ДИМИТРИЈЕ БУЖАРОВСКИ

ИСТОРИЈА НА ЕСТЕТИКАТА НА МУЗИКАТА©

Скопје
1989

© Buzarovski, 2007, All rights reserved
Unauthorized duplication of any of the materials related to this book is a violation of applicable laws

СОДРЖИНА

Предговор - - - - - - 5.

Увод
Предметот и методот на историјата на естетиката на музиката, географските ограничувања на окциденталната музичка култура, генеративните идеи во историјата на естетиката на музиката - - - - - - 6.

Раѓањето на естетиката на музиката
(Античка Грција и Рим)

I . ***Почетоци - митот како наивно филозофирање***
митовите за Аполон и Хермес, Аполон и Марсиас, Орфеј, Амфион и др. - - - - - 11.
II. ***Проблемот на поимот***
различното сфаќање на поимот музика, античката употреба на овој поим - - - - - 14.
III. ***Питагорејците - први во се***
Питагора, откривањето на пропорциите, хармонијата на сферите, теоријата на етосот, Хераклитовиот придонес, Филолаус, Архит, Дамон музиката и образованието - - - - - 16.
IV. ***Платон - музиката како подражавање***
анализа на Платоновите дијалози во Држава , Закони, Тимеус - - - - - 24.
V. ***Аристотел - Емоции и слободно време***
анализа на текстовите за музиката од Поетика, Политика, Проблемите - - - - - 32.
VI. ***Перипатетиците - модификација на традицијата***
фрагменти од Теофрастовите дела, Аристоксеновата *Хармонија* - - - - - 40.
VII. ***Во сенката на големите системи***
папирусот од Хибех, Еуклид, софистите - - - - - 45.
VIII. ***Римскиот период - одржување на теориската традиција***
еленистичката и римската музичка култура, епикуреизмот и Филодемус, Никомахусовот *Прирачник*, Квинтилианусовата *De musica* Птолемеј, Плотиновите *Енеади* - - - - - 47.

Средниот век - естетиката на музиката и схоластиката

I ***Историско-општествениот и културно-музичкиот фон на естетичките настани***
карактеристиките на музичката култура - - - - - 57.
II. ***Филозофско-естетичкиот background***
схоластика и теоријата за убавото - - - - - 61.
III.***Пренесувањето на античкото мислење во средниот век - Августин и Боетие -*** - - - - - 63.
Августиновата *De musica* и Боетиевата *De institutione musica*

IV. ***Периодот на епигонството***
Касиодорус, Исидор од Севилја, Беда Венерабилис, Алкуин,
Рабан Мавр, Аурелиан од Реома - - - - - 68.
V. ***Почетокот на расколот - полифонијата***
Еригена, *Musica enchiriadis*, Гвидовите *Micrologus* и *Epistola* - - - - - 73.
VI. ***Готиката - музиката спроти теориските догми***
Де Витри, Мурис, Јаков од Лиеж, Белдемандис, Анселмус, Уголино од
Орвието, Грокеовата *De musica*, Данте - - - - - 75.

Ренесансата - Естетиката во служба на музиката

I. ***Афирмацијата на хуманизмот и разновидноста на музичката култура***
промените во духовната сфера - хуманизмот и индивидуализмот,
uomo universale, основање на Академиите и др. - - - - - 80.
II. ***Музичките новини***
музичките форми, развитокот на инструменталната музика, појавата на
хармонијата, врвот на вокалната полифонија, печатењето
на партитурите и др. - - - - - 82.
III. ***Ранета ренесанса - платонизам и музички прирачници***
Кардиналот од Куза и Марсилио Фичино - неоплатонизмот
на Фирентинската Академија, Тинкторисовата *Summa*, Гафориевата
Practica Musicae, Бонавентура и др.
IV. ***XVI век - време на теориски судири и делби***
Кокликовиот *Compendium,* Ароновиот *Toscanello* - - - - - 90.
V. ***Artusi contra Galilei contra Zarlino***
Царлиновите *Instituzioni..., Soplimenti...*, Галилеевиот *Dialogo...*,
Артузиевиот *Imperfettioni...* - - - - - 94.
VI. ***Големата шизма и духовната музика***
- естетиката на протестантизмот -
Цвингли, Калвин, Лутер, Тридентскиот концил, Еразмо - - - - - 99.

Од подражавање до изразување - естетиката на XVII и XVIII век

I. ***Музичкиот барок - почетокот на златното време на западно-европската музичка култура***
Букофцеровата класификација за разликите меѓу барокот и
ренесансата, новите форми, новите жанрови, операта и балетот - - - - 102.
II.***Естетиката во духот на рационализмот и просветителството***
филозофско-естетичките карактеристики на периодот, класи-
фикацијата на теориските трудови, првите истории на музиката - - - - 105.
III. ***Франција во XVII век- емоциите и математиката***
Декартовиот *Compendium,* Мерсеновите *Harmonie universelle* и
Questions Harmoniques, Андре Могар - - - - 108.
IV. ***Германија во XVII век - универзалната музика***
Липиусовиот *Synopsis*, Кеплеровата *Harmonice mundi*, Кирхеровата
Musurgia universalis, Лајбниц, Преториус, Принц - - - - 112.

V. ***Италија во XVII и XVIII век - дебата околу опера***
stile rappresentativo, Пери, Качини, Дони, Монтеверди, Сент-Евремонд, Муратори, Алгароти, Марчело, Метастазио, Артеага - - - - 118.
VI. ***Франција во XVIII век - кон изразноста на музичкото дело***
Дибо, Бато, Бурдело-Боне, Андре, Рамо, Д'Аламбер, Русо, Шабанон, Ласепед - - - - 124.
VII. ***Англија во XVIII век - емпиризмот и естетиката на музиката***
Хачесон, Адисон, Херис, Веб, Евисон, Смит,Хом , Бети - - - - 136.
VIII. ***Германија во XVIII век - обликување на научната дисциплина***
Кунау , Матесон, Шајбе, Валтер , Баумгартен , Зулцер, Форкел, Шубарт - - - - 143.

Од Кант до Хегел - методологијата на современата естетика на музиката

I. ***Музичкиот класицизам и германската класична филозофија***
монументалноста на формите, доминацијата на инструменталната музика, идеализмот и трансцедентализмот - - - - 149.
II. ***Кантовите судови на вуксот и музиката на дното на хиерархијата на уметностите***
Кантовите естетички ставови од *Kritik der Urteilskraft* - - - - 150.
III. ***Реафирмацијата на музиката во романтичарската естетика***
браќата Шлегел, Хердер,Шелинг - - - - 154.
IV. ***Хегеловата дијалектизација на музиката - музиката во искачувањето кон апсолутниот Дух***
музичките тријади од Хегеловата *Естетика* - - - - 157.
IV. ***Крајот на големите системи - музиката како волја***
музиката во Шопенхауеровиот *Die Welt als Wille und Vorstellung* - - - - 164.

