамичката сила во селекцијата и составувањето на материјалите“. ⁷⁵

На крајот, авторот заклучува дека естетското искуство кое е во врска со уметничките дела бара континуирана интеракција помеѓу целиот човечки организам и објектот. Па впрочем и целта на уметноста е важечка само ако дејствува како интеграција на деловите. „Карактеристичноста на уметничкиот дизајн ја претставува блискоста на релациите коишто ги држат деловите заедно“. ⁷⁶ Во естетското искуство вели Дјуи, доминантни се оние карактеристики што го предизвикуваат искуството да биде интегрирана целина,

⁷⁴ Dewey, John, op. cit. 253.

⁷⁵ Dewey, John, op. cit. 277.

⁷⁶ Dewey, John, op. cit. 121.

зашто само целовитото искуство има динамичка форма која вклучува постојан прогрес и растеж во формата на искуството.

За Дјуи искуството самото по себе претставува уметност, а естетското го дефинира како целовито, унифицирано и слободно. За него уметноста и уметниците се токму во функција на искуството. Сепак, и самиот ја нагласува неможноста од повторување на едно исто искуство, пред сè заради променливоста на времето и просторот. Фантазијата и кај Дјуи како и кај Ханслик е „органот“ за разбирање на уметноста. При тоа тој ја нагласува функцијата на интелектот кој го посочува како неопходен за да се стигне до она што се нарекува естетско. Интеракцијата помеѓу интелектот и емоцијата веројатно се формулата на која упатува филозофот, а со цел да се дојде до комплетно естетско искуство.

3. 3. Феноменолошко - онтолошки пристап кон музиката

3.3.1. Роман Ингарден - доживувањето како свесен акт

Полскиот филозоф Роман Ингарден (1893) својот мисловен фокус го насочува кон феноменологијата, онтологијата но и кон естетиката. Така, во неговата книга *“Онтологија на уметноста”* тој елаборира и на темите кои се однесуваат на доживувањето на музичкото дело.

Ингарден забележува дека многумина од неговите современици, во времето кое тој го одбележува како “рецидив на психологизмот”, се склони кон објавување на општи заклучоци за уметноста, а посебно за музичкото дело како нешто “психичко”.

„Музичкото дело е пред сè збир од звуци или тонови со кои се асоцираат определени чувства, мисли, представи.“⁷⁷ Но, објаснува Ингарден, звуците или тоновите се чувствени впечатоци, па оттаму тие се и нешто психичко. За него, не може да постои едно, единствено музичко дело, кое би било исто за различни

⁷⁷ Ingarden, Roman, *Ontologija umetnosti*. Novi Sad: Knjizevna zajednica Novog Sada, 1991. 18.

субјекти или за еден ист субјект кој го слуша делото два пати. Постојат само свесни доживувања, заклучува Ингарден. Музичкото дело од една страна го претставува она што авторот - создавач го доживеал за време на создавањето на тоа дело, а од друга страна се доживувањата на слушателите кои настануваат во моментот кога нивните завршетоци на слушниот нерв се надразнети од звучните бранови.

Ингарден музичкото дело го дефинира како “извесен избор на психички факти кои се условени од физичките импулси, а целиот проблем со идентичноста на музичкото дело потекнува само од илузијата која е создадена од страна на непрецизноста на секојдневниот јазик”.⁷⁸ Оттаму, единствената задача која тој и ја придава на науката е таа да ги опише впечатоците низ кои поминуваме додека слушаме некое музичко дело.

Доколку содржината се смета за нешто психичко како дел од свесното доживување, тогаш таа би требала да претставува составен и ефективен дел на тоа доживување, објаснува авторот. Тоа е сепак оној дел кој го осознаваме во процесот на доживувањето но кое не влегува како составен дел на самото доживување. „Доживувањето значи, како и сите негови составни делови го создава свесниот акт.”⁷⁹

Ингарден упатува дека тоновите, звуците, акордите, мелодиите не се содржината на слушните чувствени доживувања, а со тоа не се ниту содржината на некакво свесно доживување. Кога забележуваме со слухот, од една страна ја примаме дадената мелодија, а од друга страна во нашиот акт на забележувањето е содржана определна интенција кој се однесува на таа конкретна мелодија која Ингарден ја нарекува „неочигледна содржина на перцептивниот акт”. Таа интенција, објаснува филозофот, е нешто кое припаѓа во свеста на човекот, па може да се рече дека е и нешто психичко. Сепак, таа радикално се разликува од мелодијата која се восприма и не ги поседува својствата кои ги поседува мелодијата, па може исто така да биде препознаена и на потполно друг начин од неа. Тоа, според Ингарден, значи дека интенцијата може нам да ни биде дадена како иманентно рефлексивна рецепција, додека индивидуалната мелодија која звучи во моментот е дадена како предметна во надворешната и сетилната рецепција која допира до нас. Истото може да се каже и за сите составни делови

⁷⁸ Ingarden, Roman, op.cit. 19.

⁷⁹ Ingarden, Roman, op.cit. 20.

и моменти во една индивидуална изведба на музичкото дело. Сите тие се предмети на кои се однесува нашиот акт на слушното забележување, но никако не се содржината на нашата рецепција. На тој начин еднократното изведување на музичкото дело не е составен дел на свесниот акт, па оттаму објаснува авторот, тоа не е ниту психичко. „Само многу примитивен начин на поимање на психичкото, или од една страна, преживувањето на свеста и изведувањето на музичкото дело од друга страна, може да ја наметне оваа во суштина апсурдна концепција, според која изведбата на музичкото дело е нешто психичко.“⁸⁰

Самото музичко дело во однос на доживувањето е перцепција во која нам ни е дадена една од неговите изведби која е индивидуалната изведба. Таа, заклучува Ингарден, самата по себе зборува дека музичкото дело не е ништо психичко ни субјективно, ниту е нешто што спаѓа во составните делови или моменти кои субјектот ги восприма.

Роман Ингарден се оддалечува од психологизмот како можност за толкување на музиката и нејзиниот концепт. Тој не ги негира заклучоците на психологијата како наука кои го објаснува начинот на рецепција и останатите процеси кога е во прашање музиката. Сепак, дефинирањето на музичкиот концепт единствено во рамките на оваа наука за него е бесмислена. Ингарден ја разграничува содржината од изведбата на делото и клучот за неговото разграничување и дефинирање го гледа во доживувањето. Оттаму, несомнено е дека Ингарден е уште еден автор кој ја разбира музиката и нејзините дела единствено низ “прозорците” на субјективната и индивидуализирана музичка рецепција.

⁸⁰ Ingarden, Roman, op.cit. 22.

3.4. Гносеолошки пристап кон музиката

3.4.1. Теодор Адорно - музиката како огледало на реалноста

Во книгата „*Филозофија на новата музика*“ се изложени тезите на почитуваниот филозоф Теодор Адорно (1903). Неговиот став за музиката произлегува од директната рефлексивност на времето и општеството во кое тој живеел - периодот на подем на нацизмот, времето помеѓу двете светски војни кога се рушеле сите хумани идеали.

Музиката во делото на Адорно е согледана во ставот на негативитетот. Таа претставува одраз на општествената состојба и ја отсликува вистината единствено во како што вели Адорно, делата на револуционерниот германски композитор Арнолд Шенберг. Неговите композиции се напишани неконвенционално и засновани на тогаш новата теориска основа - додекафонијата. За едни, оваа музика била воодушевувачка, а за други апсолутно неприфатлива.

Адорно вели дека музиката треба да биде вистинита и со својата дисхармонија да ја повторува дисхармонијата на светот. Во спротивно таа е лажна, особено ако во рамките на својата форма претставува некаква хармонија која објективно не постои. За него музиката е уметност која претставува и јазик и израз, таа има работа со вистината а не со играта.

За Адорно, делата на Шенберг се оние кои што ја зборуваат вистината. Во таа музика, не се слушаат страстите кои беа неодминливи кај експресионистите, туку „се регистрираат живи, несвесни движења, шокови и трауми во неизменет облик.“⁸¹ Вистинитата музика, вели Адорно, треба да го прикаже страдањето на човекот кое порасна толку многу што повеќе нема простор ниту за привид ниту за игра.

„Новата музика“ претставува огледало на тоталната репресија на општеството, вели Адорно. Но таа е неприфатена од масовната публика, зошто „сета темница и вина на светот ја презеде врз себе, сета своја среќа ја наоѓа во тоа да ја спознае несреќата, сета убавина во тоа да се одрече од убавиот привид.

⁸¹ Adorno, Theodor W., *Filozofija nove muzike*, Beograd: Nolit, 1968. 66.

Никој не сака со неа да има врска, ниту поединците ниту колективите.“⁸² Затоа, обаснува авторот, оваа музика никој не ја слуша, па таа плови по морето како порака во шише. Адорно упатува дека во една таква состојба на уметноста, на авангардата не ѝ преостанува ништо друго освен да издржи во своето настојување, да создава и да опстои на своите идеали.

Во музичкиот 20-ти век евидентно е, во фокусот е дисонанцата. Таа е „амблем“ во музиката и на Шенберг и на Берг и на Веберн. За Адорно токму дисонанците се ознаките за објективниот протест на општеството. Сепак, за него музиката на 20-от век е неразбрана и генерално е земена како декадентна, асоцијална, индивидуална и неприфатлива.

„Новата музика“ за Адорно е слика на тоталната репресија во општеството, а масовната продукција на добра е модерна зашто е масовно прифатлива и вклопена во индустриската „шема“. Таа музика според Адорно никој не ја слуша, па така цели кон заборава.

Сепак, за Теодор Адорно музиката на Шенберг е единствената која претставува слика на вистинскиот живот, а дванесеттонската композиторска техника - уникатен систем на контрасти со единствена можност за звуковна интеграција на неповрзаното. Таа, за Адорно претставува алатка која е ослободена од тоналноста, хармонската стабилност и традиционалноста на формата, и е вистинска рефлексija на мрачната реалност во која вредностите го губат своето значење.

3.5. Рецептивен пристап кон музиката

3.5.1. Арон Копланд - слушањето како разбирање

Арон Копланд (1900) е композитор и пијанист кој во книжевното дело „Што да слушаме во музиката“ ги елаборира своите ставови кои се однесуваат

⁸² Adorno. Theodor W., op. cit. 155.

на искуството и притоа дава препораки за соодветно воспримање на едно музичко дело.

Копланд вели дека слушањето на музика е најдобриот начин за продлабочено разбирање на музиката воопшто. „Секој од нас, и професионалците и непрофесионалците отсекогаш се трудиме да го продлабочиме нашето разбирање на уметноста. Читањето книга понекогаш и може да ни помогне. Но ништо не може да ја замени важноста на примарното - слушањето на самата музика.“⁸³ Како што забележува авторот, а како резултат на технолошката револуција, можностите за слушање музика денес се поголеми од кога било, така што сега секој може да слуша музика. Па така, продолжува Копланд, овие денови секој има шанса и да не ја разбере музиката.

Копланд забележува дека многу често во преголема мера се проблематизира музичкото разбирање при што се појавуваат тенденции за преувеличување на тешкотијата и комплексноста која го следи овој процес. Тој вели дека честопати се среќава со луѓе кои зборуваат дека многу ја сакаат музиката, но дека едноставно не разбираат ништо во врска со неа. Но тие немаат причина за таква скромност, смета Копланд. Зошто, да се биде интелегентен слушател значи дека е доволно да се слуша, односно да се успее само да се чуе мелодијата, но не и да се реинтерпретира.

Сепак, треба да се има на ум, дека не постојат скратени патишта за успешно сфаќање на музиката. За еден помалку музички упатен слушател, првото нешто што може да се направи е да му се посочат елементарните состојки содржани во музичкото дело, а значењата на истите разумно да му се објаснат. Останатото, порачува Дјуи, мора да го стори самиот слушател.

„Многумина од луѓето кои себеси се сметаат за квалификувани љубители на музиката, го злоупотребуваат стадиумот “слушање“. Тие на концертите одат за да се изгубат себеси и музиката ја користат како утеха или како бегство. Влегуваат во некој идеален свет каде што никој не треба да мисли на реалноста и на секојдневниот живот. Се разбира, тие не мислат ниту на музиката.“⁸⁴ Овие слушатели, забележува Копланд, всушност ја користат музиката за да заминат

⁸³ Copland, Aron, *What to listen for in music*, New York: Signet Classic, 2002.3

⁸⁴ Copland, Aron, op.cit. 8

на некое место каде што ќе можат да сонуваат, а сонуваат бидејќи музиката сè уште не ја слушнале соодветно.

За Арон Копланд, во музиката исклучително важна е сензитивната компонента иако таа не ја конституира целата приказна. „Немојте да се врзвате за идејата дека вредноста на музиката е сразмерна со нејзиното сензуално обраќање, или да сметате дека музиката која звучи најнежно е создадена од најголемиот композитор. Ако беше така, Равел би бил поголем креатор од Бетовен.“⁸⁵

Слушањето музика и честата комуникација со оваа уметност за Арон Копланд е најдобриот начин да се стигне до неа, да се научи и да се разбере. Впрочем тоа е една од првите препораки и за сите оние кои во животот одлучуваат професионално да се занимаваат со музиката. Со слушањето музика не само што може да се научи, туку со време ќе може и да се проценува, да се вреднува, да се селектира. Да се научи да се слуша за Копланд е голем успех и тоа е појдовната точка кон естетското искуство. Со навлегување во основните компоненти на музичката уметност слушателот е чекор напред, тој веќе тргнува по патот за успешно остварена комуникација со делото. Сензибилноста кај Копланд е секундарна но таа е важен елемент за комплетирање на целовитото искуство. Музиката ниту за Копланд не е соодветното место за релаксација или „изговор“ за бегство од реалноста.

3.5.2. Леонард Мејер помеѓу формализмот и експресивизмот

Музичкото значење и начинот на кој тоа се соопштува е централната тема за композиторот и филозоф Леонард Мејер (1918) во книгата „Емоцијата и значењето во музиката“. Неговите ставови се автентични и свежи и сите тие се во прилог на индивидуализираниот пристап кон музичко-естетските прашања.

⁸⁵ Ibid.

Мејер смета дека значењето кое го поседуваат музичките дела е посебна и интересна тема особено заради тоа што музиката не употребува лингвистички јазик и на некој начин дејствува како затворен систем. Исто така, „таа не употребува никакви знаци ниту симболи што се однесуваат на немумичкиот свет, на предметите, поимите и човечките желби.“⁸⁶

Значењето што го соопштува музиката е поинакво од она значење кое книжевноста и сликарството ѝ го пренесуваат на публиката. „За разлика од еден затворен нереференцијален математички систем, за музиката може да се каже дека таа соопштува емоционални и естетски, како и чисто интелектуални значења.“⁸⁷

Авторот предлага спојување на човечката апстракција со неговите конкретни емоционални и естетски искуства кои како што вели, доколку правилно се разберат, ќе овозможат корисен пристап и увид до општите проблемски знаења. Ова, вели Мејер, важи особено за оние знаења кои во сопствената структура го вклучуваат естетското искуство.

„Композиторите и изведувачите на сите култури, теоретичарите од различни школи и стилови, естетичарите и критичарите на разни уверувања, сите тие се согласуваат дека музиката има значење и дека тоа значење некако се соопштува и на учесниците и на слушателите.“⁸⁸ Прашањето сепак, вели авторот, е во што конкретно се состои тоа значење и низ кои процеси се соопштува.

Мејер во „*Емоцијата и значењето во музиката*“ слушателите ги дели на две категории: апсолутисти, кои упорно тврдат дека музичкото значење лежи исклучиво во контекстот на самото дело, и референцијалисти кои тврдат дека освен апстрактните и интелектуалните значења, музиката соопштува и значења кои се однесуваат на вонмузичкиот свет на поими, како и значања кои произлегуваат од карактерот на човекот и од неговата емоционална состојба. Очигледно е дека овие две негови гледишта по својата содржина и тоа како упатуваат на двата развиени правци во естетиката на музиката, формализмот и експресивизмот, но сепак Мејер напоменува дека тие впрочем и не се идентични. Тој нагласува дека формалистите на пример, тврдат дека значењето

⁸⁶ Mejer, Leonard, *Emocija i znanje u muzici*. Beograd: Nolit, 1986. 11.

⁸⁷ Mejer, Leonard, op.cit. 11-12.

⁸⁸ Mejer, Leonard, op.cit. 16.

на музиката и разбирањето на музичките односи, се состои во забележувањето на тие односи. Експресивистите пак, докажуваат дека тие исти односи можат до некаде да предизвикаат емоции кај слушателот, што во целост не се поклопува со позициите на слушателските поделби што ги изведува Мејер. „Во своите пишани дела и со помош на агогичките знаци употребени во музичките партитури, композиторите ја покажале вербата во афективната моќ на музиката“.⁸⁹ Мејер упатува на тоа дека и динамиката, и фактурата, и темпото и инструментацијата се елементите на музичкото дело кои се одликуваат со постојаност и се едни од причинителите на различите афективните состојби кај слушателите.

Кога станува збор за „афектите“, Мејер прави дистинкција помеѓу афектот како трајно расположение и емоцијата која тој ја дефинира како минлива и која брзо исчезнува. „Иако слушателот учествува во музичкиот процес заземајќи ја улогата што композиторот ја предвидел, тој и покрај тоа, во вистинска смисла, мора да создаде свое сопствено доживување.“⁹⁰ Мејер тврди дека „оние кои се музички образовани, а можеби и оние кои се образовани во другите уметности, заради критичкиот став што го развиле во врска со сопствените создавачки напори, тежнеат да станат самосвесни и објективни во сите свои естетски доживувања“.⁹¹

Колку за музиката знаеме повеќе и во колкава мера ќе ја третираме и како наука, толку повеќе ќе успееме да забележуваме во неа. Одличен пример за ова се образованите музичари кои, како што вели Мејер, настојуваат да го предметат значењето и при тоа истото да го разгледуваат како објект на свесна спознајност.

За Леонард Мејер спојот на човечката апстракција со емоциите и искуствата се најдобриот начин за увид во т.н. музички проблеми. Мејер голем акцент става врз значењето на музиката и како тоа значење се пренесува до слушателите. При тоа, тој се приклучува во еден миг кон формализмот, во друг кон емоционализмот, подеднакво вреднувајќи ги и двете гледишта. Пораката

⁸⁹ Mejer, Leonard, op.cit. 23.

⁹⁰ Mejer, Leonard, op.cit. 67.

⁹¹ Mejer, Leonard, op.cit. 68.

која тој ја упатува до слушателите се однесува на значењето на сопственото и индивидуализирано доживување кое всушност ја дава смислата на музиката. Оттаму, свесното спознавање на музичката уметност претставува научен пристап кон музиката кој за Мејер е најсигурниот пат до вистинското естетско доживување.

3.5.3. Питер Киви: Естетската рецепција зависи од формата и експресијата

Филозофот Питер Киви (1934) со книгата „Вовед во филозофијата на музиката“ дава значаен придонес во разбирањето на природата на музиката и на естетиката, особено на полето на естетската рецепција.

Киви вели дека секое дело има своја автентична форма. Оние композиции кои припаѓаат на една музичко-историска епоха, како на пример класичниот концерт, сонатата или симфонијата имаат карактеристична градба која се придржува до одредени принципи и правила со што делото добива структурна организација, таканаречена шема. Слушателот, вели Киви, ја следи формалната структура на делото при што се одвива еден вид игра помеѓу композиторот и слушателот, а тоа во истовреме претставува и откривање и очекување. „Тоа е дел од композиторската вештина, играта со формалните и синтактички очекувања на слушателот е дел и од задоволството на слушателот кое е вклучено во оваа игра“.⁹²

Питер Киви тврди дека музичкиот експерт на пример, има повеќе концептуални апаратури во однос на спознавање и препознавање на формата на музичкото дело. Така, познавањето на музичката теорија на тој слушател на извесен начин му го приредува естетското искуство. „Сите ние имаме концепти врз кои ги сместуваме музичките настани на кои присуствуваме, и тоа е мојата поента дека, кога ние навистина ја слушаме музиката како сериозна, како активност во која се задлабочуваме, не само како позадина на некоја друга задача, или како 'атмосфера', ние сме во процесот размислувајќи за она што го слушаме“.⁹³

⁹² Kivy, Peter, *Introduction to a philosophy of music*, UK: Oxford Univeristy Press, 2002. 74.

⁹³ Kivy, Peter, *op.cit.* 41.

Питер Киви го доведува доживувањето на музиката во зависна врска со формалната структура на едно дело. Оттаму и неговата претпоставка дека образованите музичари умеат поедноставно и подлабоко да навлезат во музичката содржина што пак ги води до поквалитетно музичко искуство. Тој јасно застанува на страната на формалистичкото филозофско стојалиште, упатувајќи на неопходноста од свесно учество во следењето на музичките форми наспроти искористувањето на музиката во погрешни цели. Сепак, Киви не го одминува значењето на експресивноста која ја смета за недоминлива компонента на музиката особено зошто таа ја опфаќа и менталната состојба на човекот.

3.5.4 Лоран Обер - перцептивните афинитети како предуслов за доживувањето

„Музиката е хумана ако се сложиме дека звукот не го организира само оној кој го создава, туку и оној кој го слуша“⁹⁴ - Жан Жак Натје.

Етномузикологот, антрополог и куратор Лоран Обер (Ph.D. 2010), во книгата „Музиката на другите“ го анализира слушањето, односно начинот на кои звукот може да се прими. Примателот и пренесувачот на звукот, како и околностите во кои се случува нивниот взаемен однос се фактори кои влијаат врз слушањето. Така, објаснува Обер, не може да постои само едносмерна врска помеѓу поезис - како стратегија за производство и екстазис - како стратегија за перцепција. „Меѓузависноста на овие чинители се прикажува во вид на сложена мрежа на индивидуални и колективни впечатоци какви што постојат помеѓу пренесувачот и примателот на музиката.“⁹⁵

Обер вели дека различни слушатели, кои во истовреме присуствуваат на еден ист звучен настан, без разлика дали тој е од музичка природа или не, па дури и кога станува збор за набљудување на некој предмет тие забележуваат на различен начин. Нивните доживувања според овој автор, се условени од субјективните перцептивни афинитети.

⁹⁴ Ober, Loran, *Muzika drugih*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2007. 84.

⁹⁵ Ibid.

Обер се повикува и на францускиот композитор и музиколог Пјер Шафер (1910) кој пак разликува „природно“ слушање кое го поставува наспроти „културолошкото“ и „обично слушање“ наспроти, „стручно“. Обер во таа смисла прави и своја дистинкција. Тој ги дели слушателите на „дистанцирани“ - оние кои својот суд за музиката го формираат врз анализа и повеќе или помалку со објективен пристап, додека другите се слушатели кои уживаат и чие доживување е исполнето со чувства и субјективни впечатоци. „Првите со намера обрнуваат внимание на формата и структурата на музиката, додека другите се повеќе свртени кон нејзината содржина и ефект.“⁹⁶

Според Обер, при секој музички настап неизбежно се воспоставува взамен однос помеѓу два субјекти, поточно помеѓу слушателот и музичарот. „Свесно или не музичарот секогаш свира за оние кои го слушаат, а на неговиот начин на изведување делуваат мноштво на околности и чинители.“⁹⁷ Тука спаѓаат моменталното расположение, психолошките услови, реакциите на публиката и сл. За Обер постојат три меѓузависни односи при таа комуникација: „музичарите спрема музичарот, музичарот спрема слушателот (и обратно) и слушателите спрема слушателот.“⁹⁸ Во најдобар случај, доколку постојат оптимални услови може да дојде до, како што вели Обер, „блажена состојба“ или преференцијален момент на уживање. Ваквата состојба е позната во многу култури и е означена со различни формулации како „присуство“, „инспирација“, „сласт“, „занес“, „восхит“.

„Поимите какви што се *rasa* во Индија, *bal* во Иран, *tarab* во арапскиот свет, *dor* во Романија, *duende* во Андалузија, *saudade* во Португалија и Бразил, или дури и афро-американскиот *blues*, ја одразуваат таа врвна моќ и сила на секоја уметност, а посебно на музиката, чиј ефект подеднакво ги опфаќа и нејзините создавачи и нејзините приматели.“⁹⁹

Кога се наоѓа во една таква блажена состојба, како што појаснува Обер, музичарот е припоен со својот инструмент и со текот на музиката и во тие

⁹⁶ Ober, Loran, op.cit. 84.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Ober, Loran, op.cit. 85.

⁹⁹ Ibid.

моменти изведувачот е придвижуван од некоја т.н. виша сила. Во тие моменти, како и слушателите така и самиот музичар станува обземен од тоа магично дејство, што значи дека и самиот станува примател.

Лоран Обер е а автор кој успева одблиску да ја погледне музиката, од нејзиното создавање преку изведбата па сè до слушателот. Тој го истакнува значењето на интерсубјективниот однос воспоставен помеѓу чинителите на музиката, од партитурата до доживувањето. Обер недвојбено своите ставови ги подредува во служба на индивидуалното, различното и нескротливото музичко доживување, кое е секој пат ново и уникатно, без можна реприза. Овој автор, со опсежна анализа ги предочува факторите кои влијаат врз музичкото доживување на публиката или врз изведбата на музичарите. Обер, по пример на формалистичкото разбирање на музиката на Едуард Ханслик, прави и своевидна поделба на слушателите. Како и многумина мислителите, така и за Лоран Обер ефектот на музиката или тоа посебно чувство на возвишеност е есенцијалниот дел по кој треба да трага секој слушател.

3.5.5. Пол Богосиан - рационалност во емоционалните доживувања

Професорот по филозофија Пол Богосиан (Ph.D. 1987) тврди дека ние како слушатели реагираме на музиката со емоција дури и кога се работи само за апсолутна музика која не е придружувана од текст, наслов или програма. Емоциите кои при слушањето се создаваат за авторот се вистински, тие се многу блиску до реалните нешта. Кога еден слушател ќе ги доживее таквите емоции него ќе му треба време да ги „износи“, за разлика од на пример неговиот пријател кај кого музиката не предизвикала слични реакции па тој веднаш по концертот започнува разговор кој е оддалечен од импресиите од концертот.