Современата естетика на музиката

I. ***Мултипликацијата на стиловите и естетичките насоки***
усложнувањето на културната и музичката состојба во современата музичка уметност, делбата на филозофско-теориските ориентации, формирањето на психологијата и социологијата на музиката - - - - 168.
II. ***Естетиката на формализмот - убавото во музиката како автохтон ентитет***
Хербарт, Хансликовата расправа *Vom Musikalisch-Schönen* - - - - 170.
III. ***Психолошката естетика - свртување кон субјектот***
Фехнер, Хелмхолц, аудиометрија, *Einfühlungtheorie*, Фолкелт - - - - 176.
IV. ***Естетиката и социологијата - музиката и општеството***
марксистичката естетика, Луначарски, Асафјев, Лукач, Лиса, Блох, Адорно - - - - 179.
V. ***Семантичката школа - музиката како јазик***
Сузана Лангер и *new key*, теоријата на информацијата, Мејер, Кунс, Креенбил, Маш - - - - 196.
VI. ***Феноменолошката естетика - кон слоевитоста на музичкото дело***
Мерсман, Шенкер, Халм, Хартман, Ингарден - - - - 203.
VII. ***Од питагореизам до агностицизам***
Данкерт, Бузони, Бреле, Јанкелевич - - - - 212.

Естетиката на музиката спаѓа во теориските дисциплини што го даваат филозофско-методолошкиот фундамент и на теориската и на практичната музичка дејност. За жал, оваа дисциплина сега се проучува само на некои факултети и музиколошки катедри.

Од друга страна, трудовите што се посветени на оваа проблематика опфаќаат еден поголем дел од целокупното теориско мислење за музиката, особено кога ќе се земе предвид дека музичката теорија произлегла од античкото естетичко мислење и дека таа долго време била составен дел на филозофско-естетичките трудови.

Големиот интерес за естиката на музиката што постоел кај филозофите, музиколозите, композиторите, писателите и други, придонесол за огромниот број естетички трудови за музиката, од кои само еден мал дел е преведен на јазиците на народите и народностите на СФРЈ. Живеејќи во време во кое информацијата е conditio sine qua non, пристапив кон изработката на овој труд, со цел да им понудам концизна информација за развитокот на оваа теориска дисциплина на студентите по музика, студентите по филозофија, музиколозите, композиторите, музичарите и сите оние што се заинтересирани да дознаат нешто повеќе за природата на феноменот што ги пленил и кому му ја посветиле професиналната љубов и ентузијазам.

Пошироката намена на овој труд го одреди и неговиот обем. Имајќи го предвид спомнатиот број на естетички расправи за музиката, што во детална обработка би произвел труд со огромен број на страници и со тоа би ја ограничил неговата читливост, се обидов во најголема мера да го ограничам просторот во кој на кондензиран начин ќе биде претставен голем број информации за оваа дисциплина. Со тоа овој труд повеќе претставува пролегомена во историјата на естетиката на музиката.

Ја користам оваа можност да им се заблагодарам на сите оние што ми помогнаа во изработката на овој труд и со своите забелешки придонесоа тој да ја добие формата што во ова издание му е понудена на читателот. Меѓу нив би ги истакнал: рецензентите - Д-р Драгослав Ортаков, Томислав Зографски, Д-р Властимир Перичиќ, Д-р Милан Дамјановиќ; потоа Веселинка Бабамова и Вера Соколова, музички уредници во третата програма на Радио Скопје, како и колегите од филозофскиот оддел на Бостонскиот универзитет.

Скопје, 24 март 1989 *Д-р Димитрије Бужаровски*

ВОВЕД

1. Историјата на естетиката на музиката презентирана во оваа книга е всушност историја на западната естетика на музиката. Таа го опфаќа развојот на естетичкото мислење за музиката од антиката до денес во рамките на западната (окцидентална) цивилизација. Тоа никако не подразбира дека историјата на естетиката на музиката може да се сведе само на историјата на западната естетика на музиката.[1] Познати се филозофските толкувања на музичкиот феномен во рамките на кинеската (Конфучие на пример), и индиската филозофија, а музичко-теориските истражувања биле преземани подеднакво и во древниот Египет и Вавилон.

2. Секој научно-теориски труд мора јасно да го разграничи својот предмет и метод на истражување. И покрај привидната јасност, испишувањето на историјата на естетиката на музиката е поставено пред повеќе проблеми. Еден од нив е веќе назначен во претходната теза. Од неа произлегува дека предметот на излагањето ќе биде естетичкото мислење за музиката што се развивало во *западната* култура. Со тоа, географското ограничување станува една од карактеристиките на предметот на нашето истражување.

Но тоа не ја дефинира и категоријата - естетичко мислење за музиката.[2] Таа, како што се гледа, подразбира одреден поим на музиката и одредена теориска рефлексија на тој поим. Познато е дека тој поим непрекинато се менувал, и она што претставувало музика за античка Грција, не го претставува поимот на музиката во средниот век. Неразбирањето на одредениот поим произведува сериозни тешкотии како на практичен, така и на теориски план. Најголемиот дел од денешниот музички аудиториум своите сфаќања ги гради врз тоналниот дур-мол поим, што има ограничена употреба, и ја следи европската музичка култура во периодот од XVII-XIX век. Примената на поимот на модалната практика на музиката на средниот век и ренесансата, односно на атоналноста на XX век доведува до недоразбирања и до погрешни заклучоци.

---

[1] Постоењето на географските и историските културни кругови е развиено во Блоховите тези, изложени во неговиот Тибингенски увод во филозофијата. (в. Ernst Bloch, Tübinger Einleitung in die Philosophie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main1963)

[2] Формално естетиката на музиката почнува со Шубартовото дело "Идеи кон естетиката на музичката уметност" (Fridrich Cristian Daniel Schubart, Ideen `u einer Äesthetik der Tonkunst), создадено меѓу 1777 и 1787 година, под многу невообичаени околности. Во тоа време Шубарт се наоѓал затворен во Витенбершкиот затвор зошто се замерил со локалните благородници. Така Шубартовите "Идеи..." своето објавување ќе го имаат дури по дваесетина години, во 1806 г., благодарение на Шубаротовиот син Лудвиг. (според: Музыкальная эстетика западной Европы XVII–XVIII веков, Издательство "Музыка", Москва 1971,стр. 325)

3. Променливоста на поимот - музика ја следи и променливоста на естетичката рефлексија. Меѓутоа, покрај таа променливост на естетичкото мислење, карактеристична е и специјализацијата, односно одвојувањето на одредени теориски дисциплини. Ако на самиот почеток, во антиката, тоа било и општа теорија на музиката, и акустика , и социологија и сé друго врзано со музиката,[3] постепено од него ќе почнат да се осамостојуваат и да се издвојуваат дисциплините што денес не можат да се вбројат во неговиот теориски круг. Од ова произлегува дека за него не може да се изгради единствен критериум, туку дека тој критериум ќе се моделира според концептот што владеел во различните историски периоди.[4] Слично како и во случајот со поимот за музиката, насилната примена на еден единствен концепт , може да доведе до недоразбирање и осиромашување на богатото и разновидно естетичко наследство за музиката.

4. Сепак, оваа постапка не подразбира користење на целокупното мислење за музиката, особено ако се однесува на сродните области на музичката теорија, социологијата и психологијата на музиката, музикологијата итн., или ако тие мислења немаат директни импликации во развитокот на естетиката на музиката. Ова се однесува и на многубројните текстови на композиторите напишани во вид на апологија, интерпретација, или импресија, за својата или туѓата музика; на кои им недостига методологија, односно научно-истражувачки пристап.[5] Ова донекаде го дава и одговорот во филозофско-естетичкиот спор, започнат

---

[3] "Историчарот на музичкото мислење не се среќава со континуиран и јасно разграничен изворен материјал... Музичкото мислење (во антиката, м.з.) се среќава во различни материјали: во метафизичките, научните, етичките, образовните, политичките и религиските трудови; во расправите за математиката, медицината, космологијата, астрологијата, поетиката, реториката, архитектурата, општата естетика и музичката теорија..." (Edward A. Lippman, Musical Thought in Ancient Greece, Columbia University Press, New York 1964, Introduction)

[4] "Во ова истражување на врската меѓу филозофот и музиката, не треба да се заборави дека еден интегрален историски преглед на музичкото мислење мора да ги земе предвид исто така и забелешките за музиката на математичарите, писателите, педагозите, критичарите..., а не треба да се забораваат и самите композитори. Но, само што го ограничивме подрачјето на нашето истражување, се појавува едно друго прашање: како да се препознаат филозофите? Кои се ограничувањата на филозофското размислување?" (Enrico Fubini, Les Philosophes et la Musique, Collection dirigeé par Danièle Pistone, Paris, 1983, str.8)

[5] Така Маркусовата оправдана реакција на Римановото третирање на естетиката на музиката, во која нема место за спекулативните обиди на композиторите и музичарите , завршува со воведувањето на мислењата на композиторите (на пр. Шопен, Шуман, итн.) кои во естетиката на музиката имаат место само како генијални творци. (в. Станислав Адолфович Маркус, История Музыкальной Эстетики, ГОСМУЗИЗДАТ, Москва, I том 1959, стр.5)

уште во антиката - кој има право на спекулација, филозофот или композиторот. Додека филозофите се борат да го задржат својот примат,[6] музичкото крило на филозофијата и естетиката на музиката се обидува да ја докаже јаловоста, дури и штетноста од влијанието на филозофите.[7]

5. Од рамките на синтагмата предмет-метод и нејзините апликации во нашето истражување, произлегува и проблемот на класификацијата на мислењето.

Генерализирано постојат два пристапа: хронолошкото евидентирање на настаните и групирањето според проблемите и насоките на естетичкото мислење.

Недостатоците на исклучивата употреба на едниот или на другиот пристап, се доволно обработени во досегашната литература - хронологијата го нема континуитетот во следењето на развитокот на поединечните проблеми, системи, школи итн., додека систематизираното изведување на еден ист проблем кај повеќе истомисленици ја губи целосноста на естетичката ситуација на историски момент.

Така, една од можните систематизации во оваа смисла, е систематизацијата според принципот на генеративните идеи. Со оглед на тоа дека со ова прашање многу поопширно се занимавав во текстот "Генеративни идеи на естетиката на музиката",[8] овде ќе се задржам само на изнесувањето на основните претпоставки на таа расправа. Според концептот на генеративните (творечки) идеи што е развиен таму, целата историја на естетиката на музиката може да се сведе на историјата на неколку клучни идеи, односно на историјата на нивните алтерации, модификации и реинтерпретации.

Востановени во антиката, како да го клишеирале натамошниот развиток на естетичкото мислење за музиката, формирајќи го образецот според кој ќе работат сите следни генерации естетичари на музиката.
Меѓу неколкуте најистакнати идеи во оваа смисла се секако :
- музиката како математика,
- музиката како подражавање,
- музиката како експресија,
- музиката како јазик,
- музиката како независна формална структура итн.

---

[6] Разгледувајќи ја можноста на музичарот да ја објасни тајната на музиката, Иван Фохт доаѓа до заклучокот дека “во дваесеттиот век имаме и неколку добри музичари, кои ослободени од романтичарските предрасуди, а спекулативно талентирани, знаат навистина да кажат и нешто адекватно за музиката”. (Ivan Focht, Savremena estetika muzike, Nolit, Beograd 1980, стр.22). Текстот кој следи, ќе докаже, дека такви имало повеќе, во различните периоди од развитокот на естетиката на музиката.

[7] “Улогата што филозофите ја играле во историјата и во развитокот на музиката како уметност, повеќе може да се осуди, отколку да се пофали... ќтетата што филозофите ја предизвикале во музиката го надминува доброто...” (Julius Portnoy, The Philosopher and Music, Dacapo press, New York 1980, стр.232).

[8] "Generative Ideas in the Aesthetics of Music", International Review of Aesthetics and Sociology of Music, Zagreb 1986, vol.17, no. 2, стр.147-161

Но на ваков начин специјализираната историја на естетиката на музиката; недостига целосноста на сé она што се случувало внатре, и меѓу развитокот на овие идеи. Ова уште повеќе доаѓа до израз во еден ваков труд, наменет на пошироката читачка публика, што би можела да биде збунета, дури да добие и погрешни перспективи за ситуациите што владееле во одредени моменти во развитокот на естетиката на музиката. Историјата на естетиката на музиката, работена според принципот на "генеративните идеи" е историја од повисок тип, историја која би се надоврзала на еден ваков текст.[9]

6. Историјата на естетиката на музиката е паралелна со историјата на филозофијата и главно ја дели судбината на нејзините потреси и промени. Меѓутоа, таа подеднакво се однесува и спрема промените во музичката култура и тоа најчесто како задоцнето ехо, а многу ретко како антиципација на она што доаѓа.[10]

Тоа значи дека и историската класификација на мислењето за музиката може да се подреди кон класификацијата на филозофското *respective* естетичкото мислење, што овде донекаде е направено.

Епохите на антиката, средниот век и ренесансата, во кои постои географски и историски континуитет, ќе бидат обработени како посебни целини. XVII век донесува поделба, пред сé во географска смисла, во која на центрите на филозофијата, центрите на културата и на музиката, им кореспондира и естетиката на музиката. Лоцирањето на естетиката на музиката според територијалниот принцип во XVII и XVIII век, (Германија, Италија, Франција, Англија), не е идентично со формирањето на националните школи, зашто, во рамките на ваквите територијални целини (исто како и во антиката), им одговараат различни естетичко-музички правци.

Вообичаеното издвојување на периодот: германска класична филозофија - германски идеализам, е задржано и овде. Причината пред сé, лежи во значењето на методологијата на Кантовата и Хегеловата *естетика*, односно нивното влијание на естетичките насоки на музиката, што следуваат во XIX и XX век.

Современата естетика на музиката не би можела да биде опфатена во труд од ваков обем. Богатството на естетичкото мислење за музиката, интересот на музиколозите, филозофите, композиторите, социолозите, психолозите итн., заедно со бројот на трудовите; расте со геометриска прогресија и прави баланс еднаков на сé што е напишано дотогаш. Поради тоа, во класификацијата на современата естетика на музиката е применета постапка што донекаде ја разбива хронолошката кохерентност

---

[9] Сличен пристап остварува и Владислав Татарјкевич во своите истории на естетиката, односно: историјата на естетиката и историјата на шестте поими. (в. Wladislav Tatarkiewicz, History of Aesthetics, PWN - Polish Scientific Publishers, Warszawa,1970, i - Владислав Татаркјевић, Историја шест појмова, Нолит, Београд, 1977) Според истиот принцип би можеле да ги изведеме и: историја на естетиката на музиката и историја на генеративните идеи во естетиката на музиката.

[10] Појавата на операта (со теориската подготовка кај Фирентинската камерата), спаѓа во оние малку примери, каде што теоријата и претходи на практиката.

на трудот и се обидува да го претстави движењето на естетиката на музиката само низ главните правци на нејзиниот развиток.

Воопшто, основната намера за информативност, ја надминува методолошката консистентност на оваа *Историја*, откривајќи ја авторовата желба да изнесе што повеќе и што поразновиден материјал и со тоа, како и со своето одушевување, да ги привлече и оние што се сомневаат во можностите за спекулативно освојување на убавиот феномен на музичката уметност.