Богосиан вели дека како и многумина и тој посакува со помош на филозофијата на музиката да разбере како ваквите емоционални реакции се можни. Тој вели дека на ваквите прашања може да се даде едноставен психолошки одговор. Додека слушаме музика ние сме изложени на звуци и на

вибрации во воздухот од кои ушното тапанче вибрира. Тоа испраќа нервни импулси преку слушниот нерв до мозокот. Но ова не е одговорот по кој јас трагам, вели Богосиан. Во овој одговор недостасува нешто повеќе од грубата психолошка анализа. Она што тој смета дека недостасува е објаснувањето за рационалноста на нашата емотивна реакција. Музиката индуцира емоционални состојби на начин на кој тоа го прави и дрогата, но сепак реакциите кои ги предизвикува музиката секако не се резултат само на хемиската реакција, посочува Богосиан. Всушност, ние не само што мислиме дека е рационално да се биде „допрен“ од музиката на ваков начин туку особено им се воодушевуваме на оние кои умеат да постигнат соодветна емотивна реакција, додека сме критички настроени кон оние кои не умеат на тој начин да реагираат на музиката. Присуството на вистинскиот емоционален одговор е да се биде индикативен во разбирањето, објаснува авторот. Тој прашува: Како можеме да ја објасниме рационалноста на нашите емотивни реакции на музиката?

Во оваа насока, Богосиан објаснува дека секое едно музичко дело кај нас предизвикува мноштво на различни емоции. „Јас сметам дека единствената надеж за оправдување на опсегот на емоционалните реакции кои ги добиваме од апсолутната музика е нашата можност да се гледа на апсолутната музика како таа да ни соопштува нешта.“¹⁰⁰ За Пол Богосиан фактот дека можеме рационално да одговориме на музиката со вистински емоции „е индиректен доказ дека мора да постои музичко значење.“¹⁰¹ За него тоа не е репрезентативно значење туку експресивно значење, капацитет и принципиелност во изразувањето на емоциите.

Богосиан вели дека од аспект на феноменологијата на слушањето, секој искусен слушател на Прелудиумот од „Тристан“ на пример, ќе почувствува експресија исполнета со копнеж, без разлика дали слушателот го познава делото и знае што следува. Музиката според авторот поседува „аудитивни експресивни карактеристики кои произлегуваат од нашето евалутивно размислување за

¹⁰⁰ Stock, Kathleen, *Philosophers on Music - Experience, Meaning, and Work*, USA: OXFORD University Press, 2007. 119.

¹⁰¹ Stock, Kathleen, op. cit. 120.

музиката.“¹⁰² Ние всушност, како што нагласува тој, едни дела ги вреднуваме повеќе од други токму заради поголемата емоционална моќ која тие ја имаат.

Емоцијата за Пол Богосиан е показателот дека сме на вистинскиот пат кон остварување на врска со музичкото дело. Тој низ призмата на психологијата го анализира формирањето на емоционалните впечатоци кои музиката ги предизвикува кај слушателите. Сепак, филозофот не запира само до биолошките процеси кои настануваат во нашето тело, туку трага и по рационалноста во емоционалните доживувања. На чувството тој гледа како на репрезент за некакво значење кое едно дело умее да го пренесе, но Богосиан не оди подалеку од тоа.

Овој автор укажува на тоа дека во емоцијата е всушност содржано целокупното значење на едно дело. Богосиан не гледа на искуството како на индивидуализиран чин туку ја посочува сензбилноста како универзален показател и ознака за едно музичко дело. Она што е карактеристично за неговата филозофија е што вредноста на музичките дела ја мери според моќта кое тоа дело ја има за да предизвика определни емоции. Заклучокот е дека филозофијата на Пол Богосиан е очигледно поставена во еднострана релација од делото кон слушателот при што е занемарена субјективноста на доживувањето.

3.5.6. Гордон Грејам - кон естетичкиот когнитивизам

Филозофот Гордон Грејам (1949) во делото „*Филозофија на уметноста*“ ги допира најзначајните аспекти на музиката и на тој начин успева да ја согледа одблизу. Тој зборува и за музичките форми и за вредноста на уметноста генерално.

Грејам вели дека музиката која припаѓа на историски гледано - романтичарскиот период, честопати се зема како парадигма во музиката што за него е суштински погрешно. Ако за пример ја земеме музиката на композиторот Јохан Себастијан Бах и ако ја разложиме структурата на една негова фуга или

¹⁰² Ibid.

токата, пред нас ќе изникне сложена математичка структура која ќе го претставува значењето содржано во тие конкретни дела. Во таков случај, вели Грејам, таквата форма и тоа значење нема да можеме да го разбереме доколку во таа музика трагаме само по некои изразени емоции. Затоа, за целосно разбирање на музичките дела е потребен и разум, нагласува авторот. „Најголемиот дел од барокната музика нема ништо заедничко со емоциите. Па сепак, би било апсурдно таа музика да се отпише како безвредна или како недоволно уметничка.“¹⁰³

Оттаму, како што објаснува Грејам, дилемите што се јавуваат за начинот на кој се восприема музиката се резултат или на експресивистичките концепции кои се врзуваат со уметникот или со делата, или пак на улогата што ѝ се припишува на публиката. „Дали е точно дека сме виновни за неуспешно доживување на едно уметничко дело доколку на крајот од Малеровите песни не сме обземени со „Weltschmerz“, не сме обземени со 'светска болка'?"¹⁰⁴ Луѓето, вели тој, честопати не се во состојба да препознаат одредено чувство во некоја композиција ако тие самите не го доживеале истото. Затоа, заклучува авторот, оценката за успешното вметнување на емоциите во уметничкото дело не зависи од успешното предизвикување на тие исти емоции кај публиката.

Сепак, Грејам не го негира задоволството кое уметничките дела можат да го пружат на публиката. Но, „да се вреднуваат само од таа причина, тоа значи на уметноста да не ѝ се дава никаков посебен статус што би ја сместил над другите извори на задоволство, а на скалата на човечките вредности нејзиното значење да и се одреди значително пониско од местото кое и го доделуваат поголемиот дел од писателите“.¹⁰⁵

Во книгата „Филозофија на уметноста“, доживувањето на уметноста Грејам го поврзува со задоволството, со убавината, со играта и со емоциите. Сепак, според него ниту една од овие категории не ја покажуваат најпрефинетата вредност на уметноста. Многумина филозофи, забележува авторот, велат дека унапредувањето на нашето знаење е токму она што уметноста не треба да го прави. Тој го посочува филозофот Даглас Морган кој пак смета дека настојувањето уметноста да се набљудува како извор на знаење

¹⁰³ Grejam, Gordon, *Filozofija umetnosti*, Beograd: CLIO, 2000. 41.

¹⁰⁴ Grejam, Gordon, op. cit. 42 - 43.

¹⁰⁵ Grejam, Gordon, op. cit. 59.

значи нејзино оковување во модел во кој таа нема да се вклопи. Во есејот „Дали уметноста мора да ја зборува вистината?“ Морган се противи на когнитивистичката теорија, при што вели: „Секоја вистина мора да биде оспорена; Едно уметничко дело не може да оспорува друго; Според тоа, уметничките дела не можат да бидат извор на никаква вистина“.¹⁰⁶

Морган е автор кој не успева да го докаже својот став, вели Грејам. Тој сака да зборува за тоа како уметноста ги збогатува рецепиентите, но тоа да не биде поврзано со интензивната работа на умот или со разбирањето на делото. Разбирањето не секогаш се поврзува со вистината и токму затоа, ништо од она што го вели Морган, не укажува на тоа дека од уметноста не можеме да учиме.

Когнитивизмот, забележува Грејам, оној кој е во врска со уметноста, и меѓу уметниците и меѓу филозофите има многу помалку приврзаници отколку експресивизмот. Филозофот порачува дека пред да се најдат причините за таквото сфаќање „вреди да се разгледаат предностите со кои располага когнитивизмот, а како објаснување на вредностите и значењето на сериозната уметност.“¹⁰⁷ Когнитивизмот, треба да се сфати како средство за разбирање на самите себе „а не како претерано трагање по задоволство, бескорисна опседнатост со убавите предмети (естетизам), или како бесмислено гушење во емоционалните потреси (експресивизам).“¹⁰⁸ Ако уметноста претставува само израз на емоциите на уметникот, тогаш таа не може да има влијание врз публиката, не може да го насочува човечкиот ум, не може да го одведе во длабочина и во просветлување, смета филозофот. Чувствата, можат да бидат изразени силно или слабо, но не и со длабочина. Оттаму, „најзначајната доблест на когнитивизмот е неговата способност да ги објасни и да ги поддржи големиот број начини на кои луѓето размислуваат и зборуваат за уметноста.“¹⁰⁹

Гордон Грејам ја елаборира својата теорија за музиката вклучувајќи ја притоа и математиката. Оттаму, јасно е дека неговиот пристап е рационалистички и стои цврсто на страната на формалистите. Грејам емоциите не ги смета за достоин критериум за вреднувањето на некое дело ниту пак ги

¹⁰⁶ Grejam, Gordon, op. cit. 64.

¹⁰⁷ Grejam, Gordon, op. cit. 66.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Grejam, Gordon, op. cit. 67.

зема за показател во оценувањето на успешноста на естетското искуство. Тој посочува дека доколку емоцијата ја земеме како основна нишка на музичкото дело, тогаш ние не ја издвојуваме тонската уметност од другите форми на изразност ниту ѝ даваме накакво посилно значење. Впрочем, емоцијата е онаа компонента која е неизбежно присутна во сите уметнички облици и форми, таа барем кај некого или кај секого има потенцијал да проникне.

Гордон Грејам во музиката не гледа само задоволство, само емоција, само игра. Тој во неа го пронаоѓа патот кој води кон збогатување на човековото знаење и така се приклонува кон когнитивизмот во кој пронаоѓа начин за продлабочено трагање по знаењето втемелено во музичките дела. Пораката која ја упатува Грејам е јасна и недвосмислена - на уметноста да се гледа со размислување а не само со лесно предавање на уживањето.

3.5.7. Павле Стефановиќ - доживувањето како разбирање

„*За тоновите со разум*“ е дело на есеистот Павле Стефановиќ (1901) чија преокупација се и различните аспекти на музичкиот феномен.

За Павле Стефановиќ само да се разбере музиката не е доволно. Тој го посочува Рене Лајбовиц - пропагандистот и толкувачот на додекафониот музички систем на Арнолд Шенберг, за кого вели дека е еден борбен и агилан бранител на она што како музика и како естетика во своите дела го оставил композиторот Шенберг. Лајбовиц во своите прододекафонистички воинствени дела, напишал дека голем број од звучните фигури честопати, за еден просечен слушател кој е „нестручњак“, љубител, но и аматер - кога е во прашање професионалното инволвирање во музичката уметност, не значат ништо. Таквиот слушател „не е во состојба да ја сфати 'логиката и значењето' на новите изразни обрасци на музичкиот јазик на своето време“.¹¹⁰

За додекафонијата, композиторската техника која го одбележа 20-от век, Рене Лајбовиц вели дека таа е помалку или повеќе математичка дисциплина и комбинаторика која токму поради природата на нејзиното создавање од слушателот бара основно познавање на нејзините принципи и правила, на

¹¹⁰ Stefanovic, Pavle, *Um za tonom*, Beograd: Nolit, 1986. 29.

нејзината основна форма и структура. Во оваа смисла и Стефановиќ напоменува дека „првата претпоставка, првиот предуслов за слушање на музика од еден одреден стил и вид, за слушање со разбирање, е познавањето на основите на нејзината граматичка структура, познавањето на општествено-историските настанати конвенции на нејзините јазични специфичности“.¹¹¹ Но, исто така, за „интимно усвојување на внатрешните, латентни пораки од беспојмовниот текст на таа музика, е потребно и емотивно реагирање, потребен е слушателскиот чувствен одзив на историски воспоставените и до некој степен развиени 'правила' на еден систем на изразување со тонски слики“.¹¹²

Стефановиќ ги упатува слушателите на барем минимална теориска подготовка со цел да им се олесни разбирањето на музичкото дело. Сепак, тој напоменува дека ниту најсложената музичка структура не е наменета за музиколози, аналитичари или познавачи на тие сложени структури. Истакнувајќи ја и важноста и улогата на чувствувањето во процесот на музичкото разбирање тој вели: „Композиторот, како и секој друг уметник, секогаш го става своето дело на коцка, решава за неговата судбина, за неговите напори и трагања, за тоа дали луѓето, кога - тогаш ќе го почувствуваат, а не само да го разберат...Едни уметници создаваат за веднаш, за современите; други се напрегаат да го дофатат крикот на утрешнината; трети не знаејќи и дека го прават тоа, се обраќаат на сосема далечни потомци; четврти своето дело го фрлаат во амбисот каде што ќе биде проголтано од времето. Сите ризикуваат“.¹¹³

Грамматика и математички односи во музичките дела се согледува во филозофијата и на Стефановиќ. Во духот на Питагора, овој автор става акцент на разбирањето и толкувањето на пред сè современата музика како нов израз кој според него е недоволно прифатен од страна на публиката. Причините тој ги наоѓа во неможноста во оваа музика да се слушне наплив на емоции кои лесно ќе продрат до слушателите. Затоа Стефановиќ јасно упатува на неопходноста од барем основно познавање на структурните елементи на музиката, со цел за

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid.

нејзино поедноставно прифаќање и разбирање. Неговата порака е музиката продабочено да се истражува. Сепак, емотивните реакции Стефановиќ не ги става настрана, туку ги вклучува како дополнителни но исто така неопходни компоненти кои го водат слушателот до естетско доживување на музичкото дело.

3.5.8. Жак Атали - социјална кодификација на музиката

Жак Атали (1943), во неговата книга *“Врева”* или уште дефинирана како *“Политичка економија на музиката”* потсетува дека веќе дваесет и пет векови наназад западното образование и знаење дава претпоставки за светот. И сеуште, за Атали, човештвото не успеа да разбере дека светот не е за гледање, туку е за слушање, дека „не е читлив, туку слушлив.“¹¹⁴ Нашата наука заборава дека животот е полн со врева, смртта е онаа тивката, вели авторот. За него ништо важно, ништо суштинско не се случува во отсуство на бучавата. Денес нашите видици се затемнети, повеќе не ја гледаме нашата иднина и притоа мораме да научиме да судиме за нашата реалност според звукот, според уметноста, според фестивалите. Атали смета дека токму со слушањето на бучавата ние можеме подобро да разбереме каде нè водат човечките калкулации и која е надежта што нй преостана.

Музиката како автономна продукција е скорешна инвенција. Таа за Атали е двосмислена и кревка, со мало значење, но во истовреме е онаа која денес го окупира светот и секојдневниот живот. Денес, сета таа бучава од звуци им дава некаква сигурност на луѓето, впрочем „денес, каде има музика, има и пари.“¹¹⁵ Гледајќи ги статистиките, посочува Атали, повеќе пари се трошат на музика отколку на читање, на пиење или на чистење. На тој начин музиката нематеријалното задоволство го претвори во комодитет. Во последните децении како што смета Атали, музиката доведе и до мутации во социјалните релации. Музиката е огледало на општеството, таа не е само објект за набљудување туку и начин за согледување на светот. Таа е алатка за разбирање. Атали ја дефинира музиката како организирана бучава во форма која го конституира звукот како инструмент за разбирање и начин за дешифрирање на знаењето. Тој вели дека

¹¹⁴ Attali, J., Noise. USA:University of Minnesota Press, 2009. 3.

¹¹⁵ Ibid.

денес ниту едно теоретизирање низ јазикот или математиката не може да биде доволно.

Сепак, намерата на Жак Атали не е да теоретизира за музиката, туку да теоретизира низ неа. Резултатите ќе бидат несекојдневни и неприфатливи заклучоци за музиката и општеството, за минатото и за иднината. Музиката е всушност илустрација за еволуцијата на нашето општество. Таа ја деритуализира социјалната форма, репресира активност на телото, се продава како спектакл, ја генерализира потрошувачката. Музиката денес проповеда за естаблишментот во општеството и за потребите од импресивните субверзии. Музиката, вели Атали, ни дава сурова скица за општеството во кое неформалитетот е маса која се продуцира и конзумира, свет во кој разликите се вештачки создадени со мултипликација на полуидентичните објекти.

Атали тврди дека ниту едно организирано општество не може да постои без структурни разлики во неговиот корен. Ниту еден економски пазар не може да се развие без бришење на тие разлики во масовната продукција. Тој вели дека оваа негова книга не е обид за мултидисциплинарана студија туку повик за теоретска недисциплина. Музиката за него е кредибилна метафора на реалноста. Таа не е автономна активност, ниту автоматски индикатор на економската инфраструктура. Музиката е проповедник за промена. „Несомнено, музиката е игра на огледала во кои секоја активност е рефлектирана, дефинирана, снимена и искривена.“¹¹⁶ Моцарт и Бах го рефлектираат буржоаскиот сон за хармонија подобро од целата политичка теорија на 19-от век, во оперите на Керубини има револуционерна ревноност, музиката на Џенис Џоплин, Боб Дилан и Џими Хендрикс кажува многу повеќе за слободоумниот сон на 60-тите од било која теорија за кризата. Оттаму, продолжува Атали, најголемата важност за музиката е визијата за светот која таа ја дава, а тоа е дека не е ништо ново во него. За Карл Маркс на пример музиката е „огледало на реалноста“, за Фридрих Ниче „експресија на вистината“, за Зигмунд Фројд „текст за дешифрирање“. „Слушањето на музиката е слушање на сета бучава, сфаќајќи дека нејзиното присвојување и контрола е рефлексција на моќта, што е есенцијално политички.“¹¹⁷

¹¹⁶ Attali, J., op.cit. 4.

¹¹⁷ Ibid.

Атали посочува дека токму звуците и нивните комбинации многу повеќе од боите и формите ги зближуваат луѓето. „Со музиката е родена моќта и спротивното: субверзијата.“¹¹⁸ Во буката можат да се прочитаат кодовите за животот и релациите меѓу луѓето. Кога мелодијата, дисонанцата или хармонијата се облагородени од човекот на специфичен начин, кога тие стануваат звук, тогаш бучавата е извор на моќ, тогаш таа е музика. За Атали таа е срцето на прогресивната рационална естетика и бегство за остатокот на ирационалното. Таа е извор на моќ но е и форма за забава. Сета музика за е алатка за креација или за консолидација на една заедница или тоталитет. Токму музиката е таа која го поврзува центарот на моќта со субјектите. Така, вели Атали, секоја теорија за моќта денес мора да вклучи и теорија за локализирање на бучавата.

Економската и политичката динамика на индустријализираните општества кои живеат во парламентарна демократија ја имаат моќта да инвестираат во уметноста. Атали вели дека секаде гледаме монополизација на пренесување на пораките, контрола на бучавата и институционализација на тишината за да се осигура траењето на моќта. Музиката и музичарите суштински станаа или објекти на потрошувачката како и сè останато, или обновувачи на субверзијата или безначајна бучава.“¹¹⁹

Тишината, пораката и времето за Атали претставуваат симултана музика. Тие се начин за комуникација помеѓу човекот и околината и начин за социјална експресија. Музиката е терапевтска, прочистувачка, ослободувачка. Атали во неа гледа концентрирано знаење за телото кое е во потрага по егзорцизам низ бучавата и танцот. Музиката изразува три димензии во полза на човекот: радост за креаторот, употреблива вредност за слушателот и разменлива вредност за продавачот. Музиката е навистина сеприсутна, заклучува авторот.

Атали порачува дека ако сакаме да елаборираме за теоријата која се однесува на релацијата помеѓу музиката и парите мораме да погледнеме во теориите за музиката кои се разочарувачки. Тие се само еден збир од безбројни типологии. Од Аристотеловите три вида на музика – етичка, музика за акција и катарзична, па се до Шпенглеровата разлика меѓу аполоновата и фаустовата музика - сè што наоѓаме се нефункционални категории. Сите тие теории не се

¹¹⁸ Attali, J., op.cit. 6.

¹¹⁹ Attali, J., op.cit. 8.

ништо повеќе од знаци за анксиозност на една ера која се кофронтира со исчезнувањето на светот, со распаѓот на естетиката и оддалечувањето од знаењето.

Атали објаснува дека музиката е поставена помеѓу бучавата и тишината во просторот на социјалната кодификација. Секој музички код е поврзан со идеологиите и технологиите на неговото време и тоа време го создава самиот код. Во оваа книга Жак Атали ја следи политичката економија на музиката како сукцесија на разликите кои за него се пророкливи зошто создаваат нови разлики, нестабилни и променливи.

Музиката, смета авторот, е користена и произведена во обидот за луѓето да забораваат на насилството, таа има задача да ги натера луѓето да веруваат во хармонијата на светот и луѓето да ѝ се приклонат, да ѝ служат на тишината со масовна продукција на музика и цензурирање на сета човечка бучава.

„Натерај ги луѓето да забораваат, натерај ги да веруваат, замолчи ги.“¹²⁰ Во сите случаи музиката е алатката за моќ. Кога моќта сака да ги натера луѓето да забораваат таа е ритуална жртва, кога сака да ги натера да веруваат таа е репрезентација, кога сака да ги замолчи таа е нормализирана, репродуцирана. „Музиката, како и дрогата е интуиција, пат кон знаењето. Пат? Не - борбено поле.“¹²¹

Една од можеби најинтригантните теории за музиката втемелена во периодот на 20-от век е несомнено политичката економија на Жак Атали.

Вревата Атали ја смета за неопходна, за нужна па дури и неизбежна, таа за него е неодминлив дел од човековиот живот. Токму вревата како музика за Атали е показателот на општествените состојби и е предвесник на иднината. Тој ја поставува музиката и пред јазикот и пред природните науки, не сметајќи ги истите за доволни сами посебе.

И Теодор Адорно и Жак Атали се филозофи кои светот го гледаат од истиот прозорец. И двајцата во музиката пронаоѓаат и знаење, но за неа ќе заклучат дека таа е пред сè огледало на реалноста. Како што Адорно повикуваше на единствена примена на дисонанцата за отсликување на

¹²⁰ Attali, J., op.cit. 19.

¹²¹ Attali, J., op.cit. 20.

скршената реалност, така Атали повикува на теоретска недисциплина упатувајќи на фактот за извештачените вредности во општеството како и за разликите кои помеѓу луѓето се сè поизразени. Атали сето тоа го гледа низ музиката која ја третира како сведоштво за едно време. Музиката за овој автор е и центарот и изворот на моќта бидејќи таа најлесно успева да допре до луѓето. Тоа е одамна согледано и од управувачите на општествата, па така сè почесто, објаснува Атали, музиката станува средство за манипулација.

3.5.9. Брус Елис Бенсон - музиката како дијалог

„Од сета инструментална музика, гудачкиот квартет за мене е најразбирлив: тоа се четири рационални личности кои комуницираат помеѓу себе и веруваат дека некој добива нешто од нивниот дискурс и станува свесен за особеностите на нивните инструменти.“¹²²(Ј.В.Гете во писмото до К.Ф.Зелтер).

Брус Елис Бенсон (1960), во книгата *„Импровизација на музичкиот дијалог“* се согласува дека гудачкиот квартет како музичка формација во најмала рака претставува и музичка конверзација. Според него, секој член на ваквиот состав придонесува кон дискурсот на взаемната комуникација и на тој начин ја создава импресијата на заедничката размена. Но тука, за Бенсон се поставуваат други прашања: Ако гудачкиот квартет може да се означи со терминот “дијалог” тогаш кој во тој дијалог зборува? Гете, како што објаснува авторот, имплицира дека ние ги слушаме свирачите како во една конверзација, но дали нивните гласови се навистина нивни? Дали тие зборуваат за себе или од име на композиторот и кој вид на обврска ја има композиторот, изведувачите и слушателите кон нивните дијалошки партнери? Сепак, бидејќи создавањето на музика неизбежно е во врска со другите без разлика на нивното присуство, “музичкиот дијалог е од фундаментално етичка природа.”¹²³ Бенсон нагласува дека во таа взаемна комуникација ниту на еден од учесниците (композиторот, изведувачот, слушателот) не може да му се даде привилегија над другиот. Тој е во дилема дали сепак постои начин за праведно доделување на значењето на секој глас, на секој учесник во тој дијалошки процес.

¹²² Bennson, B.E. *The Improvisation of Music Dialogue*. USA: Cambridge University Press. 2003. 163.

¹²³ Bennson, B.E. op.cit. 164.

Јасно е, вели Бенсон, дека одредена доза на реципроцитет е неопходна за музички дијалог. Но во која форма треба да биде таа размена за да се задржи формата на дијалогот и да се спречи тој да дегенерира во монолог? Одговорот авторот го наоѓа во Гадамеровата “добра волја“ која е апсолутно неопходен услов за меѓусебното разбирање да биде успешно. За Гадамер, добрата волја е демонстрирана не кога некој се обидува да докаже дека е секогаш во право туку кога некој бара начин да ја зацврсти гледната точка на другиот со тоа што другиот станува осветлен. Ако воопшто постои нешто што личи на реципроцитет, тогаш тоа мора да започне од мене, вели Бенсон. „Вистинскиот реципроцитет е единственовозможен ако јас го направам првиот потег, без да знам дека и другиот ќе разменува. Се разбира, било да сум композитор, изведувач или слушател, правењето на првиот чекор ме прави вреден.“¹²⁴ Но сепак нагласува Бенсон, не постои гаранција дека било кој вклучен во тој дијалог ќе учествува со реципроцитет.

Она што Бенсон го забележува кај Ханс Георг Гадамер е дека тој за да објасни како се поврзуваме со другите ја користи метафората “фузија на хоризонтите“. За овој автор, успешната комуникација се остварува кога хоризонтот на слушателот е во фузија со изведувачот, композиторот или традицијата. Партитурата и композиторот имаат еден вид на хоризонт (темпорален, културен, музички) а изведувачите и слушателите имаат други хоризонти. „Целта, всушност е “фузијата“ на овие хоризонти да овозможи вистински дијалог.“¹²⁵ Но, опасноста на оваа фузија на хоризонтите е дека додека се случува со другиот, таа другост на другиот е изгубена, објаснува Бенсон. Всушност, целта на композиторот, изведувачот и слушателот во потрагата по вистинскиот дијалог е да се биде свесен за неговата опасност и да се биде креативен во допуштањето на секој учесник да има и свој вистински глас. И се разбира, постои важна смисла во која опасноста од “фузијата на хоризонтите“ е ублажена. Бидејќи мојот хоризонт никогаш не е вистински мој, тогаш мојот хоризонт е секогаш споделен хоризонт и е секогаш засегнат од другоста, заклучува Бенсон.

¹²⁴ Bennson, B.E. op.cit. 168.

¹²⁵ Ibid.

“Еден партнер во хеременевтичката конверзација е текстот кој што зборува само преку другиот партнер - интерпретаторот.”¹²⁶ Бенсон посочува дека според Гадамер, текстот има значење само преку актот на интерпретација а партитурата може да прозвучи само низ изведбата. И ова особено се однесува на народната музика која никогаш и не била запишана со нотно писмо и тоа за Бенсон е уште еден показател дека ваквата музика може да прозвучи само преку изведбата и изведувачот кој го донесува нејзиниот звук.