РАЃАЊЕ НА ЕСТЕТИКАТА НА МУЗИКАТА
(античка Грција и Рим)

I. Почетоци - митот како наивно филозофирање

1. Значењето на митот како обид за интелектуално освојување на структурата на космосот и хуманата цивилизација во целост е применливо и во нашиов случај. Грчките митови подеднакво и претходат и на музичката теорија и на историјата, естетиката и етиката на музиката,[11] а аргументите преземени директно од митологијата, ќе бидат цитирани како научни факти сé до XVII век.

2. Создавањето на музичките инструменти, а со тоа индиректно и почетоците на создавањето на музиката, се претставени во митот за Хермес и Аполон. Во договарањето околу новиот инструмент што го открива Хермес ќе биде одреден прататкото и идниот заштитник на музиката - Аполон.[12]

---

[11] "Концептот на етичката сила на музиката е карактеристична црта на грчките погледи; многу порано пред да станат експлицитни во филозофијата, тие се изразени истовремено во митовите за музичката магија и во различните полиња на музичката практика... Митот, религијата, медицината и церемониите, обединети за да го зајакнат и да му дадат разновидност на моралниот концепт чии што формулации не исчезнуваат едноставно со појавата на филозофското мислење ; имаат особено значаен придонес кон етичката теорија, продолжувајќи паралелно со филозофијата, давајќи; (на етичката теорија м.з.) длабочина и социјална релевенатност.

Митовите што раскажуваат за моќта на музиката примарно се занимаваат со присилниот карактер на човековиот одговор, бидејќи не е изненадувачки човекот да се најде во заедница со животните, растенијата и мртвата природа. Неодоливата и фаталната привлечност на Сирените имаат своја паралела во одушевениот Арион кај делфините, односно Амфионовата можност да ги натера камењата сами да се постават во одреден ред, додека универзалното влијание на Орфеј, се протега од природата до боговите." (E. Lippman, op. cit. стр.45)

[12] Митот почнува со Хермесовото крадење на Аполоновото стадо. Музиката ќе биде средство за помирување на боговите.

"Двата бога се вратија на планината Килена, каде што Хермес се поздрави со мајка си и го извлече предметот што го беше скрил под овчата кожа.

"Што ти е тоа?" го праша Аполон. Наместо одговор, Хермес му ја покажа лирата што ја измисли самиот и ја направи од желкин оклоп. Удирајќи по нејзините жици, тој почна да свири толку необично разиграна мелодија, пеејќи за Аполон, фалејќи ги неговата благородност, интелегенција и добрина, така што тој веднаш сé му прости. Хермес, свирејќи без престан, го поведе восхитениот и изненадениот Аполон до

3. Митот за Аполон и Хермес индиректно најавува и нешто од ситуацијата во другиот мит за Аполон[13] во кој повторно се говори за музиката. Во него музиката е веќе поставена низ призмата на етичкото *sensu stricto*, односно политичкото *largo sensu*. Ваквиот начин на мислење ќе се здобие со

Пилите, и таму му го даде останатото стадо што го беше скрил во пештерата.

"Да направиме договор!" извика Аполон. " Ти задржи ги кравите, а јас ке ја земам лирата."

"Во ред" рече Хермес и тие се ракуваа.

Додека гладните крави пасеа, Хермес одсече едно парче трска и од неа направи овчарско кавалче, и пак почна да свири. Повторно восхитен, Аполон извикна: " Пак ти нудам спогодба! Ако ми го дадеш кавалчето , ќе ти го дадам златното пасиште за твоето стадо, и во иднина ти ќе бидеш бог на сите кравари и овчари". (Robert Grevs, Grcki mitovi, Nolit, Beograd 1974, прва книга стр. 64,65)

[13] "Еден ден Атина направи двојница од еленски коски и на неа почна да им свири на боговите за време на гозбата. Во почетокот не можеше да разбере зошто Хера и Афродита кришум се смеат, и го кријат лицето со рацете, зашто изгледаше дека нејзината музика ги восхитува другите богови; затоа отиде до потокот и почна да го набљудува својот лик во водата додека свиреше. Сфаќајќи одеднаш колку смешно изгледа со надуените помодрени образи, таа ја фрли двојницата и го проколна секој оној што ќе ја подигне.

Марсиас беше невината жртва на ова проклетство. Тој се сопна од двојницата, ја подигна и штом ја стави в уста таа самата засвире, инспирирана од сеќавањето на Атинината музика; Марсиас тргна по Фригија, следејќи ја Кибела и одушевувајќи ги наивните селани. Тие почнаа да извикуваат дека дури ни самиот Аполон на својата лира не би умеел да измисли поубава музика, а Марсиас беше толку глупав што не им противречеше. Ова, се разбира, го предизвика Аполоновиот гнев и тој го повика Марсиас на натпревар под услов победникот да има право да смисли каква сака казна за победениот.

Марсиас се согласи и Аполон ги постави Музите за судии. Натпреварот покажа дека натпреварувачите се подеднакво добри, бидејќи Музите беа одушевени и со едниот и со другиот инструмент. На крајот Аполон му довикна на Марсиас: "Ајде да видиме дали можеш со својот инструмент да направиш она што јас можам да го направам со мојот. Заврти го наопаку , па пеј и свири во исто време".

Ова беше невозможно да се изведе со двојницата и Марсиас го изгуби натпреварот. А Аполон ја сврте својата лира и почна да пее прекрасна химна во чест на олимписките богови, така што Музите немаа друг избор освен да пресудат во Аполонова корист. Тогаш и покрај својата лажна префинетост, Аполон му се освети на Марсиас на најсвиреп начин, го одра жив, а кожата му ја закова за еден бор ... Подоцна Аполон победи на уште еден музички натпревар, на кој претседаваше кралот Мида; тогаш го победи Пан. Откако го признаа за бог на музиката, постојано свиреше за време на гозбите на боговите на својата седумжична лира." (R. Grevs, op. cit. стр. 77,78)

особено голема популарност за време на целата античка историја на естетиката на музиката.

Самиот мит ги означува елинистичките освојувања на Фригија и Аркадија[14] и судирот меѓу различните традиции. Но сепак - *ex oriente lux* сите новини доаѓаа од Исток, па меѓу нив и музичките. Обидот да се запрат акултурационите процеси и да се зачува автохтоната традиција, втемелена во овој мит, набргу ќе стане првиот нужен одговор за размислување кај сите загрозени традиции и култури. Убеденоста во исправноста на судовите основани на овој мит подоцна ќе ја прифати и Платон и ќе ја искористи како аргумент во изборот на инструментите кои можат да бидат употребувани во грчката музика.[15]

4. Покрај Аполон, Орфеј е најпопуларна и најпозната музичка личност во грчката митологија. Музичката моќ на неговата лира ги радзвижува живата и неживата природа, камењата и дрвјата, боговите и обичните луѓе[16], и како прв вистински музичар, по Аполон кој му ја подарил својата лира, станува симбол, сиже, па дури и аргументација во многу уметнички и теориски трудови.

Нашиот интерес за Орфејовиот мит се состои во античкото убедување за безграничната моќ на музичката уметност. Нејзиното влијание во обликувањето на душата, па и на сето она што ја окружува, ќе биде доволна провокација да се побуди посебен теориски интерес за неа, така што музичката уметност ќе го добие високото место во рангирањето на нучните дисциплини што ќе ја следи сé до осумнае- сеттиот век, кога ќе почне да бледее интересот за неа.

На Орфејовите фантастични музички успеси ќе им се придружи и Амфион[17] кој ќе ја изгради Теба, покренувајќи ги камените блокови со звуците на својата лира. Фантастичните успеси на митските музичари претставуваат обид да се избори место на музиката во корисните практични човекови активности. Збунувачкото прашање за бескорисноста на човековата творба што сé повеќе се развиваше и се усовршуваше, (прашање што ќе се здобие со вечен статус во естетиката на музиката), е решено преку толкувањето и припишувањето низа практични и корисни ефекти од материјална природа.

---

[14] R. Grevs, op. cit. стр.81

[15] Plato, The Republic, Penguin books, 1975, второ издание, стр.160

[16]в. R. Grevs, op. cit. стр.112 (Најпознатиот дел од митот за Орфеј се однесува на неговата љубов спрема Евридика и слегувањето во Адот за да ја врати во светот на живите. Со оглед на тоа дека овој мит е добро познат, особено преку Глуковата опера, ќе го избегнеме неговото цитирање.)

[17] Зетот често му се потсмеваше на Амфион поради неговата љубов спрема лирата, што му ја даде Хермес. "Таа те одвојува од корисните работи" му велеше тој. Но кога станаа ѕидари, Амфионовите камења се помрднуваа од звукот на неговата лира и благо се лизгаа кон своите места... (R. Grevs, op. cit., стр. 258)

II. Проблемот на поимот

1. Како што беше веќе нагласено, разбирањето на античкото мислење за музиката мора да тргне од античкиот поим за музиката. Неговата карактеристична повеќезначност ја следат различните естетички становишта, а му се заканува и толкувањето низ призмата на нашиот современ концепт за сфакањето на музиката.

2. Самиот збор *музика* имал низа различни значења во тоа време. Доаѓајќи од Муза, во своето првобитно и најшироко значење, ги подразбирал сите вештини што потпаѓаат под патронатот на Музите. Ова значење се протега и во периодот на елинизмот, кога неговата употреба добива исклучива метафоричка вредност.[18]

Употребата на терминот *музика* во означувањето на делата на поезијата, сликарството, музиката, танцот и слично, е тип значење што може да доведе до недоразбирања во нашиов случај. Неговата распространетост на подрачјето на другите уметности (особено во поезијата) доведува до низа заклучоци што не можат да се однесуваат и на музичката уметност.

На крајот кога тој термин е користен во означувањето на оваа уметност, тој наедно ги подразбирал и теоријата и практиката, како и творештвото и изведбата.[19]

3. Меѓутоа проблемот на поимот не ја подразбира исклучиво употребата на терминот туку и содржината и формата на музичката уметност на стара Грција. Освен тоа музичката уметност имала своја развојност и

---

[18] W. Tatarkiewicz, "History of Aesthetics", I том, стр.217

[19] "Зборот *mousike* беше скратување на зборот *mousike techne* подразбирајки уметност на музиката и задржувајќи ја перманентно повеќезначноста на грчкиот термин "уметност" што наедно ја опфаќаше и теоријата и практиката... Зборот *mousike* не означуваше исклучиво музика во современа смисла, туку и музичка теорија, не само можност за произведување на ритми, туку исто така и процес на сопствената репродукција (изведување м.з.)

Така Секстус Емпирикус пишува дека во антиката зборот "музика" имаше тројно значење. Најнапред означуваше наука, наука што се занимава со звуците и ритмите, (односно она што денес би го нарекле музичка теорија). Како второ, означуваше вештина во пеењето или свирењето на музичките инструменти , во производството на звуци и ритми, но исто така го означуваше и производот на таа вештина, односно како што би се рекло, самото музичко дело. Трето, зборот "музика" во своето оригинално значење го означуваше секое уметничко дело во најширока смисла, вклучувајќи го и сликарството и поезијата, иако подоцна , ќе престане употребата на ова значење."(W. Tatarkiewicz, op. cit., стр.218)

променливост во рамките на единствениот период на антиката[20] што уште повеќе го усложнува нејзиното толкување.

4. Она што е најбитно за нашето мета-просудување на естетиката на музиката од овој период е фактот дека античката музика во суштината претставувала едноставен образец на музичка уметност, составен исклучиво од едногласно пеење - без или со инструментална придружба (која била изведувана унисоно), со почетоци на инструменталната музика, со мал опсег на мелодиските фактури, пирспособен ритам на долгите и кратките слогови на текстот, текракордот како основа на структурата на скалите[21], *номос* - от како основа на формата и изведбата[22] итн.

---

[20] "Информацијата за оригиналниот карактер и организацијата на уметностите во Грција е индиректна и хипотетична, но сигурно е дека нивниот карактер, како и организацијата се многу поразлични од оние во подоцнежните векови. Всушност, Грците почнале само со две уметности: експресивна и конструктивна, но секоја имала многубројни конституенти. - Првата се состоела од амалгамот на поезијата, музиката и играта (танцот м.з.), додека втората ја вклучувала архитектурата, скулптурата и сликарството ... Играта (танцот) ја формирала с'ржта на експресивната уметност; таа била проследена со зборови и музички звуци. Играта , комбинирана со музиката и поезијата целосно го образувала она што еминентниот филолог Т. Зиелински го опиша како "тројна *choreia* ". Оваа уметност ги изразувала човековит чувства и импулси низ зборови, гестови, мелодија и ритам. Терминот *choreia* го истакнува врвното значење на играта, тоа е изведено од *choros* , што првобитно означувало групна игра. (ibid. стр. 15,16)

[21]Интересен е процесот на поедноставување во развитокот на тетрахордите. Така од трите типа тетрахорди (енхармонски, хроматски и дијатонски), во натамошниот развој на грчката музичка теорија и практика, доаѓа до употребата само на еден тетрахорд, односно модус, што произлегува од неговата основа.

Во "Историјата на музичкото мислење" Доналд Фергусон го дава сумарумот на трансформациите на тетрахордите во античка Грција:

"(1) Оригиналната идеја на тетрахордот како базична единица на структурата на скали е задржана. (2) Хроматскиот и енхармонскиот род се застарени. (3) Старите начини на комбинирање на тетрахордите (јонската и дорската хармонија) се надвладеани од еолската. (4) Преку совршено природен процес, еден тон (А во природната скала) претставува функција на тоника за целата серија.(Ова не е едноставно позиција на кој и да е тон што на скалата и дава значење, туку повеќе функција на тој тон во релација со *месе* .На крајот, (5) седум различни модуси или скали, секој сегмент на бескрајно проширената еолска хармонија(скала м.з.)ќе бидат прифатени како конвенција. Тргнувајќи од - тоа дека една тоника ги раководела сите модуси, произлегува дека грчката музика во Аристотеловиот период, имала само еден модалитет, односно смисла за скала. (Donald N. Ferguson , A History of Musical Thought, New York, 1980, трето издание, стр.20)

[22] Вообичаено *nomos* - от се поврзува со името на Терпандер, наедно и првиот музичар и композитор за чие постоење сведочат и материјалните

5. Во оценката за значењето на грчката естетичка теорија за музиката досегашните теориски трудови посебно истакнуваат дека постои одредена диспропорција меѓу богатата теориска анализа на музичката уметност од една страна, и сиромашниот музички образец на практиката од друга.

Без да ги негираме значењето и прогресот што грчката теорија за музиката го има направено во овој период, мора да се земе предвид уште еден факт: грчката музичка теорија во својот најголем дел е сведена на две области - акустиката (интервалите и образувањето на музичките скали од тетрахордите) и моралното влијание на така структурираните скали. Мистицизмот на подоцнежните интерпретации во оваа теорија ќе гледа многу повеќе од она што е вистински напишано.