Филозофот Алфред Шутц зборува за заедничко прилагодување на врската помеѓу музичките партнери која пак зависи од тензијата која се создава во таа взаемна комуникација. Од друга страна како композитор или изведувач, или пак како слушател, Бенсон вели дека се отвора себеси кон другоста кога чувствува поттик од другиот кој од него бара почитување. Мојата отвореност кон другиот едноставно не може да биде комплетно предавање зошто така јас повеќе нема да бидам она што сум и ќе бидам едноставно апсорбиран од другиот, додава авторот. Така што, појаснува Бенсон, дијалогот може да биде задржан само ако постои повлекување и притисок од двете страни. „Опасноста од тој вистински дијалог всушност не е присуството на тензијата туку нејзиното губење или дисбалансот.”¹²⁷ Дијалогот според Бенсон евозможен само кога секој од партнерите заедно се држат и ја чувствуваат тензијата на одговорноста која притиска од другата страна. „Колку и чудно да звучи, овие тензии всушност ја создаваат слободата на дијалогот воопшто.”¹²⁸ Бенсон смета дека за да се дојде до т.н. состојба на „позитивна слобода“ - слобода за вистински дијалог, едниот треба да умее да го слушне другиот.

Она што е релативно и е едноставно да се забележи е тоа дека ние сме обврзани да ги поддржуваме изведувачите, слушателите и живите композитори. Но зошто, прашува Бенсон, не сме обврзани кон оние композитори кои не се повеќе живи или не сме должни кон традицијата воопшто? Тој вели дека почитувањето на традиционалните нешта значи почит кон оние кои веќе одамна заминале пред нас, почитувањето на традицијата значи почитување на луѓето. Ерик Доналд Хирш вели дека „говорот е продолжување и експресија на човекот

¹²⁶ Bennson, B.E. op.cit. 171.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ibid.

во неговиот социјален домен.“¹²⁹ Тогаш, вели Бенсон, ние поседуваме одредена почит и кон зборовите и кон делата дури и на мртвите автори и композитори особено бидејќи ние поседуваме одредена почит кон самите автори и композитори. Повеќето автори чувствуваат поврзаност кон своите дела и се загрижени за нивната веродостојна репродукција. Токму изведувачите се оние кои треба да ја препознаваат таа иста врска, заклучува Бенсон. Тоа според него е најважната релација. Како изведувач, јас ја имам одговорноста и кон оние со кои свирам, а имам одговорност и кон оние кои ме слушаат, вели авторот. И двете релации мораат да бидат сватени сериозно. Така, продолжува Бенсон, ако сегашната изведба има ефект врз идните изведби тогаш како изведувач јас ја имам одговорноста и кон идните слушатели, па дури и кон идните композитори кои исто така се и идни слушатели. „Изведбата која јас ја презентирам во сегашноста има реален ефект и на двете - и на изведбите и на композициите во иднина иако не можам да знам кој ќе биде ефектот, но можам да бидам сигурен дека ќе има некаков ефект.“¹³⁰

Бенсон вели дека ако дискутираме од аспект на околината и прифатиме дека имаме одговорност и кон оние кои доаѓаат по нас, тогаш се чини дека е очигледно дека во иста мера имаме и некаква музичка одговорност кон идните генерации „зошто музиката на денешницата несомнено ќе биде некаков дел од опкружувањето на утрешнината.“¹³¹ Без сомение, многумина можат да оспоруваат дека музичката одговорност и не е толку важна за околината, но и да е така, музиката сепак не е едноставно неважна така што нашата одговорност и не може едноставно да исчезне, порачува авторот.

Ако сум во право во врска со овие различни одговорности вели Бенсон, тогаш изведувачите се соочени со огромен и значаен предизвик. Можеби е невозможно да се спроведе правдата подеднакво и за двете страни зошто проблемот не е нималку помал ниту за композиторот. Ако композиторот ја свати сериозно и е посветен на уметноста, ги почитува оние кои ја изведуваат музиката и оние кои ја слушаат, тој несомнено е соочен со деликатноста на балансирањето на тој акт. Секако, вели Бенсон, постои и лесен начин да се реши овој проблем од страна на композиторот. Тој може да одбере да пишува во име

¹²⁹ Bennson, B.E. op.cit. 172.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid.

на уметноста или да твори за своите блиски пријатели. На пример, американскиот композитор и теоретичар Милтон Бабит признава дека неговата музика може да биде ценета само од мал број на слушатели, но тој за себе вели дека е суетен композитор. Американскиот музиколог Роуз Розенгарт Суботник вели дека најдобрите композитори денес пишуваат само за себе, без да се грижат за публиката или за изведувачот. Бенсон за нив вели дека тие не можат да се наречат најдобри композитори туку најнарцисоидни композитори, зошто тоа е само уште една алтернатива за да се продаде напишаната музика, односно да и се даде на публиката она што таа го бара. Што и да изберат композиторите или изведувачите од претходно наведените опции тие ќе репрезентираат лажно стојалиште. „Еден човек не мора да избере помеѓу барањата на уметноста и барањата на изведувачите и слушателите, или барем не апсолутно. Ако се земе впредвид дијалошкиот карактер на музиката, таа е сериозно многу покомплицирана и неизбежно резултира со одреден степен на компромис.“¹³²

Бенсон го посочува и американскиот композиторот Давид Дел Тредичи кој вели: „Композиторите сега почнуваат да сфаќаат дека ако едно дело ја возбужда публиката, тоа не значи дека тоа е ужасно. За мојата генерација се смета за вулгарно да се има вистинска публика, вистинска како за дело на прво слушање. Но зошто ние пишуваме музика освен ако не е тоа за да ги допреме луѓето и да бидеме експресивни?“¹³³

Бенсон се прашува зошто всушност музиката не може во истовреме да биде и добра и придвижувачка. Долго време претпоставката беше дека вистински големите композитори никогаш не биле доволно ценети за време на нивниот живот, туку историската реалност го покажува токму спротивното. „Не е неможно да се најде начин за да се биде вистинит спрема нечија уметност и во музичкиот дијалог да се сфатат другите сериозно.“¹³⁴ Тоа е уште покомплицирано вели Бенсон, особено зошто станува збор за етички избор.

Сепак, за овој автор постои начин за остварување на таа врска и балансирање на одговорностите што би го направиле целиот чин помалку непријатен. Ако сме сите партнери во дијалогот тогаш задачата на секој учесник е дијалогска задача која е дефинирана од тој дијалог. Ако ние сме учесници

¹³² Bennson, B.E. op.cit. 174.

¹³³ Bennson, B.E. op.cit. 175.

¹³⁴ Ibid.

тогаш никој од нас ја нема обврската на контрола на тој дијалог или ја има можноста да го контролира истиот. Наместо тоа, порачува Бенсон, ние едноставно треба да бидеме членови, учесници кои се обидуваат да реагираат и одговорот едни на други со почит. Додека таа партиципација повикува на одговорност кон дијалогот помеѓу другите, тогаш нејзината одговорност е ставена во перспектива. „Ако јас не можам да го контролирам дијалогот, тогаш од мене може да се очекува да продонесам со најдоброто што е во моја можност. И истото важи за сите учесници.“¹³⁵

Според Бенсон, постојат различни начини на кои може да се одвива ваквиот дијалог. Во мала група (како гудачки квартет на пример) постои висок степен на простор за вистински дијалог помеѓу сите учесници. Ова е уште понагласено и овозможено и во мала џез група. Американскиот џез пијанист и композитор Дејв Брубек отиде дотаму што тврдеше дека „џезот е единствената форма на уметност која денес постои и во која има слобода на индивидуалецот без да се загуби групниот контакт.“¹³⁶ Брубек е во право, вели Бенсон, кога тврди дека џезот обезбедува добар пример за тоа како е можно за една група да овозможи егзистенција на индивидуални гласови и сепак да го задржи групниот идентитет. Она што го демонстрира џезот е дека заедничкото музицирање не мора да резултира со супресија на индивидуалецот. За да биде јасно, што поголема е групата толку е поголема потребата за еден вид на взаемна субординација на индивидуалните гласови. Како што вели Бенсон, таа субординација може да биде онаква како што ние ќе ја избереме. Секоја група бара различен начин на дијалог, без разлика дали е тоа симфониски оркестар, хор или камерен состав, дијалог во кој сите членови доброволно ќе се откажат од определен степен на контрола на сопствените гласови и ќе се препуштат на диригентот кој би требало да ги унифицира. Тоа не значи дека нема да има дијалог туку динамиката ќе биде поинаква, заклучува Бенсон.

„Музиката може да обезбеди интензивно комуникациско искуство, но тоа секогаш не е така.“¹³⁷ Слушањето на музика денес очигледно е во индивидуалистички контекст и делумно зошто технологијата го овозможува тоа. Колку подалеку е другиот од нас, колку повеќе сме несвесни за другиот и

¹³⁵ Bennson, B.E. op.cit. 176.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Bennson, B.E. op.cit. 177.

размислуваме за нашето музичко искуство како за приватно, сеуште постои смисла со која се поврзуваме меѓусебно, со оние кои ја создале музиката која ја слушаме и секако со музичката традиција. Како што и филозофот Кетлин Хигинс нагласува: “Повеќето слушатели ја доживуваат музиката како начин за комуникација помеѓу нив самите и другите човечки суштества иако таа до нив доаѓа преку слушалки.”¹³⁸

За Бенсон, несомнено постои огромен простор за различни музички искуства. „Музиката може да биде нешто што нè обединува, но може да биде и нешто кое определена група го вреднува како свое и кое ги обединува како заедница.”¹³⁹ Вагнеријанците на пример често имаат чувство на сродство, сепак не постои причина зошто еден верен и предаден вагнеријанец не може да биде обединет со другите кои на пример ја сакаат Ирската музика или мјузиклите од Бродвеј, завршува Бенсон.

Улогата на музичкиот изведувач е во центарот на естетиката на Бенсон. Животот на музиката е во зависност од взаемната комуникација на музичарите, на нивниот однос и дијалог. Во таа конекција помеѓу композиторот изведувачот и слушателот всушност настанува естетското искуство и помеѓу сите нив како што вели Бенсон, ниту еден нема приоритет туку подеднакво заначајна улога.

Бенсон упатува на избалансирана комуникација при што на ниту еден член нема да му биде допуштена доминација или повлекување. На тој начин, тој ја заснова својата теорија на комуникацијата и на дијалошкиот карактер кој го поседува музиката. Одговорноста која музичарите ја превземаат е двонасочна и кон создавателите на уметноста и кон слушателите, па оттаму е сосема оправдана улогата и значењето кое филозофот им ја доделува на исполнителите на музичките дела.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid.

3.5.10. Џенефер Робинсон - музиката како одблесок на емоцијата

Многумина теоретичари тврдат да се каже дека музиката е експресија на емоцијата значи едноставно да и се додаде атрибутот дека оваа уметност има експресивни квалитети, вели професорката по филозофија Џенефер Робинсон. Според неа постојат и многумина други кои тврдат дека музиката може да биде експресија на емоцијата на еден поинаков начин. Робинсон во поглавјето „Теории за експресијата“ ја брани идејата дека постои барем некоја музика која може да биде достоинствена експресија на емоцијата во смисла дека таа може да биде манифестација на конкретното чувство на некој човек. Робинсон не зборува директно за емоциите кои музиката ги предизвикува кај слушателите, но посочува дека она што музиката го предизвикува и она што таа го изразува се две нешта кои се јасно поврзани.

Робинсон не е автор кој тврди дека секоја музика изразува емоции. Зрелите дела на Милтон Бабит на пример, за неа покажуваат само мал интерес за емоциите. Дискусијата на Робинсон во збирката на Теодор Грејсик и Ендрју Каниа, посветена на филозофијата и музиката, се фокусира на западната музика која е изразено експресивна, полна со емоции, кога е во музиката од романтизмот и постромантичниот период.

За многумина, да се рече дека едно музичко дело изразува тага едноставно значи дека таа музика има одреден квалитет кој ја означува како „тажна музика“. Експресијата гледана од овој агол претставува поседување на изразни квалитети кои всушност се естетски квалитети каква што на пример е свежината или динамиката во едно дело. „Сепак, музиката може да биде тажна и како доблесна конвенција или културна асоцијација без многу да изразува емоција“¹⁴⁰, вели Робинсон.

За Стивен Дејвис, професор по филозофија и поранешен претседател на Американското здружение за естетика, експресивноста на музиката се содржи во нејзината презентација на карактеристиките на емоциите при нејзиното

¹⁴⁰ Gracyk T., Kania A. *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Routledge. USA: 2011.201.

појавување. Ова за Робинсон значи дека музиката може да биде експресија на тагата без да биде експресија на нечија тага.

И филозофот Питер Киви аргументира дека музиката е експресија на емоцијата на тој начин што ги споделува контурите на вокалните или експресивните гестови создадени од луѓето кога тие се обезмени од емоцијата. Постојат многумина кои се противат на ставот дека не постои поголема објективна сличност помеѓу музичкото движење и емоцијата, отколку помеѓу музичкото движење и разликата на природниот феномен - времето. Луѓето се оние кои ја прават конекцијата помеѓу музиката и емоцијата и тоа со посредство на сличното искуство. Нашиот интерес се формира токму според тоа како ние го доживуваме светот. За Стивен Дејвис на пример, „сличноста која ѝ се препишува на музичката експресивност е онаа како помеѓу музичката темпорална одвивачка динамичка структура и конфигурација на човечкото однесување кое е асоцијативно со емоцијата.“¹⁴¹

Сепак, Робинсон смета дека едно од ограничувањата на ваквите сфаќања кој таа ги сместува во нејзината ”Doggy theory”, е што музиката е ставена во функција да ги изрази само оние емоционални состојби кои ги изразуваат карактеристиките на вокалните интонации или на експресивните однесувања.

Во ”The persona theory” пак, Робинсон го презентира мислењето на филозофот Џеролд Левинсон кој вели дека она што го прифаќаме како музичка експресивност е всушност искуството на нечие изразување на емоциите. Тој верува дека кога ние ја слушаме музиката како експресија на емоцијата ние слушаме или замислуваме личност во музиката, си го претставуваме сопственикот на изразените состојби. Тоа, се случува како во програмската така и во апсолутната музика која нема придружен текст и која може да го претставува карактерот или пак самиот композитор.

Кај Левинсон музичката експресивност е третирана како вистинска експресија на емоцијата. Кога еднаш ќе ја слушнеме музиката како вистинска претстава на секвенца од емоција можно е потоа во неа да пронајдеме и шаблони од чувства, но можеме на неа да гледаме и како експресија на когнитивен емоционален комплекс - каква што на пример е надежта. Така, ако

¹⁴¹ Gracyk T., Kania A. op.cit. 202.

ние слушаме личност во музиката можеме да го видиме како тој трага по одредена цел, како посакува одредени нешта, како ги одбива другите, како го памети минатото, како чувствува носталгија или огорченост. Со вклучувањето на личноста во музиката, Левинсон ни овозможува да ја слушнеме музиката како експресија на внатрешните состојби на личноста. „Најпосле, бидејќи ни овозможува да ја слушнеме музиката како вистинска експресија, има смисла дека ние ќе бидеме придвижени од музичката експресивност.“¹⁴² Робинсон и во оваа теорија согледува проблематични аспекти, кои од една страна одат далеку а од друга страна не одат доволно далеку. Според неа теоријата содржи премногу експресивност која нема потреба од личноста за која зборува Левинсон, но во истовреме има и некоја експресивност која бара личноста како протагонист вистински да ја изрази емоцијата, а не само да ја претставува како нешто замислено или постулирано од слушателите.

Романтичарската теорија во оваа книга е претставена како експресија на емоцијата. Една од водечките идеи кон крајот на 18-от и почетокот на 19-от век беше дека уметноста има задача да ги изразува емоциите на уметниците. Една од најдобро разработените теории е онаа на Робин Џ.Колунгвуд кој тврди дека секоја „соодветна уметност“ е експресија. Според овој автор, експресијата на емоцијата во секојдневниот живот и експресијата на емоцијата во уметничките дела е всушност емоционална состојба која комуницира со состојбата на другите луѓе. Робинсон тука забележува дека уметничката експресија се разликува од она што го нарекуваме експресија во вообичаените контексти. Така на пример, да се изрази емоција во реалниот живот значи да се манифестира или покажува емоција со фацијални или вокални експресији. Во таа смисла Колингвуд вели дека експресијата во музиката е прилично дистинктивна од прикажувањето на симптомите на емоцијата. Понатаму, уметничката експресија е разграничена од опишување или именување на емоцијата што е случај во секојдневниот живот, а Колингвуд смета дека експресијата во уметноста не може да биде идентификувана со појавувањето на емоцијата кај публиката.

Што е всушност она што ја прави разликата помеѓу вообичаената експресија и експресијата на емоцијата во музиката и другите уметности?

¹⁴² Gracyk T., Kania A. op.cit. 205.

Колингвуд вели дека „уметничката експресија е есенцијално когнитивен процес, прашање на артикулација на емоцијата на начин на кој природата на емоцијата е чиста за разбирање.“¹⁴³

Оттаму, важно е да се запамети, дека концептот на уметноста како лична експресија на емоцијата е втемелена во Романтизмот, заклучува Робинсон. Таа посочува дека откако ќе ја слушнеме структурата на делото како психолошка или како музичка структура, тогаш сме способни во него да ги слушнеме не само специфичните емоции туку и шаблоните на емоциите. Повеќе или помалку ние можеме да ги слушнеме не само ефектите за кои зборуваат теоретичарите туку и многу покомплексните емоции како патење, носталгија, резигнираност. Не е за изненадување ако сме придвижени од овие емоции зошто тие не се само емоционални појави туку имаат и психолошка реалност, порачува Робинсон.

Музиката како одблесок на емоцијата е втемелена идеја во теоријата зад која се потпишува Џенефер Робинсон. Со фокусот врз романтичниот музички период во историјата, Робинсон трага по емоциите во барем некоја музика. Сепак таа јасно укажува дека емоциите присутни во музиката не се директно отсликување на психичката или менталната состојба во која се наоѓал авторот на делото, туку тие едноставно имаат конкретна асоцијативна улога.

Робинсон смета дека емоциите во делото се вткаени во вид на шаблони кои слушателот пак треба да ги разоткрие, да ги разбере и да ги почувствува. Оттаму, јасно е дека Џенефер Робинсон музичко-естетското искуство го темели на пронаоѓањето на експресијата на емоцијата во секое музичко дело.

¹⁴³ Gracyk T., Kania A. op.cit.207.

3.5.11. Џенет Бикнел: Контекстот влијае на рецепцијата

Џенет Бикнел (Ph.D. 2000) се интересира за естетиката како филозофија на музиката или како филозофија на умот. Таа во книгата „Зошто музиката не придвижува“ раскажува за еден ненаучен но релевантен експеримент организиран од страна на познатиот весник “Вашингтон пост” во 2007-та година во Вашингтон, САД. Експериментот трага по одговорот на прашањето: Што ќе се случи ако светски познат музичар свири инкогнито во Вашингтонската метро станица за време на утринскиот шпиц, дали минувачите ќе го препознаат, дали ќе застанат и ќе го слушаат, дали ќе му остават пари...?

Џошуа Бел, еден од најеминентните виолинисти на светот и сопственикот на еден од најдобрите и најпрефинентите инструменти - виолината Страдивари направена во 1713 година - ја доби улогата. Како што пренесува Бикнел, тој се согласил на предизвикот, се облекол во секојдневна облека со спортска капа и на една од метро станиците во Вашингтон (L’Enfant Plaza Station) одржал бесплатен концерт. Делата кои ги изведувал претставувале избор од најдобрите и најзначајните композиции од класичната музичка литература.

Уредниците на весникот биле внимателни и имале на ум дека може да настане проблем од наплив на луѓе доколку Бел биде препознаен од случајните минувачи. Така, тие имале подготвено неколку алтернативи за соодветно реагирање и справување со една таква ситуација. Експериментот, како што појаснува Бикнел, бил замислен како тест за контекстот, перцепцијата, приоритетите и вкусот на публиката. Самото истражување на новинарската екипа всушност трагало по одговорот на прашањето: “Во банално опкружување и во несоодветно време, дали убавината ќе трансцендентира?”¹⁴⁴

За жал одговорот беше “НЕ”, констатира Бикнел. Виртуозот Џошуа Бел свирел цели 43 минути, тајно снимен од екипата на “Вашингтон пост”. Повеќе од илјада луѓе поминале пред виолинистот а само седуммина накратко застанале да го послушаат. Дваесет и седуммина од минувачите му оставиле пари, но повеќето само претрчале покрај него. Донациите вкупно изнесувале околу 32 долари, а само еден човек го препознал Бел на крајот од неговиот

¹⁴⁴ Bicknell, J. *Why music moves us*. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2009. 140.

перформанс. Повеќето луѓе кои поминале покрај него на видеото изгледале обземени од своите дневни задолженија - да се стигне на работа, да се купи ливче за лотарија, весник или кафе.

Неколку недели откако “Вашингтон пост” објавил напис за експериментот, Британскиот весник “Индепендент” одлучил да го повтори истиот во Лондон.

Тасмин Литл - уште една виолинистка од светска класа, исто така сопственик на виолина од исклучителниот бренд Страдивари, свирела покрај минувачите блиску до метро-станицата „Ватерлу“ во Лондон. Виолинистката исто така изведувала популарни и значајни класични музички дела. Таа била препознаена неколку пати но само осуммина од вкупно деветстотини застанале да ја послушаат. Прилогот кој и го оставале минувачите достигнал 14 фунти.

Прашањето кое го издвојува Бикнел, но веројатно и прашањето на двете екипи кои ги спровеле експериментите, е зошто и во двата случаи и покрај беспрекорната изведба и популарноста на музичарите сепак застанале само неколкумина?

Еден фактор кој не може да се одмине е брзањето и временскиот притисок. Многумина од оние кои поминале итале кон возовите или кон закажаните состаноци, вели Бикнел. Други, преокупирани со мобилните телефони, со разговорите или слушањето на музика на слушалки едноставно можеби и не ги забележале музичарите.

Ценет Бикнел во оваа нејзина книга истражува зошто музиката не допира и како таа не придвижува. Како една секвенца на пример, без никакво вербално значење може да предизвика чувство на стравопочит како и физички симптоми како солзи или морници кај слушателите? Резултатот од овие експерименти во некоја смисла ја претставува и обратната страна на прашањето кое Бикнел го поставува. Зошто таа голема и значајна музика која е експертски изведена не успеала да ги допре слушателите во Вашингтон и во Лондон? Зошто на оваа музика ѝ се случува да не биде воопшто забележана? Бикнел прашува и дали музиката која може да ги разбуди доживувањата е подобра или повредна од онаа која не го може тоа?

Авторката, за да одговори на овие прашања поимот „вредно“ го дефинира опсежно и внимателно. Според неа да се определи што е вредно а што не, претставува субјективна работа. Така на пример, музиката која за одредени

слушатели приредува посебни доживувања во истовреме е и вредна. Но, колку е вредна таа музика за истите тие слушатели ќе зависи од тоа колкава вредност тие придаваат на нивните доживувања.

Постојат слушатели кои негодуваат на чувството да се биде обземен од музиката. Очигледно е, вели Бикнел, но и докажано по емпириски пат дека луѓето ја користат музиката за различни намени. „Тие ја слушаат за да се расположат, да се ослободат од досадата во патувањето со кола, да си обезбедат ритам за домашните обврски или физичките вежби.“¹⁴⁵ Тие исто така ја слушаат музиката и заради доброто кое го добиваат од слушањето музика, третирајќи ја тонската уметност како објект за естетска контемплација. Која од овие улоги кои ги придаваме на музиката е поважна за слушателот може да одлучи единствено самиот тој/ таа.

Сепак, 100 долари имаат повеќе вредност од 1 долар без разлика на субјективните чувства и импресии на одредена личност. Авторката смета дека некои музички дела се подобри од други, тие се естетички подобри и на слушателот му нудат поголемо искуство, тие се и уметнички подобри и посигнификантни во историјата на музиката во споредба со други дела. Бикнел го посочува Нелсон Гудман кој вели дека „уметничките дела не се трки за коњи и избирањето на победник не е примарната цел.“¹⁴⁶ Сепак, таа смета дека судењето за вредноста на различни дела на уметноста не може да биде во целост отфрлена. „Ако некој сака да го искуси најдоброто од музиката и уметноста која е достапна, тогаш критичкото водење може да ни помогне да ги пронајдеме тие големи дела многу полесно отколку што тоа можеме да го сториме самите.“¹⁴⁷ Бикнел вели дека нејзината инволвираност со уметничките дела, музичката литература или визуелната уметност, со текот на времето биле и тоа како збогатени со сугестии и совети од критичките размисли кои се покажале позначајни од нејзините.

Но таа поставува уште едно прашање: Дали проценувањето на вредноста на делото зависи од искуството кое тоа дело има моќ да го овозможи, да го предизвика кај слушателот? Дали музиката која продира длабоко во слушателите е подобра музика од музиката која не умее да го стори тоа?

¹⁴⁵ Bicknell, J. op.cit. 141.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid.

Ако ги анализираме делата на големите мајстори како Бах, Бетовен, Чајковски или Сибелиус тогаш веројатно ќе одговориме потврдно. Сепак, забележува Бикнел, постојат големи дела кои неконзистентно предизвикуваат возвишени искуства. Моцартовите виолински и сонатите за пијано или гудачките квартети, Кончерто гресо на Хендел или раните симфонии на Шуберт не се на тој „вреден“ список. За Бикнел, тие сите се големи и вредни дела кои го привлекуваат вниманието на слушателот без разлика на тоа дали тој ќе навлезе во искуство кое наежува или предизвикува солзи.

Бикнел се навраќа на Едуард Ханслик кој тврди дека постои музика која тој ја нарекува „инстант“ музика и која се создава за да произведе определено расположение во нас, како некаков акцесоар или орнамент, и која стреми кон тоа да биде ефективна како и чистата уметност. Филозофот Р.А.Шарп пак во истата традиција вели: „Делото а не искуството е соодветен фокус на вниманието. Нешто не е во ред ако вие одите на концерт или во театар во потрага кон конкретно искуство.“¹⁴⁸ Тој исто така зборува и за оние слушатели кои ја третираат музиката како средство за постигнување на некакво возвишено искуство на крајот од слушањето. Таквите мотиви вели тој, се сомнителни. Тоа е исто како личност која дава хуманитарен прилог за да се почувствува добро и така го вреднува тоа чувство, отколку да даде бидејќи тоа некому е потребно. Поентата на Шарп е суптилна, појаснува Бикнел. Шарп не упатува на тоа дека ние не треба да се чувствуваме предизвикани од музиката или да не бидеме задоволни што сме биле хумани. Поентата е, продолжува Бикнел, дека ние не ја слушаеме музиката зошто сакаме да се чувствуваме предизвикани или да дадеме нешто во добротворни цели за да се чувствуваме добро сами за себе. Таквите чувства се секундарни. „Ако нашата мотивација е “чиста“ тогаш добрите чувства кои произлегуваат се бонус.“¹⁴⁹

Џенет Бикнел вели дека со ваквите размислувања Шарп се приближува до моралната традиција на гледање на нештата, како онаа на Имануел Кант според кој правењето на добро дело треба да е независно од потребата да се почувствуваме добро и да ги задоволиме сопствените пориви. Зошто ако тоа го правиме од такви побуди, тогаш кога човек е задоволен со себе не би имал мотивација да помогне, да даде некому.

¹⁴⁸ Bicknell, J. op.cit. 142.

¹⁴⁹ Bicknell, J. op.cit. 143.

Бикнел повторно прашува: Што ако ја слушаме музиката на начин за да почувствуваме нешто и сето тоа претставува наш водич во изборот што да слушаме а што не, тогаш кој ќе биде повреден?

Шарп би одговорил дека тоа сме самите ние. Бикнел го наведува неговиот пример кога тој слушнал коментар на некој слушател по концерт со музика на Бах чии дела рекол дека биле мирни, смирувачки. Според Шарп, со фокусирањето врз тој мир слушателот го пропуштил она што би можело да биде интересно и стимулативно во музиката, па така го пропуштил и искуството и го заменил со средство за релаксација. Иако постојат многу дела кои всушност се единствено и средство за релаксација, Шарп никако не го вбројува и Бах меѓу нив.

Бикнел посочува дека постојат бројни причини зошто еден слушател би го одбрал смирувачкиот ефект на музиката наместо да трага по другите нејзини квалитети. Тоа може да каже многу и за нивото на “музичката софистицираност” и за интересите на слушателот, или пак може да зборува за неговата моментална ментална состојба.

За авторката убавината на модерниот свет е тоа што едно исто дело можеме да го чуеме тогаш кога ќе посакаме. Можеби следниот пат или по неколку стотици повторени слушања тој еден ист слушател ќе го доживее чистото безинтересно искуство за кое зборува и Шарп и така ќе ги долови естетските квалитети на музиката. На некој начин, посочува Бикнел, интересот за „големата“ музика мора од некаде да почне макар почетокот да биде од музиката како релаксација и одмор, отколку воопшто да не почне. Зошто „големата софистикација и расудување можат да дојдат само преку слушањето.“¹⁵⁰

Еден од минувачите во Вашингтонското метро кој застанал накратко да ја слушне изведбата на Џошуа Бел бил менаџерот Џон Дејвид Мортенсен кој бил единствениот што го препознал славниот музичар. Тој изјавил дека тие три минути колку што можел да остане на перформансот го направиле да се чувствува спокојно. Бикнел вели дека Мортенсен немал таков вид на возвишено искуство, но искуството кое го добил за себе било очигледно вредно и токму

¹⁵⁰ Bicknell, J. op.cit. 145.

наоѓањето на вредноста во нештата што прават добро за вас е можеби првиот чекор кон пронаоѓањето на вредноста во делото.

Џенет Бикнел вели дека ако за пример земеме некоја апстрактна уметничка слика на Елсворт Кели, вредна 5 милиони долари, ако ја извадиме од нејзината рамка и ја закачиме во некој ресторан со назнака за цена од 150 долари никој нема да ја забележи. Можеби некој уметнички куратор ќе ја здогледа и ќе рече: “Еј тоа личи на дело од Елсворт Кели...” но веднаш ќе продолжи со својот ручек.

Изведбите на двајцата големи виолинисти во Вашингтон и Лондон се пример за „уметност без рамка“, за уметност надвор од соодветен социјален контекст, објаснува Бикнел. И тие се доказ за тоа што може да се случи кога музиката е извадена надвор од социјалниот контекст кој нејзе ѝ прилега. „Луѓето не се сигурни како да се однесуваат, а само неколку од нив се способни дури и да имаат музички искуство.“¹⁵¹ Вообичаениот контекст за изведби на големи дела од големи изведувачи е концертна сала или нешто слично каде делата и изведувачите се чисто и јасно индицирани. За такви настани се купуваат билети со високи цени дури и месеци однапред, се откажуваат други обврски, се прават најразлични планови само за да се присуствува на настанот. Бикнел смета дека на публиката ѝ е потребно да знае на пример колку време ќе трае настанот, како треба слушателот да се однесува, неизбежна е потребата да се седи мирно и удобно и да се аплаудира на соодветните места предвидени за аплауз. Слушателите присутни на еден концерт ги одвојуваат тие неколку часа од своите животи само за да слушаат музика и да не се занимаваат со ништо друго. Така, сè е во врска со изведбата - тишината пред да започне музиката, удобните столчиња, атмосферата... И сето тоа води кон естетското искуство. Бикнел го соочува ова со уличната изведба - се случува во чудна, преполна и бучна околина, близу до јавниот превоз, често нема место каде да се седне, а стоењето наоколу може да ве направи да се чувствувате сомнителни. Не го знаеме изведувачот и сето тоа не прави анксиозни, па така побезбедно е да не застанеме за да слушаме, па всушност тој изведувач ни го одзема времето и вниманието, а тоа се и нашите пари нели, коментира Бикнел. Па и ако застанеме да слушаме и да уживаме во искуството, што ќе биде соодветен знак на

¹⁵¹ Bicknell, J. op.cit.146.

вреднување на истото - благодарам или аплауз, донација...?! Сето тоа создава многу чудна и непријатна ситуација, па поедноставно е воопшто и да не застануваме туку да си ја гледаме работата.

Новинарите во Вашингтон и Лондон кои го спроведувале експериментот биле зачудени колку децата и тинејџерите всушност се интересирале за добрата музика, застанувале па и давале донации онолку колку нашле по џебовите. Тие, децата, вели Бикнел, се препуштаат на својата природна љубопитност и не се заинтересирани за социјалното неодобрување или дали тоа што застанале да слушаат ги прави да изгледаат чудно. Тие немаат предубедувања дека уличните музичари се безвредни или дека не се вредни за нивното време. И за крај, Џенет Бикнел посочува уште еден факт од спроведените истражувања, а тоа е дека возрасните мажи и жени кои се вообичаено дотерани на концертите за класична музика се оние кои најмалку запирале покрај уличните музичари.

Џенет Бикнел го опсервира прашањето кое трага по одговорот дали убавината ги преминува хоризонтите и при банално опкружување и во несоодветно време. Убавината сепак не трансцендентира во еден таков социјален контекст. Напротив, луѓето – учесници во експериментот, инаку случајни минувачи, уште еднаш ја покажаа неопходноста од концепт, од соодветен шаблон кој им е нужен за да успеат да се вклопат и до дојдат до музичкото доживување, какво - такво.

Убавината не успеа да трансцендентира, ниту во Лондон ниту во Вашингтон. На виделина се покажа условеноста на комуникацијата, на доживувањето, на уживањето од социјалниот контекст. Тука е јасно видливо дека на луѓето им е најнапред важно како тие ќе изгледаат во јавноста или што другите ќе помислат за нив, дали некој ќе ги осуди ако застанат за миг пред уличниот музичар... По се изгледа дека убавата облека и соодветното осветлување, плакатите и црвениот тепих пред театрите ги воспитуваат и ги насочуваат слушателите како да тргнат кон доживувањето. Прашањето е дали без сите тие придружни елементи тие не умеат да допрат до музиката, и на крајот, дали оние слушатели вистински љубители на музиката кои не можат да си дозволат скап костум или свечена тоалета нема да успеат да се доведат во врска со музиката?

Очигледно е, поголемиот дел од луѓето сеуште пливаат на површината, обземени со самите себеси, па така честопати го пропуштаат она вистинското, есенцијалното и неповторливо - убавото искуство. Тоа се појавува како единствено, како целосно почувствувано и обмислено, независно од времето, од просторот, од социјалниот контекст. Треба да научиме да се свртиме кон уметноста и тогаш кога не сме подготвени за неа, зошто можеби токму тоа е шансата за уште едно естетско доживување.

Бикнел ја истакнува социјалната условеност на музиката од опкружувањето. Со тоа и дава значајно место во целокупното општество и секојдневното живеење на човекот. Од една страна таа ја покажува неопходноста од формирање на социјален контекст за да се доживее музиката, од друга страна луѓето покажуваат дека во моментите во кои им е дадена шанса за комуникација со музиката тие сакаат нештата да се подредени во својство на нивното доживување. Впрочем, времето кое го одвојуваат само за да и се посветат на тонската уметност зборува за нејзиното место во човековиот живот.

3.5.12. Давид Е.Фенер - кон психолошката природа на естетското искуство

Филозофот Давид Фенер (Ph.D. 1991) вели дека естетското искуство всушност е суровиот материјал кој естетиката има намера да го објасни. Луѓето според него, поседуваат одредени искуства кои можат да ги раздвојат од другите искуства и да ги означат како естетски. Тој дефинира дека естетското искуство е она фундаменталното а сите други нешта кои поседуваат естетски квалитети, објекти или ставови се секундарни во споредба со значењето на самото естетско искуство. Сфаќајќи го естетското искуство како суров материјал филозофската естетика вели Фенер, трага кон објаснување на тој феномен. Ова секако, појаснува авторот, не е фокусот на 17-от и 18-от век. Естетското проучување кое во центарот на интересот го имале Шафтсбери, Хатчинсон, Хјум и Кант е всушност потрагата по одговор на прашањето: Како да оствариме значајно просудување на естетските квалитети на одредени објекти или настани, додека Сантјана, Дјуи и Столниц го менуваат тој фокус и нивниот интерес во однос на естетското искуство е содржан во прашањето што

е тоа што ги прави тие искуства кои ние ги нарекуваме естетски толку посебни и зошто тие искуства ги одвојуваме од останатите?

Фенер вели: „Естетското искуство е најфундаменталното нешто што естетиката го проучува, и тоа се препознава дека е предизвикувачко и единствено вистинито од одредена темпорална точка на гледање.“¹⁵² Естетското искуство за него е природен дел од животот по кој трага естетиката. Од друга страна пак, тој вели дека за да се цени нешто како естетско значи да се проценат неговите формални квалитети и оние квалитети кои еден човек може да ги добие едноставно со гледање, слушање, допирање. „Естетските искуства ако ги третираме како суров материјал мораат да бидат истражени без предрасуди или ограничувања.“¹⁵³ И што е уште позначајно, објаснува Фенер, естетските искуства не се ексклузивно фокусирани во однос на нивната содржина во формална или едноставно сензорна смисла зошто „естетските искуства се првите искуства.“¹⁵⁴

Авторот ја објаснува и основата на искуството која тој ја нарекува “естетска анализа“. Таа, како што смета Фенер, се однесува на апострофирањето на оној специфичен дел кој го содржи естетското искуство. Тоа на пример значи да се забележат текстурите во една фотографија, светлината или балансот на композицијата иако тие не секогаш се првите нешта што ги забележуваме кога ќе видиме една фотографија.

Фенер пишува и за Арчибалд Алисон како еден од оние зад кои стојат многумина од естетичарите од 17-от и 18-от век. Алисон е филозоф кој почнал да се фокусира на психологијата на естетското искуство наместо на состојбата од естетското просудување. За Алисон имагинацијата е клучната за создавањето на асоцијациите кај гледачот или за појавувањето на т.н. „внимателна контемплација“ на објектот или настанот. Оттаму и Фенер заклучува дека „имагинативните асоцијации не се работа на интелектот, тие се работа на психологијата.“¹⁵⁵

Во последните години на 19-от и првата половина на 20-от век, Сантјана вели Фенер, беше гласот на движењето од гледиштето засновано на

¹⁵² Fenner, D.E.W., *Aesthetic Experience and Aesthetic Analysis*. Project Muse, p.40.<
<http://muse.jhu.edu> >

¹⁵³ Fenner, D.E.W., op.cit. 41.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Fenner, D.E.W., op.cit. 42.

расудувањето па се до експериментално-психолошкото гледиште на естетиката. Сантјана не се грижеше за артикулирање на состојбите од просудувањето, за градењето на реалистичните слики или за избегнување на субјективизмот или релативизмот во естетскиот дискурс. Тој го правеше сосема спротивното, ги прифаќаше сите овие нешта. Сантјана е оној мислител кој според Фенер ја разоткрил индивидуалноста, конкретното. Тој на пример тврди дека естетиката како теорија за убавото е загрижена за перцепцијата на вредностите кои се зависни од емоционалната свесност: признанијата, апетитите и параметрите. Сантјана смета дека задоволството е есенцијата на перцепцијата на убавото и естетското задоволство не може да биде раздвоено од интересите. За него, универзалноста не е неопходна и затоа е безначајно да се каже дека она што е убаво за еден треба да е убаво и за друг. Универзалноста впрочем, објаснува филозофот, се базира на грешката дека убавината е објективно својство, зошто убавината на формата се издигнува од свесна синтеза на различните делови во една неисполнета празнина.

Фенер зборува и за современиот пристап на Џон Дјуи кој е уште еден естетичар кој не се фокусирал на состојбите од просудувањето туку на истражувањето на психолошката природа на искуствата. Неговиот фокус е ставен на она што тој го нарекува „искуство“. За Дјуи, забележува Фенер, искуството е всушност разновидното искуство кое секој може да го добие кога неговиот карактер е максимално обединет и е со некакво значење. Искуството, објаснува филозофот, е оној момент кој е доволен самиот за себе и кој е индивидуализиран. Во естетското искуство впрочем има зголемен интерес за факторите кои го конституираат тоа искуство но и неговата форма, неговата динамичка конструкција, ритмичката разновидност и единството.

По Дјуи, како негови наследници се истакнуваат двајцата можеби најголеми естетичари на 20-от век Џером Столниц и Монро Бердсли. Столниц докажува дека целта на естетското искуство е цел која е вредна самата по себе. Тој го насочува своето внимание врз природата на вниманието кое е селективно. „Некој се фокусира рутински свесно или не, на различни аспекти од она што чувствува, и ги отфрла повторно свесно или не оние аспекти или карактеристики кои не се релевантни на целта на гледањето.“¹⁵⁶ Делата на

¹⁵⁶ Fenner, D.E.W., op.cit. 43.

Столниџ зборуваат за неговиот фокус врз состојбата од при естетско искуство, а не се интересира за состојбата при просудувањето.

Бердсли пак, вели Фенер, пишува речиси за сè во однос на естетското искуство. Но јасно е вели авторот, дека неговиот фокус е врз третманот на естетското искуство како искуство и како психологија. Начинот на кој Бердсли го опишува естетското искуство претставува голем удел за психологијата како емпириски преглед на она што се вбројува во посебните видови на искуствата определени како искуства.

Другата страна на теориите врзани за естетското искуство Фенер ја гледа во делата на Имануел Кант кој се осврнува врз артикулацијата на состојбите од просудувањето или во размислите на Џорџ Дики кој во 1962 година тврдел дека психологијата е нерелевантна за естетиката. Неговиот пристап, како што смета Фенер е широк и негативен. Ваквиот психолошки третман на естетското искуство според Фенер овозможува истражување на естетското искуство без предрасуди и предубедувања.

Фенер во неговата анализа како предмет ја зема и комплексноста на естетското искуство. Формалната анализа тој ја спроведува со разбирање на естетиката како суштински поврзана со сетилните аспекти на искуството. Според него, треба да имаме предвид дека одредени чисти сетилни аспекти треба да бидат разделени од другите делови на комплексното естетско искуство. Тоа е особено видно преку речникот кој се користи за естетското опишување на чисто сетилните аспекти какви што се балансот, елеганцијата, отвореноста, нежноста, смиреноста, вулгарноста. Ние користиме естетички референци за да прикажеме што се појавува во нашиот видик, пред нашите очи, уши и нос, објаснува Фенер. Тоа пак нè наведува да зборуваме за линиите, боите, пропорциите, контрастите и на тој начин да развиеме мислење за квалитетите на објектот кој го набљудуваме и да ја процениме неговата естетска вредност. Аргументите сепак, како што посочува Фенер, не се целосната приказна кога станува збор за естетското искуство.

Фенер зборува и за асоцијациите. Тој ја посочува имагинацијата која ја смета за примарна во формирањето на естетските доживувања. Едноставната презентација на убавината не е доволна да го стимулира гледачот кон чувство на задоволство туку гледачот треба да стане и активен учесник. „Тој го вежба

умот, неговата фантазија и неговата внимателна контемплација со цел да ја доживее во целост природата на објектот.“¹⁵⁷

Фенер вели дека одредени форми, бои, текстури, мириси, вкусови можат да ја вратат нашата меморија за настани или минати доживувања со голема леснотија и сила.

Ваквиот вид на асоцијации, објаснува авторот, не се чисто субјективни туку се рационални, одредени, индивидуални. Тие се темпорално сензитивни, во една прилика се појавуваат но во друга не. Навраќајќи се на ставовите на Арчибалд Алисон, авторот посочува дека асоцијациите за кои тој зборува не се когнитивни туку се имагинативни. Постојат различни видови вели тој, и емоционални и когнитивни, но пред сè важно е да се напомене дека постои и психолошки феномен кој определната асоцијација всушност ја класифицира во доживување. Тука спаѓаат реколективните - кога се сеќаваме на некое минато искуство, емоционалните - кога се поврзуваме со одредена емоција со објектот кој е во наше присуство, и когнитивни - кога правиме конекција мислејќи на објектот и на некој друг објект кој дели или настан или некаква заедничка особина со прво споменатиот.

Кога зборува за контекстот пак, Фенер споменува дека 20-от век би можел да се означи со поимот „предизвик“. Тој вели дека раниот 20ти век се соочи со големи и агресивни предизвици за дефинирање на уметноста. Такви се дадаизмот и правецот поп-арт на пример. Средните години на 20-от век се соочи пак со концептуалната уметност која требаше да биде разбрана и која праќаше поинаква порака, вели Фенер. Последните години од векот беа предизвик за вредностите. Тој потсетува дека со емоционални а не когнитивни дела уметниците во тој период презентираа вредности и контексти во кои беа содржани тие конкретни вредности.

„4,33“ на Џон Кејџ или „Брило кутиите“ на Енди Ворхол се уметнички исполнувања кои ја презентираат својата работа надвор од формалните карактеристики. Ако секое од нивните дела се земе како формален естетски објект тоа ќе биде исклучително здодевно, вели Фенер. Всушност нивната поента беше да предизвикаат некаква реакција, а токму во тој предизвик лежи естетската вредност на тие уметнички објекти.

¹⁵⁷ Fenner, D.E.W., op.cit. 45.

Фенер прашува кои се различните контексти кои ги земаме предвид кога се во прашање естетските објекти кои ги дефинираме како категории за справување со доживувањата врзани за нив? Авторот дава неколку класификации: социјален контекст, етнички и расен, класен контекст, полов, национален, културен контекст, политички итн. Во моралните контексти тој ги вбројува: религиозниот, сексуалниот и насилството. Во вкусовите пак спаѓаат: добриот вкус и личниот вкус, а во надворешните влијанија се вброени информациските фактори (генетски, компаративни и потеклото), субјективните фактори (психолошки, физички, одржување и далечина).

Естетските искуства и естетичките анализи се две различни нешта, заклучува Фенер. Тие се фокусот на филозофската естетика. Во 20-от век и во голем дел од 19-от, трендот и фокусот на естетичкото филозофирање се базира на естетското искуство и сето тоа во себе вклучува и психолошка перспектива. Поентата на есејот на Фенер е да ги расветли разликите помеѓу оние ориентирани мислења кон просудувањето и оние што се наклонети кон искуството и при тоа да го насочи фокусот кон истражување на различните видови на фактори кои во голем дел се припоени кон естетските искуства во многу поголема мера од било кое друго наше искуство.

Како претпоследна во низата теории на ова поглавје од трудот, приложена е уште една оригинална и посебна, која повторно го сместува естетското искуство на пиедесталот. Давид Фенер е филозоф кој во естетското искуство ја гледа и целта на естетиката. Тој упатува на потребата од формална анализа, но истовремено укажува на важноста од сензорно-сетилното искуство со музичките дела. Фенер смета дека на естетското искуство не може да се гледа како на премногу комплициран чин, зошто тоа се раѓа како прво искуство со кое стапуваме во контакт кога пред нас се уметничките дела. Не отфрлајќи го ниту значењето на чувството ниту присуството на разумот, Фенер за први впечатоци ги смета сигналите кои доаѓаат до нашите сетила и кои би требало да не упатат кон анализа и кон продлабочување на формалните елементи на делото. Во сета таа кохезија Фенер ја согледува целовитоста на естетското искуство.

3.5.13. Тајгер Ц.Рохолт - суптилни анализи на делата на Гер, Бурдје и Клифтон

Од втората половина на 20-от век англоамериканските филозофи повлекоа јасна граница помеѓу аналитичката и континенталната филозофија. Едната гранка е дефинирана како својство на методологијата, а другата во својство на местото. Класификацијата според локацијата е проблематична за некои континентални филозофи од САД или В.Британија и некои од аналитичките филозофи во Европа, објаснува Рохолт (Ph.D. 2007). Континенталните филозофи сепак се покажало дека се методолошки унифицирани и покрај непостоењето на таква традиција.

Аналитичките и континенталните филозофи делат поширока филозофска традиција од пресократовците, преку Кант по чии следбеници традициите се разминуваат.

Рохолт ја посочува Лидија Гер која во нејзината книга „Имагинарен музеј на музичките дела“ нуди еден генеолошки пристап кон музичкото дело. Таа пристапува методолошки и се движи кон музичката онтологија далеку од аналитичкиот пристап и при тоа се труди да го најде најдобриот опис за тоа каков вид на објект е делото преку наоѓањето на функционалноста и смислата на концептот на музичкото дело во музичката пракса. Во нејзината книга таа дава инструкции за пронаоѓање на корените во континенталната филозофија на музиката која вклучува егзаминација на парадигматичните аналитички и онтолошки пристапи на музичките дела и на критицизмот. Според Гер, аналитичките филозофи не биле во можност да продуцираат адекватна теорија за музичкото дело бидејќи приоритет им давале на чистите онтолошки прашања пред аспектите на музичката пракса. Според неа аналитичкиот метод им дава на теоретичарите начин да водат сметка за логиката на феноменот кој не е вистинскиот ниту во емпириска ниту во историска смисла, ниту е релевантен, ниту е со естетички карактер. Гер вели дека методолошкиот приоритет е даден да се направат онтолошки тврдења компатибилни со историската и концептуалната комплексност на субјектот со кој се поврзуваат. Според неа следејќи ги проблемите и ставовите на композиторите, публиката и диригентите, се согледуваат идеалите во нотацијата и изведбата, во функционалноста на партитурите, естетиката и сл. Таа заклучува дека

концептот за музичкото дело целосно е формиран околу 1800-та година. По оваа година концептот на музичкото дело има сигнификантна регулациона сила во праксата и од тогаш композиторите почнуваат да гледаат на своите композиции како на своја музика отколку како на музика која е во својство на религиозни или социјални функции. Тоа е период во кој нотацијата станува поспецифична, а публиката се зголемува во својата љубопитност.

Концептот за музичкото дело е културен концепт, појавен и отворен. Ваквите отворени концепти според Гер не водат да трагаме по генеологијата на концептот или по историјата на неговото значење. „Во нивната нормативна функција регулативните концепти одредуваат, стабилизираат и ја подредуваат структурата на праксата. Надвор од класичната музичка пракса ние компонираме дела, продуцираме изведби на делата, проценуваме, анализираме и ја евалуираме работата. За да го направиме ова успешно потребно ни е конкретен вид на генерално разбирање. Секој пат кога зборуваме за индивидуални музички дела ние го аплицираме ова генерално разбирање на специфичните случаи.“¹⁵⁸ За Гер, важно е да се нагласи дека концептот „дело“ не ја регулира целосно музичката пракса, зошто оваа естетика не е неисториски клуч за разбирање на сета музичка пракса.

Релацијата помеѓу музиката и политиката за Рохолт, е исклучително важна во континенталната традиција. Авторот се осврнува врз специфичниот социолошки поглед на уметноста низ призмата на францускиот социолог, антрополог и филозоф Пјер Бурдје. При објаснувањето на социјалниот феномен тој се обидува да направи врска помеѓу субјективизмот и објективизмот. Бурдје ги отфрла објаснувањата на социјалниот феномен даден само под услови на слободниот избор на индивидуалецот. Една од неговите цели е и егзистенционализмот на Жан Пол Сартр. Според објективизмот, Бурдје ги одбива детерминизмот и аисторицизмот на некои марксисти и структуралисти каков што на пример е Клод Леви-Строс. Иако Бурдје обединува одредени аспекти на структурализмот неговите анализи се исторични. Полето како политичко, академско и уметничко е објективна но не и аисторична социјална структура на релациите помеѓу позициите на индивидуалците и нивната преокупација, инструкциите или социјалните сили по кои индивидуалците

¹⁵⁸ Gracyk T., Kania A. op.cit.287.

трагаат. Тоа е помалку или повеќе автономно во смисла дека е способно за формулирање на свои цели наспроти надворешните барања. Уметничкото поле вклучува уметници, уметнички институции како галерии, академии, уметнички училишта и специјализирани агенти како што се критичари, историчари на уметноста и дилери. Така, појаснува Бурдје, хабитусот или впечатокот што го остава уметникот кај околината, не е систем на свесни когнитивни ставови или верувања туку повеќе е систем на диспозиции кои се јавуваат низ нечие искуство во социјален контекст, систем на навики и слично. Хабитусот е развиен низ неговата обврзаност кон социјалниот контекст и исто така се образува и се задржува во рамките на контекстот. Како што вели Бурдје, неговите диспозиции се принципи кои ги генерираат и организираат репрезентациите кои можат објективно да бидат адаптирани кон нивните добивки без претпоставки. Оттаму, заклучува авторот, еден хабитус не е механички детерминиран од нечиј социјален контекст.