6. Прашањето за скалите, односно интервалите од кои се формираат, доминира во естетичките расправи на антиката. И поимот *хармонија* е во директна врска со ова прашање, бидејќи во тоа време означувал одреден распоред на тетрахордите.[23] Во рамките на повеќезначната употреба на термините, терминот *хармонија* значел и согласност на спротивности. Согласноста на тетрахордите, односно нивното надоврзување можело да биде изведено според принципот на поврзување (последниот тон на тетрахордот е и прв на следниот, на пр. е-а, а-де, де-ге итн.), односно раздвојување (е-а, ха-е, фис-цис, цис-фис итн.). Споредено со денешното сфаќање за скалите, ова создава чудни комбинации од скали што не биле никакви теореми, туку вистинска практика од тоа време.[24]
Примената на нашите сфаќања за акустиката и општата музичка теорија, особено кога се однесува на прашањата за системот на скалите, изгледа многу оддалечена од прашањата на естетиката на музиката. Меѓутоа, за античкиот мислител, естетиката на музиката почнувала и завршувала со тетрахордот како симбол на музичкото битие. Некои автори сметаат дека ритамот имал поголемо значење, поради врската со поезијата и танцот,

---

документи. (в. Александар Новаковић, Звуци са Парнаса, Спортска књига, Београд, 1976, стр. 77,78). *Nomos*-от е и формална структура на композицијата, закон што го одредува бројот и меѓусебниот однос на одделните делови на композицијата (така на пример Терпандаровиот *nomos* се состоел од седум делови) како и содржината на деловите. Покрај ова *nomos*-от е и однос на изведувачите, односно неговите слободи при интерпретацијата на делата на одредените композитори, имајќи го предвид особено проблемот на системот на нотниот запис од тоа време. (в. Enrico Fubini, Les Philosophes et la Musiwue, стр.13,14)

[23] в. Donald N. Ferguson, op. cit., стр.15

[24] ibid., стр.15. Тетрахордот како основна единица за скалите на античкиот музички систем содржи концептуални разлики, особено во смисла на тоничната функција што е ориентир за нашето поимање на музиката. Така "во секој додаден тетрахорд, како и во оригиналниот, повисокиот од двата фиксирани тона бил земан како фундаментален ... Така ќе има толку фундаментални тонови колку што има и тетрахордови сегменти во скалата, а поради тоа што сите фундаменти се различни, ниту еден тон не може да функционира како основен, или како тоника ..." (ibid. стр.16)

односно дека музиката била малку мелодија, а повеќе ритам.[25] Сепак, прашањата за ритамот не се толку присутни во теориските расправи од овој период, колку и оние во врска со мелодијата.

7. Недостигот на музички материјал (односно дешифрирани нотни записи), наспроти извонредно богатата текстуална материја за карактерот на музиката во антиката, создава доста тешкотии околу одредувањето на "фантастичната" моќ на музиката. Ова се однесува и на нејзината "медицинска" употреба, употребата во терапевтски цели за прочистување на душата (пурификација).

Користејќи компаративна метода на ананализа на фолклорот зачуван кај некои култури денес, може да се претпостави, дека тоа влијание, толку битно за формирањето на естетичката свест на периодот, во најголем дел се базирало врз ритамот и текстот, на музичките, односно, овде, уште повеќе врз поетските остварувања.

Повторувањето на едноставни ритмички фактури е познат метод за доведување големи групи слушатели, односно играчи, (овде главно станува збор за танцот), во екстатична состојба на мистично соединување со господа, (како кај нас дервишите на пример).

Исто така, врз основа на истата компаративна анализа, може да се претпостави дека некои инструменти, како, на пример, аулосот, произведувале френетични ефекти и покрај ограничените мелодиски структури, повеќе врз основа на бојата и волуменот на тие инструменти.

Од друга страна, текстот и човековото пеење на тој текст имале смирувачко дејство, секако повеќе како содржина и форма на самата поезија, отколку на музиката во денешната смисла.

При сево ова, треба да се има предвид и фактот, дека разгледуваната музика низ оваа призма е музика на ритуалот и музичкиот обред. Таа микстура на митското, религиозното, медицинското и церемонијалното, претставувала еден хомеопатски третман што во мистериите доведувал до емоционално празнење[26], до познатата Аристотелова катарза.

III. Питагорејците - први во сé
(mundum regunt numeri)

1. Естетичката теорија за музиката почнува со питагорејците. Акустичката теорија за музиката почнува со питагорејците. Општата теоријата за музиката почнува со питагорејците.

Повеќето идеи што ја создаваат с'ржта на естетиката на музиката како, на пример: музиката како математика, моралниот карактер на музиката, космосот како музичка кутија, музиката како подражавање на

[25]W. Tatarkiewicz, op. cit. , стр.19 ("Како што Дионисије од Халикарнас напиша подоцна - мелодиите го задоволуваат увото, но ритамот го возбудува." ibid. стр. 19)

[26] в. E. Lippman, Musical thought in ancient Greece, стр.45,46,47

таа космичка музика; своите корени ги наоѓаат во питагорејското учење за музиката. Нивните директни наследници ќе имаат главна улога во цели периоди од развитокот на естетиката на музиката, и дури може да се рече дека тие имале влијание и врз развитокот на самата музичка уметност, што е навистина ретка практика на релацијата естетика - музика, зашто, како што докажува историјата, естетиката на музиката скоро секогаш била нешто *a posteriori*, што следи, а не претходи.

2. Ова е дотолку поинтересно, ако се има предвид дека првобитната питагорејска теорија е реконструкција врз основа на подоцнежните пишувања на питагорејските следбеници. Правилото на молчење , едно од многуте строги правила на питагорејскиот мистичен ред, ќе придонесе, првите пишани извори за питагореизмот да се јават дури кон крајот на петтиот век пред нашата ера.[27] Резултат на ова е мислењето на одделни автори дека, пред Архит, односно пред Платон, не постои ништо од вистинското питагорејско учење за музиката.[28] Сепак, екстремноста и скептицизмот на ова мислење лесно може да се побие, што докажува и натамошниот тек на нашата расправа за питагореизмот и неговиот идеен водач и творец Питагора.

3. Прифаќајќи го правилото дека ништо не може да се појави *ex nihilo*, може да се претпостави дека и питагореизмот е некоја резултанта на постојниите естетички ставови, акустичките испитувања, како и состојбата на музиката во времето на Питагора.