Бурдје, забележува Рохолт, гледа на уметноста како на уметнички автономен објект кој единствено може да биде препознаен како безинтересна перцепција. Човекот со естетска диспозиција или со естетички хабитус, е оној кој поседува вкус и уметност да го практикува чистиот поглед на нештата. Бурдје тврди дека филозофите грешат во нивните базични универзали и аисторичните тврдења и тие не сфаќаат дека содржината на таквите тврдења се состои повеќе во нивните сопствени искуства отколку во тоа т.н. чисто искуство. „Бурдје аргументира дека естетската диспозиција е многу повеќе превалентна кај индивидуалците со буржоаско потекло и многу помалку превалентна кај индивидуалците од работничката класа.“¹⁵⁹ Буржоазите ја третираат естетската диспозиција како природна дарба која е во посед на супериорните индивидуалци и тоа е историска инвенција, тврди Бурдје. „Естетската диспозиција е производ на формалното образование, но што е уште поважно, таа е од социјално потекло; таа е вид на културолошки код кој е култивиран низ буржоаскиот начин на живот, фреквенцијата во музеите, привилегираното образование и слично.“¹⁶⁰

¹⁵⁹ Gracyk T., Kania A. op.cit. 288.

¹⁶⁰ Ibid.

Уметничкото поле го опфаќаат и исполнуваат естетичките диспозиции на индивидуалците кои имаат различни улоги. Уметничките дела пак, како што појаснува Рохолт, се културни објекти конструирани од индивидуалците кои поседуваат естетички диспозиции. Кога едно дете расте во заедница во која музиката не само што се слуша туку и се изведува, и уште повеќе кога детето уште од мали нозе се поврзува со некој инструмент - особено со пијаното, ефектот е неизбежно поврзување и остварување на врската со музиката што за Рохолт остварува многу посилна врска во споредба со оние кои оствариле конекција со музиката преку концерти или снимки.

Сциентизмот е вид на модел кој произлегува од природните науки како модел за целокупната филозофија или генерално стекнување на знаењето. Рохолт посочува дека клучните аспекти на овој модел подразбираат верување во можноста за објективна опсервација и одржливост со отстранување на објектот под истрага надвор од неговиот контекст. Антисциентизмот го вклучува тврдењето дека не постои „поглед од никаде“ и тоа не е преферираната страна за анализирање на тој вид на феномен. Ако некој верува дека постои феномен кој не може да биде појаснет низ научни истражувања на таа листа сигурно ќе ја запише и музиката. Робинсон потсетува дека антисциентизмот е имплициран во историски и социјални теми меѓу кои се и истражувањето на музичката апстрактност, а тоа ги тргнува настрана историскиот и социјалниот контекст.

Филозофот Томас Клифтон чие поле на интерес е музиката, вели дека музиката не може да биде разделена од останатите звуци и ако се испитуваат звучните настани самите по себе „музиката каде и е да е, таа не е фактичка во светот на начин како што се дрвјата и планините“¹⁶¹ Слушателите ја конституираат музиката, тие го носат нејзиното постоење, вели Клифтон. Звукот не станува музика се додека е раздвоен од слушателот. Определен вид на перцептуална активност го затвора експерименталниот јаз помеѓу звуците и слушателот и тоа е всушност посесивноста. Клифтон помеѓу елементите на посесивноста ги вбројува верувањата, слободата, посакувањето и грижата. Кога јас ја слушам музиката верувам дека тоа е музиката која ја доживувам и тоа искуство е мое, вели Клифтон. „Ова е како музиката станува феномен за

¹⁶¹ Gracyk T., Kania A. op.cit. 289.

мене.“¹⁶² Во еден момент како на пример што е естетското искуство, ние ги неутрализираме нашите верувања земајќи ги впредвид емпириските факти за музиката. Клифтон посочува дека ние не ги забележуваме звуците зошто не сме посветени на чинот на искуство кое неодминливо изискува волја и грижа. „Ние не можеме едноставно да ја пренесеме музиката кон постоење, но можеме, со посредство на волјата, да се обединиме со звуците кои ни се презентирани и нив да ги организираме.“¹⁶³

Тајгер Рохолт преку анализата на делата на неколкумина автори го опсервира естетското искуство од неколку аспекти. Најпрво низ филозофијата на Гер кај која со специфична методологија се согледува потребата од аналитички и онтолошки пристап кон музиката. Таа ја истакнува музичката историчност, концептуална комплексност и функционалност и при тоа го сместува музичкото дело во средиштето на тонската уметност која за неа претставува културен концепт.

Рохолт ја доведува музиката во врска и со политиката низ призмата на Пјер Бурдје кој пак ги одбива и детерминизмот и историцизмот а музичкото дело го смета за автономно но не и неисторично. Сета уметност за овој автор се појавува единствено низ искуството сместено во еден социјален контекст. За да се практикува уметноста потребно е чувство за естетика која Бурдје ја наоѓа кај буржоазијата, па така на музиката ѝ ја става, застарената етикета на елитна уметност. На крајот Рохолт, ја наведува и идејата на Клифтон кој искуството го приближува до апстрактното наспроти фактичкото и тоа го изедначува со оние поими кои пред сè ги бележат духовните состојби на човекот наспроти предметените појави кои се опипливи и разбирливи за секого.

Теориите кои ги промовираат авторите - мислители на 20-от век, се уште еден показател за неможноста за строго определување и дефинирање на музичката уметност. Несомнено е, музиката прикажува безброј ликови, различни форми и содржини. Феноменот кој зборува преку тоновите се наоѓа

¹⁶² Gracyk T., Kania A. op.cit. 291.

¹⁶³ Ibid.

токму во скриената есенција на доживувањето. Тоа пак, доживувањето носи бројни концепти кои произлегуваат од сетилата но и од разумот, кои можат да проникнат од фантазијата или да бидат огледало на реалноста. Музиката може да не одведе во иднината но и да не врати во минатото, да не запре во времето но и да ни го покаже безвременското, да не заклучи во просторот или да не ослободи во беспросторноста. Нејзината магија „лежи“ длабоко во доживувањето како единствен автентичен израз на музичкото дело.

4. КРИТИКА НА ЕСТЕТИЧКИТЕ ТЕОРИИ ЗА МУЗИКАТА ОД 20-ОТ ВЕК ВО МАКЕДОНИЈА

Георги Старделов, Димитрије Бужаровски, Денко Скаловски и Иван Џепароски, се автори филозофи кои во своите пишани дела допреле и до музиката, неодминувајќи го доживувањето. Тие, навраќајќи се кон низата на теориски претпоставки изложуваат сопствен видик на она што значи есенцијален музички концепт, при тоа збогатувајќи ги веќе втемелените музичко-естетички хоризонти. Придонесот на овие автори кон фондусот на македонската музичко - теориска и, пред сè, филозофска мисла е особено значаен поради опсежната и секогаш актуелна тема за суштината на музиката, кон која и овој труд стреми да остави трага.

4.1. Георги Старделов - Естетика на современиот музички израз

Академик Георги Старделов (1930) кога станува збор за современиот музички израз вели: „Досега уметноста се дефинираше со она што таа веќе еднаш била. Денес треба да дојде до еден нов естетички епистемолошки рез и таа да се дефинира не според она што била, туку според тоа што таа е и особено според она што таа може да биде, бидејќи нешто што еднаш било уметност денес повеќе не е.“¹⁶⁴

За Старделов е сосема јасна задачата која Теодор Адорно и ја наметнува на уметноста, зошто „по Аушвиц“ единственото што останува е разоткривањето на распадот на сето постојно. Оттаму, и идеалот за Адорно - музиката на Шенберг како единствена вистинска рефлексивна на мрачната реалност, е сосема разбирлив избор за Старделов зошто „потрошувачкото општество ги претвори слушателот и читателот во бездушници кои слушаат и уживаат само во празни форми и феномени, испразнети од вистината и човештвото.“¹⁶⁵

Кога станува збор за искуството, Старделов нагласува дека 21-от век е време на криза, а егзистенцијата на сите филозофски науки и естетиката е доведена под прашање. „Сите повеќетомни естетики како филозофии на

¹⁶⁴ Старделов, Георги. Искушенија на естетичкиот ум. Скопје: МАНУ, 2003. 387.

¹⁶⁵ Старделов, Г. op.cit. 384.

уметноста, на убавината и на творештвото, како да онемеа, како да го замолчеа своето дејствување и влијание“.¹⁶⁶

Старделов смета дека разрешувањето на клучните естетички контроверзи врзани за музиката како што е спротивставеноста меѓу Ханслик и Блох, е сеуште неостварено. Таа контроверза е содржана во прашањето: „Дали уметноста во музиката е во формалната перцепција на делото, во самостојните и од секој вид стварност независни тонови, бои, или слики, или пак, таа е во антрополошка сфера, во човечките проекции, сништа и утопии како духовна заднина на самите тонови, бои, слики?“¹⁶⁷ Старделов ги става на исто рамниште и двете теории, како подеднакво релевантни и значајни. За Блох ќе запише дека „тој е во потрага по неостварената сушност на човекот, во потрага по утопиското, по она што сеуште го нема, но што, сепак, неумоливо надоаѓа, чувствува како музиката повторно го става човекот во средиштето на светот, како таа е најдлабок одзив на метафизичкото навестување и утопија“¹⁶⁸

Кога зборува за Џон Дјуи пак, Старделов забележува дека искуството како естетско не се сведува само на уметностите, туку на целокупното задоволство по кое трага човекот. При тоа, објаснува Старделов, Дјуи трага по целокупноста на естетското искуство и ја бара неговата поврзаност со останатите форми на естетско делување кои човекот ги практикува.

4.2. Димитрије Бужаровски – Музичко - естетски преглед на 20-от век

Димитрије Бужаровски (1952) во *“Историја на естетиката на музиката”* ги елаборира мислите и на повеќемина автори кои делувале во 20-от век а кои ги обединува во поглавјето *“Современата естетика на музиката”*. Во оваа прилика издвојуваме само куси секвенци од анализите.

Бужаровски, современата естетика на музиката ја поставува на спротивната страна од естетиката во античкиот период врз чија основа всушност се заснова целокупната музичко-теориска мисла. 20-от век тој го дефинира како еклектичен, со повеќе стилски насоки но и како период со можност за мултипликација на музичките жанри и комбинирањето на

¹⁶⁶ Старделов, Георги. *Балканска естетика една друга естетика*, Скопје: МАНУ, 2004. 13.

¹⁶⁷ Старделов, Георги. *Изморена авангарда*, Скопје: Мисла, 1985, 420.

¹⁶⁸ Старделов, Георги. *op. cit.* 425.

останатите уметности. Во овој “современ“ период, „есетиката на музиката повеќе се снашла во смисла на прилагодувањето на одделните филозофски насоки, откадешто ја извлекувала и методологијата и го дефинирала предметот на истражувањето, отколку што ги следела настаните во музичката култура, а трудовите што ја носеле свежината на музичкиот актуалитет произлегле повеќе од апологетските, отколку од естетичките причини“.¹⁶⁹

Така, Едуард Ханслик, вели Бужаровски, е продолжувач на формализмот кој го поставил Јохан Фридрих Хербарт уште во првата половина на 19-от век. Ханслик, според Бужаровски се однесува провокативно и се спротивставува на романтичарската естетика на емоциите, на изразувањето и подражавањето и сето тоа во неговото дело е направено со многу едноставна аргументација и читлив стил. Сепак, тој антиемоционалистички пристап за Бужаровски е „негативна основна постапка“ зошто е генерално насочена против тезата дека музиката треба да прикажува чувства.

Музиката во однос со општеството Бужаровски ја согледува преку ставовите на Анатолиј Васиљевич Луначарски кој запишал: „Музиката има тенденција кон решавање на целиот звучен свет - или во деловите на даден звучен систем - хармонијата. Конечно победата на музичкиот 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.“¹⁷⁰ Бужаровски забележува дека Луначарски во духот на марксизмот, на музиката гледа како систем на спротивности и со тоа ја нагласува нејзината дијалектичност. Сепак тој „не е исклучиво застапник на теоријата на подражавањето и праволиниските односи во системот музика - општество“¹⁷¹, зошто музиката, објаснува Бужаровски, го задржува правото на своја автономија и повеќезначност.

Зофја Лиса е еден од филозофите кои како што вели Бужаровски, се придружува кон застапниците на концептот за музиката како подражавање. Музичкото дело таа го согледува како историска категорија и при тоа вели дека „формалната интеграција и процесуалитетот на музичките дела ја интересираат пред сè, во оној аспект што покажува на кој начин категоријата на времето е

¹⁶⁹ Бужаровски, Димитрије. *Историја на естетиката на музиката*. Скопје: ФМУ, 1989. 278.

¹⁷⁰ Бужаровски, Димитрије. *op.cit.* 296.

¹⁷¹ Бужаровски, Димитрије. *op.cit.* 297.

делотворна во музичкото дело.“¹⁷² Бужаровски упатува на намерата на Лиса да го објасни прикажувачкиот карактер на особено апсолутната музика, при што ја воведува и категоријата на „симболите“ и со тоа се приближува до стојалиштето на Сјузан Лангер.

За Ернст Блох, Бужаровски ќе напише дека неговиот онтолошки пристап кон музиката како уметност доведува и до гносеологија на музиката при што тонот е поставен над зборот и е во согласност со утописката функција која авторот ѝ ја дава на музиката. Бужаровски заклучува дека за Блох музиката не е метафизика туку е видовитост која кога ќе ја изгубиме на нејзино место настапува музиката.

Аксиологијата на современото музичко творештво, Бужаровски ја согледува во естетиката на Теодор Адорно. Во неговата филозофија се присутни негациите, спротивставувањата и антиподите. „Клучната категорија во филозофијата на естетиката на музиката, според Адорно, станува односот спрема општеството, и тоа музиката во ставот на негативитет спрема современото општество. Остварувањето на негативитетот не е праволиниско, и го содржи сложениот однос на автохтониот развој на музичкиот материјал и реалноста на која што се однесува.“¹⁷³

Употребата на симболите и во музичката уметност Бужаровски ја анализира и преку ставовите на Сјузан Лангер. Симболичката позиција на музиката има улога да укаже на употребата на значењата на одредени поими а тоа е пред сè помеѓу знаците и симболите, и како најважно е значењето кое го дава третата страна, односно субјектот. Лангер, како што посочува Бужаровски, прави и важна дистинкција помеѓу дискурзивниот и презентациониот симболизам. „Дискурзивната форма на симболизмот ја има јазикот во кој се нижат идеите на вербалната симболика, што се уредени според одредени правила во кои постои одреден поредок. Секоја идеја што не може да се вброи во тој поредок ќе биде неискажлива, несоопштлива со посредство на зборовите.“¹⁷⁴ Според Бужаровски, Лангер е автор кој ги отфрла сите психолошки мислења кои се засноваат на перцептивните реакции и дразбите, и на тој начин успева да ја дефинира музиката како недовршен симбол.

¹⁷² Бужаровски, Димитрије. *op.cit.* 303.

¹⁷³ Бужаровски, Димитрије. *op.cit.* 318.

¹⁷⁴ Бужаровски, Димитрије. *op.cit.* 328.

Леонард Мејер пак, за Бужаровски е филозоф кој несомнено се наоѓа на страната на поддржувачите на теоријата на информацијата во намерата за разрешување на проблемите кои ги содржи музичкиот систем. Мејер, како што вели Бужаровски, се обидува да ја разреши спротивставеноста помеѓу “онтолошко-гносеолошко, објективно-субјективно, автономно-хетерономно” и на тој начин тој е филозоф кој „го прифаќа гледиштето за музиката и немусичката условеност на доживувањето.“¹⁷⁵

Слоевитоста на музичкото дело и откривањето на како што вели Бужаровски, најдлабоките суштини на музичкиот феномен е согледан во тезите на Роман Ингарден. Овој филозоф изведува разлика помеѓу самото дело и неговата изведба и при тоа објаснува дека секое изведување на некое музичко дело е одреден индивидуален чин кој се одвива низ времето и се случува само еднаш. Музичкото дело за него е дадено и како множество на сетилни перцепции и зависи од индивидуалноста на изведувачот, од положбата во времето и просторот. Ингарден, како што забележува Бужаровски, музичкото дело го става во посебно значајна врска со временската компонента. При тоа, тој го дефинира самото дело и како „наиндивидуална“ и „надвременска творба“.

Естетичарот и пијанист Жизел Бреле „тргнува од претпоставката дека музичкото дело доживува формална целина само кога се обраќа кон сетилата во моментот на изведбата, зошто нотите не се ништо друго освен симболи: актуелноста на звучењето во нив е целосно отсутна“.¹⁷⁶ Според Бужаровски, Бреле има заслуга за различните аспекти на интерпретација кои ги довел на ниво на интерес за естетиката и ги одвоил од подрачјето на музикологијата.

Димитрије Бужаровски со агностицизмот на Владимир Јанкелевич ја заокружува „својата“ историја на естетиката на музиката. За Јанкелевич вели дека тој е филозоф кој со негативниот принцип спроведува одредена редукција на феноменот, особено за да дојде до свои заклучоци. Музиката за овој автор не е ни јазик, ни инструмент за соопштување, не е ниту изразно средство. На овој начин Јанкелевич „ја констатира и бескрајната двосмисленост на музиката, за да ја преведе таа двосмисленост во една особена дијалектика.“¹⁷⁷ Јанкелевич во

¹⁷⁵ Бужаровски, Димитрије. *op. cit.* 334-335.

¹⁷⁶ Бужаровски, Димитрије. *op. cit.* 363.

¹⁷⁷ Бужаровски, Димитрије. *op. cit.* 366.

сите толкувања на музиката се користи со спротивностите и не ја прифаќа дијалектиката како решение. Оттаму, несомнено е вели Бужаровски, дека неговата филозофија е негативна дијалектика, со констатирани спротивности кои постојат и се во судир, и нив не ги надминува синтезата туку новата негација и ирационалноста. „Негативно дијалектичкиот принцип што го карактеризира Јанкелевичевото естетичко дело за музиката, како што веќе можевме да видиме, сепак дава оригинални и позитивни резултати. Неговиот агностицизам е поплодоносен од системите во кои тајната на музиката изгледа на дофат на рацете.“¹⁷⁸

4.3. Денко Скаловски - Современите текови на филозофијата на музиката

Денко Скаловски (1956) во книгата *„Филозофија на музиката“* спроведува компаративна анализа на како што вели, современите текови на филозофијата на музиката. При тоа, тој својот акцент го става врз антиподноста на претставниците на современата филозофија. Спротивставувајќи ги веќе втемелените естетички теории за музиката, Скаловски не го одминува и „искуството“ како клучен поим во естетиката на музиката.

На почетокот на неговата книга, Скаловски мисловно ги спротивставува Ханслик и Блох. За првиот вели дека не претендира само кон критика на емоционализмот, туку стреми кон нова основа за естетичката концепција која ја нарекува теорија на музички убавото. За Блох пак ќе запише дека е приврзаник на Хегеловото сфаќање на естетиката и оттаму филозоф кој ја третира музиката како спознание, наспроти нејзиното доживување како онтички настан.

Скаловски вели дека Ханслик ја фундира музиката „како нешто што треба да се прифати по себе.“¹⁷⁹ При тоа, Ханслик е согледан како автор кој за разлика од старите естетичари, прави дистинкција помеѓу чувствата и разумот, а фантазијата ја определува за примарна, за почетна точка во процесот на восприемање на музиката. „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

¹⁷⁸ Бужаровски, Димитрије. *op.cit.* 368.

¹⁷⁹ Скаловски, Д. *Филозофија на музиката*. Скопје: Бигос, 2001. 29.

негови критичари, како на пример Леонард Мејер, кој му подметнува дека ја порекнувал оправданоста на било каков емоционален одзив на музиката.“¹⁸⁰

Скаловски вели дека Ханслик ја оспорува теоријата на подражавањето и при тоа ја отфрла теоријата и на одразот и на изразот. Со тоа Ханслик ја илустрира „неодржливоста на тезите на ‘емоционалистичката’ теорија, од која тој максимално се дистанцира, но едновременно не ја негира улогата на емоциите во уметничкото творештво воопшто, а музичкото посебно, како што тоа некои критичари, или невнимателни читатели, му го подметнуваат.“¹⁸¹

Високата позиција која Ханслик ја обезбедил за себе во историјата на филозофијата на музиката, според Скаловски е благодарение не само на критиката на емоционализмот туку е „последница“ од создавањето на основата за „теоријата на музички убавото.“

Јасен е патот на Ханслик, забележува Скаловски, тој се движи од сетилното кон духовното. „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.“¹⁸²

Кога станува збор за искуството, Ханслик вели дека секој слушател може да доживее, и доживува, свои форми и содржини на трансценденцијата, но тие не се содржани во самото музичко дело, ниту се, пак, намера или идеја на композиторот или исполнувачот.“¹⁸³ Тие, појаснува Скаловски, се дадени само на слушање кое секој слушател индивидуално ќе си го зададе, зошто тоа се случува само во него. Едуард Ханслик за Денко Скаловски е филозоф кој стои настрана од сите метафизички толкувања на музичкиот феномен, и на тој начин всушност врши целокупно влијание и врз разбирањето и толкувањето на другите уметности.

Како антипод на Ханслик, во книгата „*Филозофија на музиката*“, Скаловски го анализира, како што вели еден од најцитираните и најпреведуваните автори - Ернст Блох.

За него вели дека тој пишува во духот на германската класична филозофија со јасна приврзаност кон Хегеловото разбирање на естетиката. Блох, во анализата на Скаловски, орбитира околу две значења: уметноста како

¹⁸⁰ Скаловски, Д. op.cit. 30.

¹⁸¹ Скаловски, Д. op.cit. 33.

¹⁸² Скаловски, Д. op.cit. 35-36

¹⁸³ Скаловски, Д. op.cit. 38.

спознание и спознавањето на самата уметност. При тоа, како што вели авторот, ориентацијата е гносеолошки-онтолошка што значи дека музиката се третира како спознание за разлика од нејзиниот третман преку доживувањето, односно нејзиното разбирање како онтички настан.

Уметноста за Блох, посочува Скаловски, е во рамките на неговата утописка филозофија. Музиката за него е интенционална, а слушателот ја има задачата да ја открие таа интенционалност, да ја разбере и да ја пронајде пораката содржана во неа. За Блох, наспроти Хансликовите ставови, музиката самата по себе е трансценденција. Со тоа, заклучува Скаловски, Блох на музиката и придава гносеолошки наместо естетски статус.

Блох за музичката уметност вели дека таа е уметноста која што во иднината ќе ја освои предметноста, „зашто е таа по својата природа интенционална, а слушателот доколку сака да ја слушне, мора да излезе од неа за да го слушне одекот на ‘некои предмети’; мора со тоа излегување да го побара и да го открие нејзиното скриено значење и порака.“¹⁸⁴ За Скаловски, тоа е единствениот начин да се слушне не само музички даденото, туку и музички зададеното.

Скаловски, суштината на филозофијата на Блох, кога е во прашање музиката ја согледува во т.н. карактер на музичка трансценденција. „Неговата музичка трансценденција не е трансценденција на самата музика, туку негова, Блохова трансценденција“.¹⁸⁵

Таа трансценденција, објаснува Скаловски, е изаноѓање на некоја точка од која ќе може да се продре во внатрешноста на делото. Ако кај Ханслик доживувањето на музичкото дело е претставено како чисто естетски чин, кај Блох тоа е пречекорувањето или трансценденцијата. „Ваква трансценденција го чека и творецот, доколку тој такво (воопшто вредно) дело сака да создаде, но тоа го чека и восприимачот, 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.“¹⁸⁶

Скаловски заклучува дека Блох со неговите ставови за музиката го напушта естетскиот став спрема уметноста и со тоа музиката ја третира како

¹⁸⁴ Скаловски, Д. *op.cit.* 65.

¹⁸⁵ Скаловски, Д. *op.cit.* 66.

¹⁸⁶ Скаловски, Д. *op.cit.* 68-69

средство за артикулација на вонмузички значења, наместо на неа да гледа како на феномен. Блох, како што вели Скаловски, со својот фокус врз односот помеѓу декадентното и утопското го губи чувството за конкретната реалност и за вредностите на музиката како најавтономна во уметничкиот свет.

Скаловски го анализира музичко-естетскиот пристап и на Игор Стравински кој за него е најуниверзалниот уметник на 20-от век и еден од ретките музичари кои покажале голем успех на полето на теоријата и филозофијата на музиката. Она што Стравински го оставил како музичко и теориско наследство, според Скаловски може слободно да се земе како парадигма за 20-от век.

Стравински недвојбено му дава предност на математичкиот дух на музиката. Ова оттаму што „иако улогата на инспирацијата во компонирањето е неспорна, Стравински приматот му го дава на математичкиот дух на ‘сметањето’, ‘конструирањето’ и ‘дисциплината’“.¹⁸⁷

Основниот поим во естетиката на Стравински е “музикалниот поредок” кој за него е предуслов за компонирањето како и за поврзување на математичките категории и музичката форма. Скаловски забележува дека за Стравински композиторите не се математичари, но тие треба да најдат начин да ја скротат сопствената фантазија и да постават граници за нејзиното делување. Стравински е автор кој ги ослободува своите читатели од, како што вели Скаловски, заблудата дека музиката ја создава срцето а не разумот. На тој начин „Стравински ќе направи јасна разлика помеѓу она што е битното во едно музичко дело, од она што е негова можна изведеница.“¹⁸⁸

Основната логика за Стравински е самата музичка логика која води до сржта на музиката, појаснува Скаловски. Тоа јадро за Стравински постои независно од човековата свест и во него важат природните закони. Оттаму, вели Скаловски, Стравински ја потврдува својата наклонетост кон платонистичката онтологија или третманот на музиката како прва, создадена уште пред настанокот на човекот. Сепак, заклучува Скаловски, последиците од ваквиот онтолошко-аксиолошки пристап кон музиката на Стравински, резултира со антиисториски и антибиографски впечатоци за неговата естетика.

¹⁸⁷ Скаловски, Д. *op.cit.* 109.

¹⁸⁸ Скаловски, Д. *op.cit.* 112.

За филозофијата на Теодор Адорно, Скаловски ќе запише дека „на музиката ѝ дава две можности: или со својата дисхармонија да ја одразува дисхармонијата на светот, или со својот поредок да ја докаже лажноста на општествениот поредок.“¹⁸⁹ Во оваа мисла, вели Скаловски, е содржана антиномијата на „новата музика“. Впрочем, ако современото општество е вистински лажно и оттуѓено а уметникот од истото тоа општество ја црпи вистината односно лагата, тогаш останува дека општеството може да создава само лажна уметност.

Скаловски смета дека токму во основите на Адорновото сфаќање се крие “софистицираната 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 кон појдовните ‘социјални’ премиси и нивниот одраз во ‘модерното’, ‘новото’, ‘отвореното’, или какво-годе друго современо музичко дело.“¹⁹⁰

Филозофијата на Адорно, за Скаловски има идеолошки карактер. Тој забележува дека многумина го нарекуваат осуденик на сфаќањето за автентичната продукција и репродукција како изминати категории, но во истовреме неговата теорија се смета за исклучително стимулирачка.

Скаловски во својата книга, покрај многубројните анализи, вниманието се насочува и врз ставовите на Леонард Мејер – автор чија теорија за музиката е изложена во претходното поглавје на овој труд.

Мејер во своите истражувања е преокупиран со клучното значење за очекувањата кои го создаваат и обликуваат музичкото искуство, смета Скаловски. При тие анализи, Мејер наоѓа определени решенија во теоријата на информацијата. „Потенцирајќи го значењето на неизвесноста во музичката комуникација и пробалистичката природа на музичкиот стил и делување, Мејер сака да ја докаже хипотезата дека психостилистичките околности кои го условуваат значењето на музиката, било афективно, било интелектуално, можат да се поистоветат со оние кои ја пренесуваат информацијата.“¹⁹¹

Според Скаловски, Мејер е со тенденција да го надмине гледиштето на Едуард Ханслик и при тоа да ги помири гледиштата за апсолутноста на

¹⁸⁹ Скаловски, Д. *op.cit.* 148.

¹⁹⁰ Скаловски, Д. *op.cit.* 150.

¹⁹¹ Скаловски, Д. *op.cit.* 184.

музичките значења, односно гледиштата на формализмот и експресивизмот. Мејер, како што забележува Скаловски, фокусот го става на музичкото дело со цел да ги утврди сопствените емоционални и естетски значења како појдовна точка за естетското искуство. Емоциите, Мејер сака да ги доведе во врска и со значењето и со информацијата. Кога Мејер зборува за менталните процеси, мислењето и помнењето ги става во прв план, зошто без нив и не е возможно музичкото 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’“.¹⁹²

Скаловски вели дека е очигледен односот на Мејер кон рецепцијата на музичкото дело кое тој ја доведува во зависност од нашето знаење, искуство и култура. „Евидентно е неговото префрлање, те на една, те на друга страна; те на инхерентните музички теченија и нивната смислена незивесност или ‘очекување’, те на страната на восприимачот 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’“.¹⁹³

Леонард Мејер претендира кон, како што вели Скаловски, психолошкиот, социолошкиот и онтолошкиот план на музичкото дело при што значењето е нивниот обединувач. Скаловски заклучува дека кај овој филозоф е видлива намерата за надминување на спротивностите со дијалектички пристап, а како резултат на тоа се добива „нов паралелизам на музичкото и вонмузичкото, со експлицитно давање “за право“ повеќе на едната страна, со што се спротивставеностите можеби се доближени - но не и надминати.“¹⁹⁴

Денко Скаловски, во книгата во која тој ги третира современите мисловни антиподи, ја согледува музичката уметност од дискурсот на многубројни автори кои го одбележаа 20-век и ја збогатија историјата на естетиката на музиката. Покрај веќе изложените осврти за Ханслик, Блох, Адорно, Стравински и Мејер, авторот на „Филозофија на музиката“ фрла поглед и врз други бројни и значајни авторски имиња, меѓу кој е и Ханс Мерсман на пример, како еден од почетниците на феноменологијата на

¹⁹² Скаловски, Д. op.cit. 186.

¹⁹³ Скаловски, Д. op.cit. 187.

¹⁹⁴ Скаловски, Д. op.cit. 187.

музиката, за кого „единственото нешто што треба да биде во средиштето е самото уметничко дело“.¹⁹⁵ Скаловски за него ќе запише дека тој го отстранува секое вонмузикално ткиво и на тој начин доаѓа до самото уметничко дело и нас нè упатува кон применетата естетика на музиката.

Жизел Бреле и естетиката на музичкото време е уште една станица за Скаловски. Неговата естетика тој ја смета за најинспиративна која е настаната во втората половина на 20-от век. Значајно за овој труд е разликата која Бреле ја прави помеѓу “слушањето“ и “чуењето“. Скаловски издвојува дел од неговата мисла со која тој наведува на тоа дека постојат различни видови на слушање и пристап кон музичкото дело, а најлош е оној кога музиката се слуша “патем“ или како “звучна кулиса“, како споредна... Има разлика за Бреле помеѓу тоа да се слуша и да се чуе, посочува Скаловски.

Во однос на ставовите на Роман Ингарден пак, Денко Скаловски вели: „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 кога тие ќе поминат, музичкото дело и натаму постои.“¹⁹⁶ Скаловски фокусот на Ингарден го наоѓа во истражувањето на самото музичко дело, на неговиот идентитет и постоење, на неговиот тоталитет.

Разбирањето на музиката за Сјузан Лангер, Скаловски го толкува како обид за синкретизам. Според неа, толкувањето на музиката како подрачје на човековата употреба на симболите, води кон смислата во музиката која истовремено ја опфаќа и теоријата на уметничката апстракција. Најпосле, вели Скаловски, „иако станува збор за музиката како ‘без сомнение една симболичка форма, таа е недовршен симбол’“.¹⁹⁷

Клод Леви-Строс и како што ќе дефинира Скаловски - „музиката како мит“, е јасно обелоденета теорија во цитатот кој следува: „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

¹⁹⁵ Скаловски, Д. op.cit. 100.

¹⁹⁶ Скаловски, Д. op.cit. 126.

¹⁹⁷ Скаловски, Д. op.cit. 181.

додека ја слушаме музиката, ние досегаме до некој вид бесмртност.“¹⁹⁸ Со ваквите размисли, Скаловски вели дека Строс на музиката ѝ дава привилигиран статус и положба која е за чекор секогаш пред другите.

Како последен, во оваа прилика, е Владимир Јанкелевич за кого Скаловски ќе запише дека е автор кој упатува критика до речиси сите современи опонирачки теории за музиката. Тој, објаснува Скаловски, не го критикува само гносеологизмот или марксизмот или хегелијанството туку и теоријата на информација, теоријата на одразот и на изразот, семиотичката и теоријата за музиката како јазик... „Со ставот дека музиката е ‘вон вистината’, само се потврдува нагласениот антигносеологизам и негирањето на ‘информационата естетика’, зашто ‘во полифонијата гласовите складно говорат, но не говорат еден на друг, ниту се обраќаат еден на друг...никој не е означен и никому не е упатен“¹⁹⁹

4.4. Иван Џепароски - Естетиката на музиката во втората половина на 20-от век

Филозофот Иван Џепароски (1958) во книгата *“Уметничкото дело“* зборува за различните приоди кон уметноста застапени во естетиката која ја одбележува втората половина на 20-от век. Меѓу бројните автори присутни се и неколкумина чиј фокус е токму музичкото дело, односно доживувањето на музиката и неговото толкување генерално.

Џепароски го анализира Теодор Адорно и неговото поимање на музиката или т.н. нова музика, при што забележува дека изложените ставови на филозофот се всушност проникливи и во другите уметности. „Адорно смета дека напуштањето на фигурацијата во модерното сликарство и превласта на апстракцијата во него, претставува паралелен процес со појавата на атоналноста во музиката.“²⁰⁰ Џепароски вели дека Адорно е еден од најистакнатите претставници на т.н. „критичка теорија“ од каде произлегува и неговата појдовна позиција во филозофијата. Така, целиот негативен став кон стварноста треба, како што смета Адорно, да најде свој израз во уметноста.

¹⁹⁸ Скаловски, Д. op.cit. 193.

¹⁹⁹ Скаловски, Д. op.cit. 204.

²⁰⁰ Џепароски, Иван, *Уметничкото дело во втората половина на XX век*, Скопје: Култура, 1998. 161-162.

Адорно, како образован музичар, најдобриот одблесок на сопствената филозофија наоѓа во музиката. Оттаму и неговата приврзаност кон Арнолд Шенберг чие творештво за него е единствениот вистинит дисонантен приказ на реалноста. Тоа е, според Џепароски, најдобар пример за неговата т.н. нова музика чија појава Адорно ја поврзува со појавата на творештвото на Шенберг. Во таа смисла, Џепароски заклучува дека „прифатен е предизвикот инаугуриран уште од Ниче дека врвното уметничко дело е нешто што во своите моменти би можел да биде нешто друго, или нешто поинакво, односно дека уметничкото дело претставува своевидна иронична игра со формите чии што супстанцијалности веќе исчезнале“. ²⁰¹

Адорно, како што забележува Џепароски, традиционалното дело го смета за нефункционално и лажно, а новото пак, благодарение на содржаната деструктивност и насоченост кон лажната стварност е успешно спознание. Оттаму, вели Џепароски, видливо е дека “новата музика“ е таа која ја дофаќа вистината со самото тоа што е нецело, фрагментарно. „На тој начин, смета Адорно, се надминува затвореното уметничко дело, се надминува традиционалната идеја за уметноста како манифестација на идентитетот на содржината и појавата, се надминува ‘ауратското’ уметничко дело“. ²⁰²

Споредувајќи го Адорно со Блох, Џепароски забележува дека кај Блох се забележуваат „позитивни утопии“, а кај првиот уметноста е во функција на негативитетот. Сепак, забележува Џепароски, Адорно не наоѓа начин во уметноста за решавање на општествените проблеми, па затоа најмалку што таа може да направи е поради човештината, да го надмине светот во неговата нечовештина. „Уметничките дела се проверуваат на загатките што светот им ги задава за да ги проголта луѓето. Светот е Сфинга, уметникот неговиот заслепен Едип, а уметничките дела се договори кои, слични на неговиот, ја урнуваат Сфингата во бездна.“ ²⁰³

Сумирано, според Џепароски, критиката на Адорно за односот кон музичкото дело се сведува на неговиот изразен социологистички односно гносеолошки пристап кон музиката. Позитивната страна пак е фактот што Адорно е единствениот естетичар на 20-от век кој во целост и се посветил на

²⁰¹ Џепароски, И. *op.cit.* 166.

²⁰² Џепароски, И. *op.cit.* 168.

²⁰³ Џепароски, И. *op.cit.* 168.

модерната уметност и ги согледал негативностите на културната индустрија, а при тоа се насочил кон сржта на музичкото дело и го издигнал неговото значење со одликите на незавршеност и фрагментарност.

Џепароски фрла поглед и врз ставовите на еминентниот Ернст Блох. Потполно се во право Хабермас и Адорно, вели Џепароски, што филозофијата на Ернст Блох ја поврзуваат со експресионизмот во уметноста. „Зашто ако експресионизмот беше своевиден крик на творечкиот субјект, тогаш филозофијата на Блох е крик и копнеж произлезен од надежта, крик и копнеж насочен кон надежта, крик и копнеж на самата надеж.“²⁰⁴

Џепароски потсетува дека Блох ја вовеле категоријата „утопија“ и ја поврза со „новото“ и за она што допрво „доаѓа“ и сето тоа во фокусот ја имаше музиката како „бисер во круната“ помеѓу уметностите. Токму во музиката, вели Џепароски, Блох го фокусира утопиското, преку неа тој ја определува културата на уметноста како „утописки пред сјај“ и сето во неговиот револуционерно - романтичарски дух. Блох, забележува Џепароски, пристапува антрополошки и онтолошки и кон уметноста и кон делата. Тој за разлика од Адорно на пример, се фокусира врз целината на уметноста и на музиката како навестувач на утопиското. „Блоховото толкување на секое големо уметничко дело како *Vorg-Schein*, што во себе не ја содржи иманентно формалната-содржинска затвореност, туку самото дело многу повеќе е отворено и личи на фрагмент, или, пак на шифра, произлегува од Блоховото мислење дека и светот е процесуален и отворен, и несовршен и недовршен.“²⁰⁵

За Ернст Блох, како што нагласува Џепароски, музиката претставува човечка експресија, израз на присутното, најблиска уметност до човекот, израз на желбата за промена, рефлексивна на општеството... Џепароски вели дека Блох и дава утописка улога на музиката и со тоа ја поврзува со човековото постоење во светот на промени.

Пристапот на Блох кон музиката за Џепароски допира до суштината на модерното уметничко дело и нивната потреба за самотолкување. Блох, како што заклучува Џепароски, упатува на потребата од активен и контемплативен рецепиент, слушател кој самиот ќе учествува во дообликување на деловите, шифрите и алегиите кои ги соопштуваат современите уметнички дела. „И

²⁰⁴ Џепароски, И. *op.cit.* 183.

²⁰⁵ Џепароски, И. *op.cit.* 192.

иако можеби во нив тој нема да го открие она „конкретно утописко“ што Блох го откриваше, сепак, не ќе може а да не открие нешто што ќе му овозможи, барем за миг, да ја насети трансценденцијата, и барем за миг да ја почувствува топлината на можноста што му се дава - самиот да го дооформува музичкото дело“.²⁰⁶

Џепароски искуството врзано со музичката уметност го согледува и преку теоријата на Сјузан Лангер, која својата естетика ја темели врз теоријата на музиката како симболичко претставување. Теоријата на Лангер, како што забележува Џепароски, е еден вид на епистемолошката теорија на одразот. Оттаму и нејзината дефиниција на уметничкото дело како симболичко спознание. Џепароски објаснува дека музиката за Лангер не може да има некое специфично, конкретно значење, ниту да се толкува како јазик зошто таа единствено може да биде симбол за емоциите во музиката. Лангер, вели Џепароски, ја сместува музиката и над јазикот и таа несомнено ни ја открива природата на чувствата на начин на кој тоа јазикот не го умее. „Лангер, толкувајќи ја музичката уметност а оттаму и музичкото уметничко дело како еден недовршен симбол, чувствува потреба да направи строго разграничување меѓу ‘уметничкиот симбол’ и ‘симболот во уметноста’“.²⁰⁷ Музиката за неа, вели Џепароски, не е само - изразување туку логичко изразување на чувствата.

Со таквото толкување на музичкото дело како „недовршен симбол“ или како “осмислена форма“, Лангер го презема мислењето на Клајв Бел, заклучува Џепароски. И сето тоа на почетокот на 20-от век наиде на големи критики, не само поради проширувањето на значењето на „осмислената форма“, туку и поради тоа што „покрај сиот нејзин обид да ја потенцира ‘логичката’ природа на презентационите симболи, тие останаа објекти на чиста и едноставна интуиција“.²⁰⁸

Ако теоријата на Лангер која се движи од естетиката кон новиот клуч за уметноста се чини противречно, „тоа, секако е, резултат на Лангеровото 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 музичкото уметничко дело - да биде објаснета

²⁰⁶ Џепароски, И. op.cit. 200.

²⁰⁷ Џепароски, И. op.cit. 78.

²⁰⁸ Џепароски, И. op.cit. 80.

со помош на емоциите; да биде објаснета субјективистички а не објективистички; да биде објаснета семантички и гносеолошки а не онтолошки.“²⁰⁹

4.5. Зошто (не) ни е потребен музички концепт?

За тоа колку ликови може да има музиката, за нејзината неодгатлива суштина и за моќта која оваа уметност ја има врз слушателите, најрепрезентативен пример се и мислите на истакнатите автори, филозофи, уметници.

„Музиката е задоволството кое човечката душа го доживува како резултат на броењето, а без да биде свесна за него“
Готфрид Вилхелм фон Лајбниц - германски математичар и филозоф

„Музиката е форма која е блиска до математиката - можеби не токму до математиката сама по себе, туку сигурно до нешто налик математичкото размислување и поврзување“
Игор Стравински - руски композитор

„Музиката е морален закон. Таа им дава душа на Универзумот, крилја на умот, полет на фантазијата, шарм на тагата и живот на сè останато. Таа е суштината на редот и помага на сè што е добро, само и убаво“ Платон - грчки филозоф

„Музиката е оној бестелесен влез во повисокиот свет на знаењето каде човекот е разбран, а свет кој човекот не може да го разбере“ Лудвиг ван Бетовен - германски композитор и пијанист (од писмото до Волфганг фон Гете)

„Музиката е запис на емоциите“ Лав Николаевич Толстој - руски книжевник, филозоф, романописец

²⁰⁹ Џепароски, И. op.cit. 84-85.

„Музиката е окултна метафизичка вежба на душата која не знае дека филозофира“ Артур Шопенхауер - германски филозоф

„Музиката е возвишена уметност тому заради тоа што таа не може да ја имитира реалноста, се издигнува над обичната природа во еден идеален свет и со небесна хармонија ги придвижува земните страсти“ Џоакино Росини - италијански композитор

„Музиката е аритметика на звуците како што оптиката е геометрија на светлината“ Клод Дебиси - француски композитор

„Музиката е уметност на мислење со звуци“ Жил Комбарју - француски музиколог

„Музиката е работа“ Џон Кејџ - американски композитор, теоретичар, автор, изведувач

„Музиката е елаборација на емоционалниот говор“ Херберт Спенсер - филозоф, англиски биолог, социолог

Која е задачата на музиката? Дали таа треба да пренесува пораки, да предизвикува емоции, да создава слики и претстави или пак нејзе ја карактеризира индивидуалноста на доживувањето, бескрајноста на нејзиниот концепт?

Сите постоечки идеи за музиката на ваков или онаков начин го вметнуваат музичкото дело во рамките на определена дефиниција. Тоа, како израз на тонската уметност несомнено е, преставува неисцрпен концепт кој се формира во доживувањето на слушателот кој е единствениот и најзначаен субјект во комуникацијата со музичкото дело.

Музичкиот концепт се создава токму во моментот на чинот наречен рецепција и тој претставува уникатен производ на доживувањето на слушателот. Сите априори дадени претпоставки за содржината, за значењето, за

вредностите на музичкото дело можат да се сметаат за догматски вградувања. Дејствието наречено музичка рецепција е во зависност од целокупната индивидуалност на слушателот и ја претставува детерминантата на музичкиот концепт. Чинот на рецепција одново го создава музичкото дело а со тоа и секој пат неговиот скриен, неповторлив концепт. На тој начин музичкото дело ја добива својата вистинска функција на безвременски и беспросторен ентитет.

Паралелизирањето со многубројните идеи за разбирањето на музиката како определен концепт и трагањето по нејзините граници упатува на непотребното тежнење за дефинирање и вградување на музиката и музичките дела. Токму комплексноста на музичкото дело налага истото да се восприема надвор од секакви парадигматски сфаќања. Ова, особено поради тоа што ниту една добро сročена дефиниција за музиката не е сеопфатна и до крај прецизна.

Слушателот е оној на кого му припаѓа музичкото дело. Неслушнатата партитура е непостоечка музика. Впрочем и тезата на овој труд стреми да покаже дека еден од најважните сегменти во градењето на музичкото дело е публиката. Токму нејзе и припаѓа правото и можноста за креација, за оцена, за суд. Во мислите, преку сетилата, во комуникација со емоциите кај секој слушател секој пат се изродува ново дело. Се создава уникатна звучна слика која како посредник ја има слободата на умот и бескрајноста на чувствувањето.

На музиката не и се потребни рамки за истата да ја покаже и докаже естетската вредност која ја носи со себе. Оттаму, доживувањето на слушателот неопходно треба да биде согледано како место за формирање на уникатен, неисцрпен музички концепт.

Како поткрепа на ваквите тврдења се и размислите на авторите кои го одбележаа мисловниот подиум на 20-от век, а кои ја посочуваат неопходноста од конекција помеѓу делото и публиката. Сите тие недвојбено укажуваат на значењето на рецепцијата, поточно на значењето на естетското доживување кое во нивните дела се третира како клучен сегмент за „ресоздавањето“ на музичкото дело.

Сите постоечки идеи за музиката на ваков или онаков начин го вметнуваат музичкото дело во рамките на определена дефиниција. Несомнено е, естетичките идеи се во служба на опсервирање и потврда на вредноста на музиката. Сепак, и од анализата на претходно изложените размислувања на

авторите, заклучокот е евидентен. Музичкото дело претставува неисцрпен концепт кој се формира во доживувањето на примателот.

Филозофот Ханс Георг Гадамер во книгата „*Филозофска херменевтика*“ вели дека не постои простор да се запрашаме дали делото е свесна замисла, инвенција на неговиот творец или пак е неисцрпен концепт во доживувањето на примателот. Ова од причина што, како што нагласува филозофот, едно уметничко дело е отворено за безброј нови интерпретации и е неограничено во доживувањето.

Строгото дефинирање, определувањето на содржината и значењето како единствена и конкретна идеја, претставува само минимизирање на вредностите со кои таа е одбележана. Не постои можност за поставување на единствена теориска претпоставка за есенцијата на музиката, поточно за нејзиниот концепт. За музиката, која Ернст Блох ќе ја нарече уметност „*par excellence*“, е неопходна ширина во размислувањето и слобода на умот, особено во моментите на восприемање на нејзините тонови.

Задача на музиката е да пренесува пораки, но и да предизвикува емоции, да создава и слики и претстави. За неа сепак, треба да се има на ум дека основната карактеристика и е индивидуалноста на доживувањето и бескрајноста на концептот.

До каков заклучок и да дојде конкретно истражување во потрагата по музичката вистина, мислата на Х.Г.Гадамер е онаа која го осветлува патот:

„Лош херменевтичар е оној што си вообразува дека би можел или би морал да го изрече последниот збор.“

5. СОВРЕМЕНАТА МИСЛА ЗА ЕСТЕТСКАТА ВРЕДНОСТ НА МУЗИКАТА

Што е она што ја прави музичката уметност посебно вредна и значајна? Зошто токму музиката се смета за најмоќната помеѓу другите изразни форми? Постојат бројни причини, образложенија и одговори. По нив трагаат многумина. Всушност и потребата од дефинирањето на музиката произлегува од определувањето на нејзината естетска вредност.

За квалитетите кои со себе ги носи оваа уметност може многу да се зборува. За влијанието на овој феномен врз слушателите исто така. Многумина автори оставаат дела во кои пишуваат за нејзиното значење во општеството, за нејзината улога во градењето на целокупната култура, за образувањето на човекот и на неговиот дух, за нејзината улога во економијата и во политиката, за комуникацијата која се остварува низ неа, за воспитувањето на децата итн.

Делата на неколкумина автори на 20-от век селектирани за овој труд трагаат по естетската вредност на музиката. Сите тие, на свој начин и со сопствени методи ја дефинираат формулата за ефикасна и релевантна проценка на естетската вредност на делото. Не може а да не се забележи дека сета своја методологија, авторите повторно ја засноваат на доживувањето како фундаментален чинител и единствен концепт преку кој и во кој се остварува врската помеѓу слушателот и се пронаоѓа есенцијата на музичкото дело.

5.1. Питер Реилтон: Естетската вредност како висок квалитет

Естетичката евалуација вклучува широк обем на видови, поими, контексти и проценка базирана на сопствениот вкус, од несвесен до свесен па сè до уметнички. Ваквата практика е присутна во животот на човекот, како во социјалниот така и во личниот, објаснува Питер Реилтон (1950).

Во истражувањето со наслов „Естетската вредност како висок квалитет“, тој посочува примери за филозофско теоретизирање кое е во насока на естетската проценка на вредноста на некое дело. Тој го споменува и филозофот Лудвиг Витгенштајн кој пак зборува за поетот Фридрих Готлиб Клопсток. За Витгенштајн филозофот Клопсток претставува просечен и досаден автор се додека еден ден самиот тој читајќи ги неговите поеми не

забележал метричка ознака на предната страна од неговите книги. Тој раскажува како повторно ја прочитал поезијата на Клопсток, следејќи ги ознаките и во тој миг ја нарекол неговата поезија „голема“. Витгенштајн, како што пренесува Реилтон, посочува дека важно е што по забележувањето на ознаките на книгите тој ја читал поезијата на сосема поинаков начин, со поголем интензитет што го натерал да побрза сето тоа да го сподели со другите и да им покаже како всушност треба да се чита таа поезија. Оттаму, нагласува Реилтон, искуството сепак не е секогаш она што е пресудно за дефинирањето на вредноста на едно дело.

Витгенштајн ни вели дека можеме да ја разбереме естетската вредност на делото ако уште од самиот почеток се фокусираме на препознавањето на квалитетите, на проценката - она што филозофот го постигнал вториот пат со читањето на поемите. Проценката или вреднувањето, како што објаснува Реилтон, повеќе или помалку е секако дел од она што го изразуваме во моментот кога на пример го споделуваме нашето лично откритие. Витгенштајн за одново прочитаната поезија рекол „Ова е големо“, тој не рекол „Ова ми се допаѓа“, посочува авторот.

Реилтон ја елаборира и сопствената мерка за естетска евалуација. Тој дава пример од неговото секојдневие. Во колата, вели тој, мојот син тинејџер честопати пребарува по радио станиците и запира кога ќе најде на некоја песна, па по малку време ќе ме праша што мислам за неа. Јас ќе слушнам дел од текстот, кратко ќе ја проследам и најчесто му давам одговор дека ритмот е интересен, но многу и не ми се допаѓаат зборовите. Тој вели дека неговиот син, типично за неговата возраст, баш и не е задоволен од недостатокот на ентузијазам кај својот татко. Оттаму, „естетичкото просудување, на крајот, може да има дистинктивен идентитет на кој начин и да се споделува.“²¹⁰

Еден друг ден, продолжува тој, по слушањето на друга песна по барање на мојот син јас морав да признаам нешто поинакво. Ми се допаѓа знаеш, би требало да ја слушнам уште еднаш, но да... ми се допаѓа, одговорил Реилтон. По неколку дена неговиот син му објаснил дека вообичаено не му се допаѓале

²¹⁰Railton, Peter , Aesthetic Value as a Tertiary Quality?2009. 22 pages. 14 October, 2011. 5. <<http://fas-philosophy.rutgers.edu/chang/Papers/Railton-AestheticValueTertiaryQuality.pdf>>

песните кои и неговиот татко ги одобрувал, но токму таа песна имала добар текст и добра музика па му било навистина мило што делат заедничко мислење.

Реилтон објаснува дека всушност неговиот син барал некој вид на одбрување за она што нему му се допаѓа. Ако песната е добра, тогаш релевантен доказ за тоа ќе беше некој друг слушател со поинакво музичко искуство и други параметри на кого таа песна исто така ќе му се допадне. Овој случај не е пример за синот да го придобие својот татко на неговата страна, туку да се осигура во сопствената можност за проценка на вредноста, заклучува авторот.