Така "тврдењето дека питагорејските размислувања за музиката и бројот потекнуваат од Хипасус изгледа неверојатно ... Следното било можно: 1) Нумеричките пропорции на трите интервали ... (октавата, квинтата и квартата, м.з.) биле веќе познати во времето на Питагора - веројатно од проучувањето на разликите на висините меѓу жиците што се наоѓаат под иста тензија и чија должина се разликува во согласност со односите на *tetraktus-от*. 2) Питагора ја искористил применливоста на овие односи на музичките интервали со енормно големо значење. 3) Како резултат на тоа, можно е дека раните питагорејци, како на пример Хипасус, се обидувале да развијат нови и повпечатливи докази за нивната

---

[27] "Како прво, очигледно постоело правило на тајна во заедницата, според кое повредата на ширење на питагорејската доктрина, кажуваат подоцнежните извори, била строго казнувана - поради што не постојат питагорејски ракописи до времето на Филолај (односно крајот на петтиот век пред нашата ера). И второ, дури и во рамките на самата школа, владеело такво почитување спрема основачот (Питагора м.з.), така што изгледа дека подоцнежните откритија на членовите на братството не биле прогласувани како индивидуални достигања, туку му се припишувани на Питагора - иако многу од тоа едвај би можело да биде дело на Питагора, особено на полето на математиката". (Kirk & Raven, "The Presocratic Philosophers", Cambridge at the University Press, 1963, I изд. ,стр. 220

[28] в. Rudolf Schäfke, Geschichte der Musikästhetik in Umrissen, Hans Schneider, Tutzing 1964, стр.21

применливост (оттаму и познатата приказна за хармониите од ковачницата).[29]

Се претпоставува исто така, дека Питагориното припишување на моралната моќ на музиката е резултат на неговото патување во Египет, односно влијанието на ставовите за музиката на високото египетско свештенство.[30]

4. Така двата клучни елемента во питагорејската естетика за музиката **физичко-акустичкиот** и **етичкиот**, ги имаат своите корени во веќе постојните сфаќања за музиката, што е само уште еден доказ, дека сите нови идеи во естетиката на музиката грижливо се подготвувани и дека се наоѓаат во еден постојан континуитет.

5. Како што веќе беше кажано, питагорејското докажување на нумеричката суштина на светот тргнувало од нумеричките пропорции на музичките интервали: октавата 1:2, квинтата 2:3 и квартата 3:4 , изведени врз основа на акустичките испитувања со монокордот.

Многу едноставн и без практична примена во изведбата на музиката, монокордот (растегната жица што произведува звук со одредена височина, што се менува според тоа во која пропорција ќе ја кратиме жицата), станува извор на целокупното питагорејско учење не само за музиката, туку и за структурата на вселената. Како што ќе видиме подоцна, ова не е единствен пример на изведување на филозофијата од музиката, иако всушност е многу редок.

Меѓутоа, подоцнежните автори, особено од римскиот период, ќе ја прифатат фантастичната приказна за откритието на музичките пропорции во ковачницата, што долго време ќе владее во интерпретацијата на питагореизмот.[31]

Она што е битно во физичко-акустичка смисла е формирањето на принципите за образување на музичката скала. Така, разликата на квинта

---

[29] Kirk & Raven , op. cit., II изд. , стр.235

[30] "Има причина да се верува дека Питагора патувал во Египет студирајќи ја науката и музичката филозофија на Фараоните, исто како што ќе направи Херодот во петтиот век. Изгледа дека Питагора дошол во Грција со некои елементи на акустичката теорија, како и со дефинитивното етичко уверување што го добил кај египетското свештенство, а што се однесувало на музиката." (J. Portnoy, The Philosopher and Music, стр.8) Шефке смета дека патувањата на Питагора не само во Египет, туку и во Вавилон и Феникија, се легенди, не отфрлајќи го паралелизмот и поврзаноста на учењата за музиката на стариот Ориент.(в. R. Schäfke, op. cit. , стр. 15)

[31] "Разработената приказна дека Питагора го направил своето откритие забележувајќи дека чеканите во ковачницата ги произведувале спомнатите интервали, па оттаму и со мерењето на чеканите (што наводно Питагора го направил за да ја утврди нивната разлика м.з.), може да се најде кај неколку подоцнежни автори...; меѓутоа ќе се докаже дека ова е без основа со фактот дека Питагорините наводни експерименти не ги даваат резултатите што им се припишуваат".(Kirk & Raven, op. cit., стр.230)

и кварта го произведува интервалот големата секунда (нумерички претставено со пропорцијата 8:9), две секунди формираат терца итн.[32]

Со ова, расправата околу скалите нема да биде завршена, туку напротив, отворена, и во многу сличен вид актуелна сé до XVII век.

6. Од друга страна, естетиката на музиката физичко-акустичката страна на феноменот (што всушност е предмет на истражување на други научни дисциплини) ја интересира во онаа мерка до колку таа ѝ служи за директно изведување заклучоци. Тоа се потврдило во случајот на питагорејците што овие истражувања универзално ги примениле во структурата на вселената и човековата душа. Изведувањето на заклучоците било направено по многу едноставен пат:
- ако музичката скала може да се изрази со бројки, и тоа во пропорциите на првите четири природни бројки - 1, 2, 3 и 4 (со што се определени и основните три интервали: октава, квинта и кварта, од кои според принципот на изведување можат да се добијат сите други интервали), и ако другите нешта можат да се изразат во бројки, тогаш бројките се суштина на нештата и нивни почетоци.[33]

7. Примената на нумеричките суштини според тоа подразбира музикализација на нештата. Примената на пропорциите и бројките во вселената доведува до познатата вселенска музичка кутија.

Хармонијата на сферите со ова ќе биде уште една од идеите што

---

[32] "Терцата, според Питагора, содржи две еднакви скунди. Така, неговиот математички израз за терца е 9/8 x 9/8= 81/64. Ова е релативно висока пропорција и презентира толку голема терца, што ќе звучи дисонантно доколку се употреби во некоја хармонија. (Теориски , нашата современа терца е наштимана според многу поедноставна пропорција 80/64=5/4. Но, ова е од хармонски причини. Грците ... не само што немале хармонија, туку немале ни корист од неа (хармонија, во денешната смисла на употреба на овој термин во музичката уметност м.з.) Поголемиот интервал бил извонредно задоволувачки за мелодијата, како што би бил и за нас, доколку не би знаеле за хармонијата). Со ова, била формирана скалата до квинта. И другите интервали би можеле да бидат пресметани според истиот принцип... Големото значење на делото на Питагора се содржи во фактот дека за првпат апсолутно била одредена скалата. Без ваквата основа, никогаш не би било можно усогласувањето и увото би било единствениот судија, така што навиките - особено поради отсуство на хармонското тестирање - би можеле многу лесно да воспостават многу различни интервали во скалата".(D. Ferguson, "A History of Musical Thought", стр. 28,29)

[33] Овде нема да се задржуваме на опширните објаснувања за питагорејскиот третман на суштината на бројките (како на пример карактеристиките на секој број од *тетрактус*-от, нивните комбинации 1+2+3+4=10, или седумте најзначајни бројки што ја откриваат суштината на душата 1, 2, 3, 4, 8, 9, 27, односно 1+2+3+4+8+9=27) што како проблем многу детално и опширно е обработено во споменатата историја на Рудолф Шефке (v. R. Schäfke, op. cit., str.27-33), зашто ова излегува од рамките на интересот на овој труд.