Подолу во истражувањето, Реилтон раскажува за секојдневниот живот каде комуникацијата е преполна со опции кои ги примаме како естетички информации. Институциите, критичарите, рецензентите и водичите рефлектираат врз нашите размислувања. „Рецензентите можат да негуваат кредибилитет со привлекување на вниманието кон феноменот, особините или можностите кои нам не нѝ се познати, при што ние можеме со соодветно искуство или разбирање да најдеме убедување во нашето естетско искуство“²¹¹

Слично е, вели тој и кога се консултираме меѓусебно за естетските размислувања тргнувајќи од храната па се до високата уметност. Ние мораме да не се гледаме самите како одложување на личниот авторитет, ние можеме да ги гледаме другите како извор на докази земајќи впредвид како естетската вредност може да се најде таму каде што почитта е загарантирана. Токму поради тоа, вели Реилтон, ние бараме суд од уште пошироката заедница трагајќи низ „класиците“ во различни области кои го издржале тестот на времето. „Вољата да се потврди нечие моментално естетско размислување до разни форми на учење или корекција е начин за изразување на посветеноста да се остане фокусиран на естетската вредност и покрај нашите индивидуални варијации и лимити: естетскиот квалитет треба да биде соодветен на победа и објаснување, да биде препознатлив од широко-искусните и чувствителни индивидуалци или од страна на широкото и отпорно општество и проследен со почит низ времето и местото“.²¹²

²¹¹ Railton, Peter, op. cit. 6.

²¹² Ibid.

Според Реилтон, уште многу одамна луѓето ја разбирале разликата помеѓу она што им се допаѓа и она што тие го ценат како добро. Ние не ги употребуваме истите тврдења за оние нешта кои ги цениме и они кои ни се допаѓаат, објаснува авторот. Допаѓањето разбирливо игра фундаментална улога кај сите оние кои се интересираат за вкусот. Реилтон смета дека токму од голата можност за естетичка заедница зависи најшироката смисла за потенцијалната сличност на вистинското допаѓање.

Реилтон го посочува и истакнатиот писател Марк Твен кој вели: „Без грижа. Музиката на Вагнер не е толку лоша колку што звучи.“²¹³ Мора да постои некој начин за да се посака да се слуша и да се најде задоволство во таа музика, објаснува Реилтон.

Витгенштајн пак пишува: „Правилата на хармонијата, може да се каже, го изразуваат начинот на кој луѓето сакаат акордите да следат, а нивните желби се кристализирани во тие правила.“²¹⁴

Очигледно е, постојат еволуциони и функционални причини да се очекува дека барем во некои области типични за естетска евалуација, сличноста помеѓу базичните допаѓања ќе се најдат помеѓу луѓето. Реилтон посочува дека луѓето се групирале уште од самиот почеток на постоењето - тоа бил ловот, потрагата по храна, потребата да се работи заедно и слично. Тој заклучува дека ние всушност сме модели еден на друг за нашите вкусови, и за она што ни се допаѓа и за она што не ни се допаѓа.

5.2. Бенет Рајмер: Зошто луѓето ја ценат музиката?

Професорот Бенет Рајмер (1932) вели дека музиката и луѓето се возбудуваат меѓусебно. Тој посочува дека музиката се појавува токму во оној миг кога луѓето ќе одлучат истата да ја создадат и да ја споделат. Тоа отсекогаш функционирало така, веројатно така и ќе продолжи, па оттаму, вели Рајмер, „музиката, јасно е, мора да има важна вредност за луѓето.“²¹⁵

Но која е таа вредност?

²¹³ Railton, Peter, op. cit. 9.

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Reimer, Bennett, Why do humans value music? 16 pages. 22 May, 2012.1.
<<http://music.ed.nafme.org/files/2012/06/WhyDoHumansValueMusic.pdf>>

Низ историјата многумина вложили голем труд да дадат одговор на ова прашање. „Ако ние можеме да објасниме зошто на луѓето им е потребна музиката ние можеби ќе научиме нешто подлабоко за тоа што значи да се биде човек.“²¹⁶ Ние знаеме, објаснува Рајмер, дека на нам луѓето ни треба храна, облека, засолниште, јазик, социјална интеракција и овие нешта нѝ помагаат да ја дефинираме човековата состојба. Но зошто како човечка потреба се јавува и музиката? Музиката, вели тој, есенцијално е движечка сила на моралот или посебен начин да се доживее светот, или единствен начин да се вежба креативноста или модус да се научи нешто што на поинаков начин не може да се осознае, или инструмент за политичка или социјална размена. Обидите да се фокусираме врз единствена музичка вредност предизвикува игнорирање и запоставување на другите вредности кои страдаат како резултат на форсирање на определни нешта кои како привилегирани се третираат во општеството. Ние не можеме повеќе да очекуваме дефинитивни одговори на нашите прашања, туку само обиди кои се движат во правец да ги адресираат старите и новите комплексни дилеми предизвикувајќи во нас еден поинаков став на отвореност кон сите можности. „Потрагата по есенции не само што беше непродуктивна туку беше и штетна за човечката благосостојба.“²¹⁷

Рајмер прашува дали постои нешто што е уникатно кај музиката, дали во неа има нешто што дистинктивно го означува нејзиниот идентитет? Тој ја посочува Елен Дисанајаки која во потрагата по одговорот за намената на уметноста заклучува дека есенцијалните карактеристики на уметноста овозможуваат механизми за создавање на објекти или настани коишто определна активност или артефакт го сместуваат во „царството“ кое е поинакво од она секојдневното. Така, уметноста постои за вообичаените нешта да ги направи исклучително посебни или оние незначајните да ги направи значајни. Кои и други вредности да ги дарува уметноста сепак нејзиниот моќен капацитет е исполнувањето на тие трансформации, заклучува авторот.

Ваквите идеи, вели Рајмер, се начин да се прикаже уникатноста и дистинктивноста на музиката чија задача е да ги направи нештата посебни. Музиката не може на пример да го направи она што може поезијата, сликарството, танцот, театарот, филмот, но може да придонесе кон нив. Исто

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Reimer, Bennett, op. cit. 2.

така, ниту една од наведените уметности не може да го направи она што го може музиката иако сите тие можат да бидат поврзани со неа на различен начин.

Рајмер вели дека многумина мислители кои дебатираат на темата за вредноста на музиката се сложиле дека постојат универзални вредности кои можат да бидат идентификувани кај тонската уметност. Помеѓу нив се емоционалната експресија, естетското уживање, потребата да се структурира реалноста, потребата да се споделат музичките искуства и значенија со другите, забавата, духовното исполнување, стабилизацијата на социјалните норми, верувањата и институциите итн. Други пак, продолжува Рајмер, се фокусираат на културните и базични човечки вредности. Тие ја објаснуваат вредноста на музиката доведувајќи ја истата во врска со карактеристиките на верувањата и начинот на живот во секоја култура и супкултура. Според Рајмер, музиката во нивните сфаќања есенцијално и неопходно претставува производ на посебни заедници кои самите ги создаваат според сопствените норми кои ги сметаат за вредни. Без разбирањето на тој систем на вредности, идеологијата и политиката во која музиката постои, невозможно е да се идентификуваат музичките вредности кои се сместени во посебни околности во кои луѓето го живеат сопствениот живот.

Постојат и други идеи кои се фундаираат врз индивидуалното искуство, објаснува Рајмер. Човечката реалност е уникатна за секоја личност, а нејзините основни функции се мислењето, чувствувањето, глумата, создавањето на значенија и конструирањето на чувството за место или контекст. Индивидуалците компонираат, изведуваат, импровизираат и слушаат и го прават тоа во соработка со другите. Културите, групите, фамилиите, расите, нациите, полот, религиите се апстракции. Она што е реално е специфичноста на искуството како индивидуална карактеристика. „Ако музиката има вредност таа мора да биде објаснета во условите на секоја конкретна конфигурација на личноста, на неговиот ум, тело и чувства кои го сочинуваат личниот идентитет.“²¹⁸

Тој вели дека е тешко да се направи избор помеѓу сите овие размислувања и да се определи на кое ќе му се додели приматот. Оттаму,

²¹⁸ Reimer, Bennett, op. cit. 8.

личност со здрав музички идентитет ќе разбере дека музиката треба да биде вообичаено во посед на човекот како битие и тој треба да ја превземе личната одговорност во потрагата по музичкото задоволство. Музиката е онаа која несомнено ја има моќта да ги исполни вредностите на човековата состојба а нејзиниот тестамент е всушност неопходноста од неа како фактор во живеењето на човековиот живот. „Тоа објаснува зошто сите луѓе имале, имаат и несомнено ќе продолжат да ја имаат музиката се додека човекот опстојува како вид.“²¹⁹

На крајот Рајнер сепак издвојува два заклучоци врз кои ги базира вредностите на музиката. Тој посочува дека музиката го прави човечкото доживување посебно, го прави обичното доживување посебно и незначајното значајно, а создава и алтернативи за реалноста и за секојдневието. Музиката се разликува од другите уметности. Таа се заснова на употребата на звуци и организирана е на различни начини за да го создаде тоа чувство на посебност и да го придодаде кон човечкото искуство. Рајнер идентификува и пет димензии кои се поврзани со музичката дистинктивна природа, па оттаму заклучува дека музиката е крајот и тоа значи дека музиката ги опфаќа умот, телото и чувствата, таа е универзална, културна и индивидуална, таа е производ и процес и во истовреме е и пријатна и длабока.

5.3.Рафаел Деклерк: Естетски карактеристики

Филозофот Рафаел Деклерк (Ph.D.1980), во поглавјето со наслов “Естетски карактеристики“ прави вредносна проценка на музиката и на уметноста во целина. При тоа, тој вели дека таа проценка е најмалку содржана во атрибуцијата на естетските карактеристики од различен вид. Типичните естетски карактеристики според Деклерк се убавината, елеганцијата, балансот, хармонијата, единството и нивните негативни, спротивни карактеристики какви што се грдотијата, несмасноста и неединството. Како помалку типични, авторот ги наведува моќта, живоста, храброста како и карактеристиките кои реферираат на човечките емоции - да се биде тажен, лут, меланхоличен, страствен, да се чувствува болка и слично. Карактеристиките кои се поврзани со втемелувачките позиции во историјата на уметноста - да се биде оригинален, влијателен, да се

²¹⁹ Reimer, Bennett, op. cit. 9

биде импресионист или експресионист се помалку типични, иако некои автори и нив ги сметаат за естетски карактеристики.

Деклерк објаснува дека терминот „естетска карактеристика“ низ историјата се користел да прикаже различни својства, вклучувајќи ги и историските и стилските карактеристики, различните видови на репрезентативни и семантички карактеристики. Ниту една од наведените, појаснува Деклерк, не е парадигматска кога станува збор за својствата со кои располага уметноста.

Според авторот, естетските карактеристики можат да се припишат на музичкото дело во целина, или на барем дел од него или на неговата изведба. Во филозофската литература, многу прашања биле покренати во врска со прашањата: што е тоа што ги раздвојува естетските карактеристики од останатите, дали такви карактеристики постојат, дали постои објективна основа за тие да се припишат кон делото, што е тоа што одредува дали едно дело има естетски карактеристики итн. Деклерк се обидува да даде одговор на сите наведени дилеми, минувајќи низ поимите на формализмот, реализмот, возвишеноста и длабочината.

Формализмот, потсетува Деклерк е период во филозофијата на уметноста кој се поврзува со историски фигури како што се Леон Батиста Алберти, Имануел Кант, Роберт Цимерман, Едварт Ханслик, Роџер Фрај и Клајв Бел. Формалистите ја делат идејата дека обемот на естетски релевантни карактеристики на уметничкото дело е помала и похомогена од карактеристиките кои воопшто се погодни за разгледување. „Формалистите веруваат дека само моментно перцептуалните квалитети се релевантни.“²²⁰ Кога станува збор за музиката, такви квалитети се висината, темброт, јачината, траењето и карактеристиките кои од нив се директно детерминирани какви што се мелодијата, хармонијата, ритмот и динамиката. Од ова се исклучени сите особености кои се врзуваат со потеклото на делото. Такви според Деклерк се намерата на уметникот, културните околности, времето кога е делото создадено и слично.

²²⁰ Gracyk T., Kania A. op.cit. 145.

Деклерк тврди дека формализмот содржи морални дилеми за кои би требало да се спроведе рестрикција. Во таа смисла, тој презентира две логичко - независни форми:

1. *Некои музички дела се такви што сите нивни естетски карактеристики се целосно одредени од начинот на кој тие звучат;*
2. *Сите музички дела се такви што некои од нивните естетски карактеристики се целосно одредени од начинот на кој тие звучат.*²²¹

Идејата е со првата теза да се направи изземање на формалистичките размисли кои музиката ја дефинираат како апсолутна или чисто инструментална. Идејата зад тезата број два пак, е да се направи рестрикција на формалистичкото сфаќање на поимот музичка убавина. Но колку ваквите ограничени форми на формализмот се веродостојни? Не повеќе од нивната оригинална верзија, вели Деклерк. И двете изложени тези се соочуваат со фундаментален проблем. Да претпоставиме дека нерестриktivната верзија на формализмот е погрешна, со други зборови дека не гласи вака:

3. *Сите музички дела се такви што сите нивни естетски карактеристики се во целост определени според начинот на кој тие звучат.*²²²

Двете ограничени тези означени со бр. 1 и бр. 2 можат да се гледаат како да нудат различни објаснувања заради тоа што тезата бр. 3 е погрешна. Според првата, како што објаснува Деклерк, тезата бр. 3 е погрешна зошто дава тврдење кое се однесува не сите музички дела. Ако ова објаснување е точно тогаш некои музички дела имаат естетски карактеристики кои не се во целост определени од начинот на кој тие звучат. Ако претпоставиме дека тезата бр. 2 е точна, во тој случај би имало два вида на естетски карактеристики естетски карактеристики кои се одредени и такви кои не се во целост одредени од начинот на кој тоа дело звучи. Главното прашање за авторот е која е причината да мораме да претпоставиме дека естетските карактеристики на музиката спаѓаат во овие две одделни категории.

Деклерк вели дека како одговор на претходно наведените дилеми, умерените формалисти најверојатно ќе издвојат различни димензии на проценка

²²¹ Ibid.

²²² Gracyk T., Kania A. op.cit. 146.

на музиката. Според авторот, музичките дела можат да бидат проценети според начинот на кој тие звучат, но тие можат да бидат проценети и според некоја дополнителна музичка содржина, според тоа како го истакнуваат емоционалниот квалитет на некоја филмска сцена на пример или дали индуцираат некое конкретно чувство. Дефинитивен одговор нема, вели Деклерк. Тој сумира дека постојат различни начини со кои едно дело може да биде проценето. И само како потсетување, Деклерк издвојува дека во последните години поимот формализам беше користен и како назив за тезите кои апсолутната музика ја прикажуваат како недостаток од репрезентативна или семантичка содржина.

Минувајќи низ поимот на реализмот, Деклерк го фрла погледот на определени нешта кои како објекти и настани во естетиката имаат типични естетски карактеристики. Нив ги соочува со антиреализмот. Последицата од антиреализмот е дека ниту една од нашите естетски просудувања се вистинити, односно, дека естетските просудувања едноставно не ја изразуваат вистината. Еден може да биде антиреалист, вели Деклерк, но тој мора да има почит кон естетските карактеристики исто како што некој друг може да биде антиреалист, а притоа да ги почитува моралните карактеристики или вредностите генерално. Роџер Скрутон на пример е филозоф кој пронашол начин да покаже дека музиката ги нема емоционалните карактеристики кои сакаме да ѝ ги препишеме - тага, радост, меланхолија. Скрутон тврди дека сеуште не постои прифатена анализа за тоа што во суштина е музичката тага. Сепак, идејата дека постои концептуална или аналитичка конекција помеѓу музичката тага и вообичаената тага не имплицира дека постои анализа на музичката тага под услови на вообичаената тага. Впрочем таквите анализи, вели Деклерк, веќе се спровдени и формулирани во литературата. За аргументите на Скрутон во однос на антиреализмот Деклерк вели дека имаат сериозни недостатоци особено зошто постои реалистично објаснување за тоа зошто описите на емоционалните карактеристики на музиката се добиени преку разбирањето на тоа што значи за една свесна личност да биде тажна.

Деклерк анализира дали постојат естетски карактеристики кои музиката не може да ги покаже. Тој вели дека возвишените објекти се генерални и на нив се гледа со почит па дури и со страв. Грмотевиците, планините и

облакодерите можат да се определат како возвишени во таа смисла. Но што е со музичките дела? Музичкото дело, објаснува Деклерк, може да биде екстремно гласно или долго и да биде неизмерно застрашувачко како резултат на сето тоа, но може и да предизвика повеќе иритација отколку почит. Бетовеновата 5-та симфонија на пример, може да се смета за возвишена иако додека ја слушаме не потсетува на нешто што е само метафорички колосално, немерливо и постојано растечко. Иако музиката можеби не ги поседува во буквална смисла перформанистите кои кај други објекти би се нарекле возвишени, секако дека постои филозофска дебата за она што може да се нарече длабоко, вели авторот. Петар Киви на пример, тврди дека апсолутната музика не може да биде длабока. „Длабокото“ музичко дело, смета Деклерк, мора да има предметна длабочина и да ја третира продлабоченоста на начин кој е адекватен за неговата длабочина. Тоа треба да раскажува за својата далбочина и да го прави тоа артистички и со естетски квалитет. Деклерк смета дека Киви е флексибилен во врска со начинот на кој уметничкото дело може да зборува за својата длабочина. Тој експлицитно кажува дека тоа не мора да биде во директен манир какво што на пример е новинарското дело, туку тоа може да се случи преку сугестија или некаква импликација. Ова секако не е за изненадување, вели Деклерк, зошто и во секојдневните конверзациони контексти она што е кажано не секогаш го претставува литературното значење или експресијата. Мислата може да биде искажана на различен начин со смеење, гестикулирање и трепкање, но само лингвистичката комуникација е начин за кажување на нештата. Затоа кај Киви е присутно верувањето дека апсолутната музика не може да биде длабока. Таа не вклучува песна или придружен текст и нема можност за искажување на нештата во буквална смисла, па така и не може да ја задоволи таа состојба на длабочина.

Сепак, Рафаел Деклерк појаснува дека длабоките мисли не мора да бидат проследени со длабоки намери. Само во посебни околности намерата за остварување на длабока мисла се смета за длабока. Така на пример, кога длабоката мисла на лингвистички пат е пренесена како текст тогаш длабочината најчесто е содржана во тезата, објаснува авторот. За него, Киви не ја смета длабочината за задолжително естетска и тој не прави експлицитна разлика помеѓу артистичката и естетската вредност. Сепак, забележува Деклерк, карактеристиките кои се дефинирани како естетски не мора да значи дека се

естетски, па така Киви тврди дека апослутната музика која според него не може да биде длабока не мора да биде разбрана како тврдење дека апослутната музика не може да прикаже одредени естетски квалитети.

5.4. Алан Х. Голдмен: Вредност

Филозофот Алан Х.Голдмен (Ph.D.1972) вели дека кога некој ја опишува музиката како секвенца на звуци или тонови веднаш ни се чини мистериозна вредноста која таа ја рефлектира врз нас. Чистата инструментална музика смета тој, не репрезентира ништо или не нè информира за ништо. Според Голдмен, таквата музика не нè учи за вообичаниот живот или за објектите со кои сме окупирани. За разлика од сликањето или литературата музиката е суштински апстрактна уметност со недостаток на било каква иницирачка содржина или директна релација со светот на обичните нешта. Од литературата, поточно преку ликовите, можеме да научиме како емоционално да реагираме на реалните луѓе или можеме да научиме како да го визуелизираме светот на нов начин преку гледањето на слики. „Но ние не учиме ништо за вообичаените звуци со слушањето на музиката, тие звучат полошо ако се споредуваат.“²²³

Голдмен вели дека вообичаените звуци можат да нè информираат за природата и локацијата на објектите кои ги произведуваат, но ние вообичаено не ја слушаме музиката за да добиеме такви информации. Ние сме заинтересирани за организираните тонови по себе, барем кога сме естетички заинтересирани. Голдмен забележува дека музиката е сеприсутна, таа ја придружува нашата работа, јадењето, купувањето, возењето. Но сериозното слушање бара поголема вредност во музиката и тогаш таа станува уште помистериозна. Неколкумина филозофи на музиката, ова прашање го упатиле директно, осврнувајќи се најповеќе кон музичката експресивност, значењето или формалната структура. Сепак, забележува Голдмен, најголемиот дел од нивните претпоставки и трагања завршиле со неуспех. Питер Киви на пример, не може да даде одговор зошто слушателите ја вреднуваат музиката и ја

²²³ Gracyk T., Kania A. op.cit. 155.

опишуваат како толку длабока. Малком Бад пак, вели дека музичката експресија на емоциите придонесува само за мал дел кон нејзината вредност. Додека овој автор ги истакнува формалните квалитети кои ние ги цениме во музичките дела, нема теорија за да објасни зошто овие квалитети ги сметаме за вредни и зошто кон нив одговараме со толку голем интерес, заклучува Голдмен.

Чистата музика има недостаток од релација со светот на обични нешта и затоа нѝ е тешко преку зборови да ја изразиме вредноста која таа музика ја има за нас. Тука, неизбежно е да се спомне и вредноста која за нас ја имаат и инструментите како и терапевтските и социјалните аспекти на музиката. Визуелната и вербалната меморија исчезнува многу побрзо од музиката, посочува Голдмен. Музиката може да лечи многу болести поврзани со меморијата, со движењето или со аутизмот. Нејзиниот социјален контекст е да ги поврзе луѓето емоционално и да ги подготви за конфронтација, да ги прослави радосните пригоди и да ги утеша во тагата. Тоа значи дека таа има влијание и во подобрувањето на расположението. Сепак, продолжува Голдмен, контролата на емоциите не зависи од тоа дали сте љубител на музиката или не. Авторот смета дека вредноста која ја носи музиката е вродена и дека таа не е инструментална. „Ние можеме да ја дефинираме естетската вредност на музиката како вредност на начин на кој музиката звучи кога ја доживуваме со разбирање. Тоа е вредноста на ауралното искуство на музиката сама посебе.“²²⁴ Ние, вели Голдмен, не слушаме музика со намера да почувствуваме некои конкретни емоции, ние не го слушаме вториот став од Бетовеновата Седма симфонија или четвртиот став од Малеровата Петта, за во нас да ја пронајдеме и да ја искусиме тагата. Голдмен смета дека мистеријата на музичката вредност за предизвикувањето на емоциите треба го бараме во еден од изворите, или кај слушателот или во самото музичко дело. Вродената вредност на музиката мора да лежи во ауралното, наместо во конкретното доживување на музиката.

Кога станува збор за процената на вредноста на едно музичко дело Голдмен вели: „Ја проценуваме естетската или вродената вредност на музичкото дело само со доживувањето на истото.“²²⁵ Ние, појаснува авторот, ја цениме вредноста на делото кога го разбираме како што сме го доживеале и

²²⁴ Gracyk T., Kania A. op.cit. 157.

²²⁵ Ibid.

преку тоа искуство имаме задача да ја откриеме таа мистериозна вредност и природата на таа вредност. Читањето на партитурите на пример можат да ни донесат поинакво доживување, да ни покажат како нештата се конституирани заедно, но не и зошто се толку добри колку што се. Голдмен порачува дека ние мораме директно да го слушнеме делото за да го разбереме. Музичкото дело има и своја внатрешна вредност, смета тој, но ние немаме надворешни цели при слушањето и тоа покажува дека нашиот интерес за таа иста музика нема да се намали и по повеќекратно слушање. Филозофот вели дека кога ќе успееме да ги доловиме овие внатрешни цели, како што ја доловуваме формата и ги доживуваме експресивните квалитети на делото, ќе допреме до разбирањето и ќе можеме да го опишеме секој детал од тоа единствено искуство.

Голдмен смета дека кога станува збор за разбирањето на делото кое припаѓа на т.н. чиста музика, не ни е потребна референца или репрезентативен контекст. Тој вели дека слушателите го разбираат делото кога тие ќе успеат да го следат, кога се поврзуваат со она што го слушнале и кога се способни перцептивно да ја организираат прогресијата на мелодијата, хармонијата и ритмичките елементи. Музичкото разбирање, објаснува Голдмен, не се содржи во вербалните концепти и нивното аплицирање како стабилни објекти, туку во перцептивно структурирање на ауралното искуство следејќи ги темите низ нивните варијации и хармониите низ нивните модуляции. Зошто, како што вели авторот, слушањето не е пасивно туку активно.

Голдмен објаснува дека кога ние ја разбираме или ја проценуваме внатрешната логика на едно дело тогаш можеме да ги репродуцираме неговите делови во нашата меморија. Ако на пример нашето слушање е прекинато пред крајот на делото тогаш тоа звучи недовршено. Следењето на хармонските прогресии не е фундаменталното нешто за соодветно восприемање на истото, но е важен дел од музичкото разбирање за компетентниот слушател. Кога еден слушател не успева да го разбере делото, на пример, некое атонално музичко дело, тоа е зошто тој не може да го следи и да го антиципира. Голдмен смета дека недостатокот на разбирањето се манифестира во чувствата, во неможноста да се следи, да се запамети и антиципира музиката. Слушателите на кои едно дело им е претходно познато и слушнато, се секако во подобра позиција и многу

поедноставно се снаоѓаат при проценката и следењето, како и во разбирањето, особено зошто знаат што допрво следува.

За Голдмен разбирањето на музиката е форма на разбирање која генерално е во потрага по значенија. Тие значенија, појаснува тој, не се референцијални туку се внатрешни. Елементите на музиката какви што се мелодијата, хармонијата или ритмот ги посочуваат или имплицираат и другите и во сите нив е содржано музичкото значење. Тие музички импликации, вели Голдмен, вклучуваат слушање и чувство на тензија и смирување, продолжувања, развој, варијации и репетиции. Познавањето барем на стилот ако не и на самото дело, со сигурност го олеснува разбирањето. Компетентниот слушател кој евалуира едно дело, тој знае да слуша, ги доловува и чувствува функциите на фразите и акордите и тоа го прави перцептивно а не задолжително вербално. Голдмен објаснува дека во тој акт на проценка, сите ментални капацитети функционираат заедно. Когнитивната проценка на делото е постигната перцептивно низ почувствуваната тензија и смирување, и се изразува низ замислените и антиципираните музички цели во кои и нашата волја е исто така вклучена. Таа когниција, афект или фантазија влијае врз музичката проценка. Во исто време, продолжува Голдмен, слушателот ја цени сензуалната убавина на тоновите и емоционалниот квалитет во музиката изразена од нејзината имитација на гласот или движењето на личноста која се наоѓа во таква емотивна состојба. Луѓето се природно чувствителни на музичките квалитети на гласот како средство за изразување на емоционалните состојби, па така и афектот при проценката на едно дело функционира и когнитивно на начин на кој формата се доловува и афектно и перцептивно. Чувствата, според Голдмен, се вклучени не само за да го детектираат експресивниот или емоционалниот квалитет но и за да ги поврзат елементите, а особено хармонските прогресии зошто „когницијата и афектот, како формата и содржината се нераздвојни делови на унифицираното искуство.“²²⁶

Ваквото разбирање нам не упатува директно до евалуацијата и проценката на музичките дела. Авторот не вели дека делата се секогаш подобри кога се предвидливи. Едноставните и плитките дела и попопуларните форми се многу попредвидливи од комплексните и посериозни дела. Оттаму, ние ги

²²⁶ Gracyk T., Kania A. op.cit. 160.

евалуираме делата според генијалноста на нивниот дизајн, убедливоста и флуидот на нивните прогресии или пак според длабочината на нивните експресивни квалитети. Естетичката неуспешност на делото според Голдмен, резултира со неможност слушателот да се поврзе соодветно со делото. Ваквото искуство не е богато, туку површно, импровизаторско и банално. Во него недостасува музичката прогресија, таа е или сосема предвидлива или е неинтересна, или ѝ недостасува музичката логика и емоционалната експресија или е неприсутна или пренагласена. Во таков случај перцепцијата, конгницијата и афектот се непредизвикувачки или се сосема изгубени, заклучува Голдмен.

Кога станува збор за музичкиот свет, авторот вели дека „чистата музика“ е онаа најапстрактната и најекспресивната од сите уметности. Проценката на музиката воопшто, за него е очигледно дистанцирана и од сликарството и од литературата. Ова, вели Голдмен, сугерира дека музиката има за нас вредност која е различна од вредноста на другите уметности. Сепак, сеуште не сме успеале да ја изолираме таа вредност, вели авторот. За да го сториме тоа ние мораме да видиме како музиката нè поврзува на начин кој е поинаков од другите уметности. Кога проценуваме едно уметничко дело ние влегуваме во друг свет кој е различен од нашиот практичен, конкретен свет. Литературата го користи јазикот кој е нејзиниот примарен инструмент, па и нашиот, во нашите практични работи токму тој е оној кој реферира на објекти и ликови. Сликарството исто така честопати прикажува реални објекти и настани, па дури и кога апстрактно презентира визуелни форми и бои. Литературата и сликарството користат бои и пигменти да создадат зборови кои се преклопуваат со реалниот свет преку сцените, настаните, карактерите и слично. За Голдмен, светот на музиката е комплетно различен од нив. Ова од причина што звукот е најприемчив и се доживува како најповрзан со објектите кои го произведуваат, а визуелните сензации се оние кои следуваат подоцна. Музичките тонови не се природни звуци и нивната структура не е нималку слична на нештата во светот со обични нешта, објаснува филозофот. Музичкото дело за него претставува свет самото за себе и тоа овозможува бегство од секојдневниот живот. Мистериозноста на музичката вредност доаѓа од големата апстрактна природа на инструменталната музика. Музичкиот свет е идеалниот свет за Голдмен и тој има поинаква смисла креирана од композиторите и прилагодена на нивната

публика. Сепак, забележува авторот, ние не ја слушаме музиката за да се поврземе со другите, не ја слушаме за да избегаме од секојдневието или за да ги вежбаеме нашите ментални квалитети. Ние, вели тој вообичаено ја слушаме музиката заради самата неа, заради нашиот интерес за структурите на тоновите.

Голдмен заклучува дека музичкиот медиум е иманентен, транспарентен, но и краткотраен. Тоновите ги слушаме онака како што тие се презентираат пред нас во моментот во кој се појавуваат. Музичкиот момент исчезнува исто како што се појавува, оставајќи ја креативната сила зад себе. Музиката за Голдмен го претставува најчистиот вид на Хегелијанството, најчистата експресија на креативноста на човечкиот дух, а нејзината вредност лежи не само во способноста за овозможување на совршен ред туку и во чистината на разоткривањето на креативниот ум.

5.5. Ралф фон Апен: Естетика на популарната музика

Музикологот Ралф фон Апен наметнува еден друг аспект во размислувањата за естетската вредност на музиката. Тој зборува за жанрот познат како поп музика.

Апен посочува дека филозофот Теодор Адорно на пример, сметал дека популарната музика е инфериорна во естетска смисла и ја дистанцирал од т.н. уметничка музика осудувајќи ги екстремните ефекти кои оваа музика ги има врз општеството. „Оттогаш па се до денес, научните анализи за поп музиката се соочуваат со дилема во обидот да ги побијат овие обвинувања.“²²⁷ Тој вели дека научниците пишуваат книги за прогресивниот рок на пример, за Дилан, Запа, Битлси, но се насочуваат единствено кон анализата на нивните хитови а не и кон едноставните песни. Тие автори ги адресираат своите прашања кон формацијата и нејзиниот идентитет или кон социјалните граници, а не кон контекстуалната функција на самата музика. Оттаму, заклучува Апен, сликата за естетиката е негативна, и тоа не само во истражувањата за популарната музика.

²²⁷ von Appen, Ralf, *On the aesthetics of popular music, Chapter: Pop, aesthetics and the aesthetics of music*, Music Therapy Today (Online 1st April) Vol.VIII, 2007. 21 pages. 15 December, 2012. <http://wfmt.info/Musictherapyworld/modules/mmmagazine/issues/20070330122710/20070330122906/MTT8_1_vonAppen.pdf>

Тој посочува дека на музиката се гледа како на норматив кој со своите концепти, со иманентно безвременските вредности и со неинтересот за задоволство и контемплација се оддалечува од реалноста и од вообичаеното слушање на музиката.

Ралф фон Апен вели дека „основните истражувања на музичките параметри и прашањето за сензорните, интелектуалните, емоционалните и психолошките атракции кои може да ги понуди музиката се пред сè од емпириска природа и следат музичко-психолошки и музичко-социолошки перспективи кои без сомнение даваат значајни резултати.“²²⁸ Според него, сите ние низ музиката, преку нашиот индивидуален избор за музика, самите себеси се претставуваме и вклопуваме во определен социјален контекст. Ваквите размислувања и аспекти можат да го надополнат естетскиот пристап на еден значаен начин, но тие не можат и да го заменат, зошто како што појаснува авторот, тие го осветлуваат проблемот од комплетно различната перспектива која не ги окрива “грижите“ на естетиката.

Апен споменува дека естетиката како дисциплина е во потрага по различни методи и цели кои не можеме да ги најдеме во доменот на психологијата и социологијата. Според него, намерата на естетиката не е да ја документираат непроменливата состојба ниту пак таа може да укаже на тоа како индивидуалците се справуваат со сопствената естетска перцепција во одреден период и место под одредени услови. Нејзината цел е во најширока смисла да ги разбере основите на значењето и примената на естетиката во светот на индивидуалците кои се независни од специфичниот историски или локален контекст. „Естетиката повеќе се интересира за она што не може да биде редуцирано на едноставна социјална и психолошка употреба како прилагодување на расположението, релаксација или дистинкција.“²²⁹ Ова оттаму што музиката има да понуди повеќе, објаснува авторот.

Апен посочува дека институционализираната музичка естетика барем досега, не погледнала подлабоко во популарната музика. Тој порачува дека ние мораме да погледнеме во филозофската естетика за да пронајдеме некои совети за тоа како да и се приближиме на оваа музика, особено зошто доменот кој се

²²⁸ von Appen, Ralf, op.cit. 7.

²²⁹ von Appen, Ralf, op.cit. 7-8.

истражува и тоа како е променет во последниве три декади, па тоа клише и незадоволство за кое досега зборувавме повеќе и не може да се аплицира.

Почнувајќи од седумдесетите години на 20-от век, филозофската естетика повеќе не е лимитирана на уметност од високо културно ниво како што тоа беше во времето на Хегел, Ниче, Гадамер или Адорно. Естетиката како дисциплина денес е „генерално загрижена за естетското искуство на индивидуалците каде тоа и да се појавува: во природата или во музеј, на фудбалски стадион, во диско или во кревет.“²³⁰

За Ралф фон Апен естетската перцепција е посебен, специфичен вид во однос на другите сензорни перцепции. Во секојдневниот живот перцепцијата е алатка за преживување и ориентација во светот кој функционира во конекција со интересите, опсервациите и аспектите прилагодени кон индивидуалните и конкретни потреби. Есенцијата на естетската перцепција за Апен е содржана токму во нејзината неможност за таа во целост да се изрази со зборови или да се замени со описи.

И покрај опсежноста на изложените методологии и теории кои упатуваат на естетската вредност на музиката, конечен одговор нема. Што е она по што трагаме за едно дело да го процениме за повеќе вредно од другото и кој е начинот за одгатнување на таа вредност е прилично голем предизвик за уметност каква што е музиката. За неа може да се зборува и конкретно и апстрактно, таа умее да се преточи и во математика и во фантазија. Оттаму, јасно е дека нејзината вредност лежи токму во неможноста за нејзино строго определување.

Музиката, но и другите уметности, па речиси и за сè што се пласира на медиумите, секогаш бара некакво пошироко одобрување. Луѓето, многу често се несигурни во сопствениот избор, особено децата и младите кај кои базичните естетски чувства се сеуште во развој, па затоа тие бараат поддршка, се групираат според сопствениот вкус, според блискоста на своите доживувања и така функционираат во општеството.

²³⁰ von Appen, Ralf, op.cit. 8.

Доживувањето засега е единственото место за релевантна проценка на вредностите на едно музичко дело. Единствено во него, сеопфатно можеме да ја видиме конекцијата помеѓу сите чинители на бескрајноста на музичкиот израз, почетната и крајната цел на особено вредната тонска уметност.

ЗАКЛУЧОК

Сите аспекти согледани во делата на авторите анализирани низ содржината на овој труд, застапуваат различни па и спротивставени музичко-теориски позиции. Потрагата по единствената есенција на музиката евидентно е, не е можна ако не се поврзе со естетското искуство. Токму тоа, искуството, во целиот труд упатува на идејата за неисцрпност на музичкиот концепт. Тој е безграничен, слободен, отворен и се формира во доживувањето на слушателот. Оттаму следува дека музиката како форма, како содржина и како значење се создава во моментот на музичката рецепција обележана со индивидуалниот печат на слушателот.

Естетското доживување сепак, го определува комуникацијата помеѓу слушателот и делото, со посредство на изведувачот. Она што како заклучок произлегува од првото поглавје на овој труд е дека во музичкото искуство не треба да бараме универзални карактеристики, ниту да поставуваме строги насоки за соодветна музичка рецепција. Кон музиката треба да се пристапи со сериозност и посветеност и со личен интерес кон звукот кој ќе не одведе до блиска средба со самото дело.

Ставовите на Томас Кун изложени во овој труд, се во голема мера апликативни во потрагата по музичката суштина. Оттаму, евидентно е дека пронаоѓањето на недостатоците во постоечките теории за музиката всушност го трасираат патот кон откривањето на сосема нов есенцијален дел. Парадигмите како можност за дефинирање на нештата се покажуваат потребни во секојдневието, како практичен дел од живеењето и можност за заштедување на времето на преокупираниот човек. Сепак, нивното безусловно прифаќање ја одзема способноста за инвенција и креација на човекот и со тоа го вплеткува во еден единствен концепт за кој воопшто и не размислуваме туку веднаш го прифаќаме како релевантен.

Ханс Роберт Јаус пак, со теоријата на рецепцијата која ја опфаќа и естетичката комуникација го покажува значењето на подготвеноста на рецепиентот. Тој порачува дека колку хоризонтите на слушателот се поотворени, толку нивото на рецепција е повисоко и поквалитетно. Тоа подразбира дека, колку слушателот е поподготвен за прием на звукот, толку и повеќе ќе добие од самото музичко дело. И по примерот на „кризите“ за кои

зборува и Кун, и Јаус ја посочува потребата од постојана еволуција во уметноста, оттаму што новата продукција всушност ги решава старите проблеми, а едно дело секој пат при неговото восприемање отвора нови прозорци за слушателот.

Многубројните теории за музиката приложени во трудот циркулираат во историјата на естетиката на музиката и сведочат за нејзината неисцрпност. Сите тие, евидентно е, ја доведуваат нејзината суштина во тесна врска со доживувањето. На страната на формалистите стојат Ханслик кој бара од музиката нешто повеќе од емоција, Бел кој зборува за субјективното свесно музичко искуство кое е исполнето со чувства и Стравински кој во делото ја бара самата музика и ништо повеќе од неа. Во одбрана на емоционалистичките ставови застануваат Блох за кого музиката е Утопијата во која тој се издигнува над уживањето, Паркер кој ја поврзува оваа уметност со психолошките процеси кои настануваат при слушањето и Дјуи за кого естетското искуство е она унифицираното и целосно, без празнини. Ингарден го гледа делото единствено низ субјективното доживување, а Адорно низ музиката ја гледа својата реалност. Во нивните теории музиката како уметност е согледана низ призмата на феноменологијата, онтологијата и гносеологијата. За разбирањето на музиката преку чинот наречен рецепција зборува Мејер кој ја нагласува неопходноста од свесноста при спознавањето на музиката, а Копланд потребата од подготвеноста на слушателот. Киви е од страната на формалистите но не ја негира и експресивноста, а Обер упатува на индивидуализираното искуство и возвишеното по кое треба да трагаат слушателите. Богосиан предност им дава на рационалните емоционални доживувања, а Грејам во музиката пронаоѓа когнитивна дејност. За Стефановиќ тонската уметност е и математика и граматика, за Атали е знаење и огледало на реалноста. Бенсон својата теорија за музиката ја заснова на комуникацијата и нејзиниот дијалошки карактер, а Робинсон емоцијата ја поставува во фокусот. Бикнел ја истражува трансцендентноста на убавината преку музиката, Фенер целовитото искуство а Рохолт ја доведува оваа уметност во врска со политиката.

Како мисловно ехо, македонските филозофи и автори, во четвртото поглавје на трудот, со својата критика ги збогатуваат веќе фундираните музичко естетички теории. Старделов заклучува дека разрешувањето на клучните контроверзи во естетиката, а вклучувајќи ги и оние за музиката, се релевантни

но сеуште неразрешени. За него токму искуството е местото и времето за пронаоѓањето на сопственото задоволство. Бужаровски пак, преку историскиот преглед на втемелените теории за музиката, дебатира со авторите презентирајќи ги своите размисли со што уште еднаш ја ослободува музиката од едностраните дефиниции.

Антиподноста на музичко-естетичките идеи низ историјата е опсежно претставена низ филозофијата на Скаловски. Ова, особено во дебатата на двајцата мисловни опоненти Ханслик како критичар на емоционализмот и Блох чија појдовна точка е спознавањето на уметноста. Оттаму, и доживувањето како спознание е спротивставено на неговата можност за трансценденција. Скаловски, минувајќи низ теориите на Адорно, Мејер, Бреле, Ингарден, Лангер, Строс, Јанкелевич уште еднаш потсетува на нејзината функција на симбол и можноста за отсликување на реалноста, го нагласува нејзиниот гносеолошки и онтолошки пристап, го спротивставува формализмот со емоционализмот.

Доживувањето на музиката преку мислите на Блох, Адорно и Лангер е она што за Џепаровски е во фокусот кога е во прашање музичката уметност. Антрополошки и онтолошки, социолошки или гносеолошки или низ призмата на симболот, се само неколку карактеристики кои и за Џепаровски се инспирација за елаборација. Сето како една слика и приказ на бурниот 20-ти век кога е во прашање музичкиот мисловен подиум.

На крајот од трудот, естетичката евалуација, вредносната методологија и критериумот за вреднување на музиката како уметност ги опсервираат Рејлтон, Рајмер, Деклерк, Голдмен, фон Апен. Единствен и конечен одговор изостана и меѓу нив. Согласно се дека вредноста на тонската уметност е содржана во неможноста за таа да биде целосно откриена. Доживувањето сепак, е најсигурното место за проценувањето на нејзината вредност, за приближување до нејзината содржина, за дофат на возвишеното, за едноставното и посветено уживање и најкус пат до сопственото, едно и единствено неповторливо разбирање - доживувањето.

Сите презентирани теории во овој труд зад кои се потпишуваат истакнати филозофи претставници на 20-от век, укажуваат на неопходноста од конекцијата помеѓу делото и публиката а естетското доживување е она кое го претставува клучниот сегмент во процесот на „ресоздавањето“ на музичкото дело. Паралелизирајќи со многубројните идеи за разбирање на музиката како

определен концепт, трагањето по нејзините граници или настојувањето кон дефинирање на музиката и низ оваа содржина се покажа како непотребно. Впрочем, комплексноста на самото музичко дело налага тоа да се восприема надвор од секакви парадигматски сфаќања. Ова, особено поради тоа што ниту една добро срочена дефиниција за музиката не е сеопфатна и до крај прецизна.

Музиката е несомнено исклучителен и значаен дел од секојдневието. Доколку не би постоела, задолжително би се создала одново, по истиот или по некој друг пат. Човекот е оној кој ја создава музиката, но тој и ја поседува. Ја поседува на тој начин што за себе си овозможува нешто неповторливо, нешто уникатно. Затоа што концептот за музиката е бесконечен и тој не може да се дефинира ниту да се определи со неколку реченици.

Музиката може да биде конкретна, но таа во голема мера е и апстрактна, зошто има работа и со умот и со чувствата, и со сетилата и со фантазијата. Она што човекот може да направи за неа и за себе е да продолжи да трага по нејзината моќ, да ја истражува одново и продлабочено, да ја употребува соодветно онака како што впрочем ѝ доликува. На човекот му е дадена музиката за тој на неа да се радува, да ја почитува, да ја слуша свесно при тоа не занемарувајќи ги емоциите кои навираат. Единствено на тој начин за себе ќе обезбеди уникатен, целовит концепт, кој само во тој единствен момент ја претставува идејата за тоа што музиката е и што таа треба да биде.

Слушателот е оној на кому му припаѓа музичкото дело, а на музиката не и се потребни рамки за истата да ја покаже и докаже естетската вредност и моќта која ја носи со себе. Доживувањето или естетското искуство е идеалното време и место за формирањето на единствениот вистинит музички концепт.

БИБЛИОГРАФИЈА

На кирилица:

Бужаровски, Димитрије, *Историја на естетиката на музиката*, ФМУ: Скопје, 1989.

Вилијамс, Рејмонд, *Културата*, Скопје: Култура, 1996.

Вирилио, Пол, *Естетика на исчезнувањето*, Скопје: Магор, 2006.

Дамјановиќ, Милан, *Потеклото на уметноста како филозофски проблем*, Скопје: Македонска книга, 2002.

Кнежевиќ, Станислав, *Музичка естетика и инструменти*, Сомбор: Градски музеј, 2011.

Коловски, Марко, ALL ` INFINITO: есеи за македонската музика, Скопје: Сојуз на композиторите на Македонија (СОКОМ), 2011. 27 Мај 2010.
<<http://umetnostpolitika.tkh-generator.net/2011/03/all-infinito>>

Кун, С.Томас, *Структурата на научните револуции*, Скопје: Магор, 2002.

Лукиќ, Света, *Естетичка читанка*, Београд: Нолит, 1964.

Павловиќ, Бранко, *I Филозофијата и науката низ историјата, II Филозофијата и уметноста*, Скопје, Култура: 1961.

Платон, *Закони*, ТРИ, Скопје: 2007.

Скрутон, Роџер, *Кратка историја модерне филозофије*, Београд, Народна књига - Алфа, 1998.

Скаловски, Денко, *Философија на музиката*, Скопје: Бигосс, 2001.

Старделов, Георги, *Балканска естетика- една друга естетика*, Скопје: МАНУ, 2004.

Старделов, Георги, *Изморена авангарда*, Скопје: Мисла, 1985.

Старделов, Георги, *Summa Aestheticae*, Скопје: Култура, 1991.

Ќулавкова, Катица, прир. *Херменевтика и поетика*, Скопје: Култура, 2003.

Џепароски, Иван, *Естетика на возвишеното*, Скопје: Магор, 2008.

Џепароски, Иван, *Естетика на играта*, Скопје: Култура, 2003.

Џепароски, Иван, *Убавина и уметност*, Скопје: Магор, 2005.

Џепароски, Иван, *Уметничкото дело во втората половина на XX век*, Скопје: Култура, 1998.

На латиница:

Andric, Ljubisav, *Razgovori o esteticici*, Niksic: NIO Univerzitetska Rijec, 1989.

Arsitotel, *Politika*, Kultura: Beograd, 1970.

Aristotle & the elements of tragedy, 15 January, 2011.
<<http://www.ohio.edu/people/hartleyg/ref/aristotletragedy.html>>

Appen, Ralf von, *On the aesthetics of popular music*, Chapter: Pop, aesthetics and the aesthetics of music, Music Therapy Today (Online 1st April) Vol.VIII, 2007. 21 pages. 15 December, 2012.
<http://wfmt.info/Musictherapyworld/modules/mmmagazine/issues/20070330122710/20070330122906/MTT8_1_vonAppen.pdf>

Atkins, William Arthur; Koth, Philip Edward. "Pythagoras." *Mathematics*. 2002. *Encyclopedia.com*. (May 2, 2012). <<http://encyclopedia.com/doc/1G2-3407500247.html>>

Attali, Jacques, *Noise*, University of Minnesota press: London, 2009.

Bell, Clive, *Art*, UK: BiblioBazaar, 2007.

Benson, Bruce Ellis, *The Improvisation To Musical Dialogue*, University Press: Cambridge, 2003.

Bernar, Patrik, *Muzika kako duhovna staza*, Beograd: Esoteria IP, 2007.

Bicknell, Jeanette, *Why Music Moves Us*, Palgrave Macmillan: UK, 2009.

Bjerkvol, Jun-Ruar, *Nagahnuto bice*, Beograd: Plato, 2005.

Bradley, Elicker, *Mimesis, Catharsis, and Pleasure*, New York: Temple University, 2008.

Citizendium - the *Citizens' Compendium!* "Hammond organ", 2012. 10 March 2011.
<http://en.citizendium.org/wiki/Hammond_organ>

Clark, Suzannah and Rehding, Alexander, eds. *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*, UK: Cambridge University Press, 2006.

Copland, Aron, *What to listen for in music*, New York: Signet Classic, 2002.

Damjanovic, Milan, *Strujanja u savremenoj estetici*, Beograd: Fond za izdavacku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1978.

Dalhaus, Karl, *Estetika muzike*, Novi Sad: Knjizevna zajednica Novog Sada, 1992.

Dennison, Nash, *The Role of the Composer* (Part II), *Ethnomusicology* Vol. 5, No. 3, USA: University of Illinois Press, 1961.

Descartes, Rene', *Compendium To Music*. London: Thomas Harper, 1653.

Dewey, John, *Art as experience*, New York: The Berkeley Publishing Group, 2005.

Diltaj, Vilhelm, *Izgradnja istoriskog svijeta u duhovnim naukama*, Beograd: BIGZ, 1980.

Ingarden, Roman, *Ontologija umetnosti*, Novi Sad: Knjizevna zajednica Novog Sada, 1991.

Fenner, David E.W. *Aesthetics experience and Aesthetics analyses*, Project Muse, <http://muse.jhu.edu>

French, Richard F., *Music and Criticism*, The Reason de 'Etre of criticism in the arts- E.M. Forster, USA: READ BOOKS, 2007

Gracyk, Theodore, Kania Andrew, eds. *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, USA: 2011.

Green, Barry, Gallaway, Timothy.W, *The Inner Game of Music*, London: Pan Books, 1987.

Grejam, Gordon, *Filozofija umetnosti*, Beograd: CLIO, 2000.

Gurgel, Autumn, *Roots and Theories of the Doctrine of Ethos*, Milwaukee, Wisconsin: CHARIS Institute of Wisconsin Lutheran College, 2003. 14 pages. 12 September, 2011.
<http://charis.wlc.edu/publications/symposium_spring03/gurgel.pdf>

Herzog, Patricia. "Musical Criticism and Musical Meaning". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 53, No. 3. USA: Blackwell Publishing, 1995.
Jauss, Hans Robert, *Towards an Aesthetic Reception*, USA: University of Minnesota Press, 1982.

Jeremic-Molnar, Dragana, *Muzika kao srdestvo konstruiranja realnosti*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Izvorni naučni članak, 2007.

Kant, Immanuel, *Kritika rasudne snage*, Zagreb: Kultura, 1957.

Kant, Immanuel, *O lepom i uzvisenom*, Beograd: Grafos, 1988.

Kinosita, Yumi, *Reception theory*, University of California Santa Barbara, Department of Art, 2004.

Kivy, Peter, *Introduction to a philosophy of music*, UK: Oxford Univeristy Press, 2002.

Mejer, Leonard, *Emocijau i znacanje u muzici*. Beograd: Nolit, 1986.

Ober, Loran, *Muzika drugih*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2007.

Parker, Dewitt H., *The Principles Of Aesthetics*, Hypertext conversion by Philipp Lenssen. e-book, last updated on November 2003. 25 April, 2012.
<http://www.authorama.com/principles-of-aesthetics-5.html>

Pelosi, Francesco. *Plato on Music, Soul and Body*, Cambridge UK: University Press, 2010.

Platon, *Drzava*, BIGZ, Beograd: 2002.

Railton, Peter , Aesthetic Value as a Tertiary Quality? 2009. 22 pages. 14 Octomber, 2011.
<<http://fas-philosophy.rutgers.edu/chang/Papers/Railton-AestheticValueTertiaryQuality.pdf>>

Reimer, Bennett, Why do humans value music?16 pages. 22 May, 2012.
<<http://musiced.nafme.org/files/2012/06/WhyDoHumansValueMusic.pdf>>

Schopenhauer, Arthur, *The World As Will And Idea* (Vol. 1 of 3), Ebook 38427, 2011.

Stanford Encyclopedia of Philosophy, Concepts, First published Mon Nov 7, 2005. 13 December 2011.

<http://plato.stanford.edu/entries/concepts/>

Stefanovic, Pavle, *Um za tonom*, Beograd: Nolit, 1986.

Stock, Kathleen, *Philosophers on Music - Experience, Meaning, and Work*,USA: OXFORD University Press, 2007

Tatarkijević, Vladislav, *Istorija šest pojmova*. Beograd, Nolit, 1980.

Thomas Bloch, music performer of rare instruments, 15 November, 2010.
<http://www.thomasbloch.net/en_ondes-martenot.html>

Trautonium. de. 13 March, 2010. <<http://www.trautonium.com>>

Uzelac, Milan, *Filozofija muzike*, Cubus: Novi Sad, 2005.

Uzleac, Milan, *Filzofija muzike*, Stylos art, Novi Sad: 2007.

Williams, Robert, *Das Eine im Wandel: music and Kunstwissenschaft*. Journal of Art Historiography Number 1 December 2009.