ќе добијат голема популарност во натамошниот естетички третман на музичката уметност.[34]

Најверојатно корените на оваа идеја лежат во постарите питагорејски кругови[35] што многу помалку се грижеле за научно-теориската точност на своите заклучоци, а повеќе за етичкото значење, зашто, очигледно е дека нивната небеска хармонија не е во согласност со нивниот систем од 10 небески тела. Како што коментира Нам: "*Хармонијата* не би можела да биде во врска со десетте небески тела, бидејќи таа теорија се темели или врз седумте звуци, ако е прифатен системот на хептакордот, или врз осумте , ако е прифатен системот на октохордот.[36]

8. Со воведувањето на *хармонијата на сферите* наедно е отворена уште една идеја во историјата на естетиката на музиката. Ако универзумот е конституиран според некој универзален музички принцип, тогаш музиката на земјата е само копија на таа конституција на космосот,

---

[34] Еден од најискористените подоцнежни извори за ова е Аристотеловиот *De Caelo* (330)."Некои автори претпоставуваат дека движењата на телата со толкава големина мора да произведуваат шум, зашто на земјата телата многу помали според својата големина и брзина го произведуваат тој ефект. Исто така, зошто сонцето, месечината и сите други свезди, толку големи во бројот и величината, движејќи се така бргу, не би произведувале немерливо голем звук? Тргнувајќи од овој аргумент, како и од набљудувањето дека нивните брзини мерени низ нивните растојанија се во ист однос како музичките консонанци, тие тврдат дека звукот произведен од кружните движења на свездите е хармонија. Бидејќи произлегува дека ние не ја слушаме таа музика, тие ова го објаснуваат тврдејќи дека тој звук е во нашите уши уште од самото раѓање па според тоа не може да се разликува од неговата спротивност, тишината, зашто звукот и тишината се дискриминирани преку двостраната спротивност. Тоа што му се случува на човекот, е исто што им се случува на ковачите, кои се толку навикнати на вревата од ковачницата што не ја забележуваат".(Kirk & Raven, op. cit. стр.258,259)

[35]За несреќа немаме сигурни средства за прецизно одредување или на оваа славна доктрина, контра-земјата, или на "хармонијата на сферите. Првата кај Етиус му е експлицитно припишана на Филолаус; меѓутоа и покрај релативната сигурност на изворот, таа е често доведувана во прашање... Во целина изгледа дека е правилно да се прифати припишувањето на доктрината на контра-земјата на Филолаус, додека доктрината на "хармонијата на сферите" што е помалку компликувана, може да се претпостави дека потекнува од петтиот век пред нашата ера, благодарение на Питагориното откритие дека интервалите на музичката скала можат да се претстават како нумерички пропорции. Изгледа дека Питагора, според Аристотеловите зборови " ги собрал и ги средил во нивната шема сите особини на бројките и скалите што би можеле да покажат согласност со особините, деловите и целината на организацијата на небото." (Kirk & Raven, op. cit. стр. 259)

[36]Milton Charles Nahm, Selection from Early Greek Philosophers, Aplleton Century Crofts, New York, 1964 стр.50

односно нашата музика е подражавање, имитација на таа вселенска музика.

И покрај тоа што ваквото мислење не е експлицитно изразено во питагорејското толкување на музиката, може да се прифати дека во него се содржи зародишот на идејата - *музиката како подражавање* , идеја што ќе се здобие со целосен примат во многуте естетички системи за музиката.

9. И толкувањето за конституцијата на душата е изведено според истиот принцип. И душата мораше да биде хармонија на нумеричките пропорции. "Таквото толкување на психата го објаснува нашето посебно уживање во музиката. Според принципот "сличното го сознава сличното", душата радосно се одзива на хармоничните треперења што влијаат врз сродните елементи таму меѓу световите што кружат и ги раздвижуваат. Усогласеноста на душата може да се спореди со согласноста на жиците на лирата... Зашто музиката, што и самата е подражавање и средство на пренесување на божествената мелодија, може да ја усогласи душата со онаа вечна хармонија што музичарот со својата задача треба да ја спушти од небото на земјата. Функцијата на музиката е да го втисне во душата печатот на своето божествено потекло."[37]
Со тоа е остварен и клучниот чекор кон објаснувањето на **етосот**, карактерот на музичките модуси, или хармонии, како што се нарекувале тогаш. Идејата преземена од египетското свештенство е облечена во ново руво на питагорејскиот мистицизам на броевите. "Значи ако музиката може да се гледа како подражавање на поединечната, а не на небеската душа, може да се објасни разновидноста на мелодиите и музичките модуси. Тогаш тие ќе одговараат на различните етички состави и темпераменти. Питагорејската доктрина за музичкиот *етос* или карактер разликувала два типа: острите и закрепнувачки мелодии го изразувале мажественото и воинствено расположение, а нежните и бавни тонови го карактеризирале поблагиот карактер.""[38]

---

[37] Gilbert & Kuhn, A History of Aesthetics, Indiana University Press, Bloomington,1954, (според југословенското издание, Култура, Београд, 1969, стр.15,16)
[38] ibid., стр.16

Татаркјевич го поврзува прашањето на *етосот* со тројната *кореја*.

"Изворно, Грците сметале дека *корејата* учествува исклучиво во емоциите на играчите и пеачите. Но питагорејците забележале дека уметноста на танцот предизвикува сличен ефект и кај гледачот и кај слушателот. Тие забележале дека таа не дејствува само низ движењето, туку и низ гледањето на тоа движење: нема потреба образованиот човек да изведува оргијастички танци за да доживее силни емоции, доволно е само да ги гледа. Подоцнежниот грчки историчар на музичката, Аристидес Квинтилианус, нé информира дека оваа идеја е присутна кај "старите" теоретичари на музиката: мора да ги имал предвид питагорејците, зашто тие се обидувале да го објаснат моќниот ефект на уметноста низ односите на движењето, звуците и емоциите...

Од овој заклучок произлегува дека музиката може да дејствува врз

10. Етосот на музичките хармонии, односно модуси, го заокружува питагорејскиот пристап во толкувањето на музичката уметност. Тој натаму ќе трпи разработки и проширувања во рамката на самата питагорејска школа, како на пример со геометризацијата на музичкиот феномен (претставувањето на пропорциите на интервалите низ геометриски фигури или организацијата на каменчиња), развитокот на акустиката итн., но и преку влијанието од другите филозофски системи (Платон, Аристотел).

11. Од Питагорините следбеници до времето на Платон најчесто се споменуваат **Филолаус** и **Архит**.

За името на Филолаус (околу 400 г. п.н.е) е врзана демонстрацијата на хармонските пропорции со користење на коцката, наречувањето на октавата *хармонија* и мислењето дека таа е сочинета од кварта и квинта, одредбата на степенот како разлика на квартата и квинтата, одредувањето на октавата, квартата и квинтата низ степените итн.[39]

Она што Филолаус за нас го прави посебно интересен, е неговото објаснување на хармонијата како соединување на спротивностите.[40] Соединувањето на спротивностите е дел на структурата на вселената, но подеднакво и на конституцијата на душата , па оттаму и конституцијата на музиката.

12. Идејата за хармонијата како хармонија на спротивностите не еизворно питагорејска. Неа ја наоѓаме кај **Хераклит од Ефес**, јонскиот филозоф што дејствувал во почетокот на петтиот век.

"Луѓето не можат да разберат како тоа што се разликува во себе може да биде во согласност; хармонијата се состои од спротивставувачки тензии, како лакот и лирата".

"Скриената хармонија е подобра од видливата".

"Можеби природата всушност сака спротивности; можеби од нив создава хармонија, а не од сличните нешта... Исто така, изгледа дека тоа

душата: добрата музика може да ја подобри, а лошата да ја расипе. Грците притоа го користеле терминот *ψихаѓоѓија*, што значи "водење на душите", така што танцот, а уште повеќе музиката, според нив , поседува "психагогијска моќ".(W. Tatarkiewiz, A History of Aesthetics, стр.82)

[39] Eduard Lippman, Musical Thought in Ancient Greece, стр. 13,14

[40] "Филолаус исто така се занимавал и со метафизичката природа на хармонијата. Тој го унапредил концептот дека светот и сé во него е создадено од два вида елементи, ограничени и неограничени. Овие два фундаментални елемента или принципи се наоѓале како структурно недоволни, бидејќи се нееднакви и неповрзани, така што им била потребна хармонија. Тука, го дознаваме фактот од витално значење дека питагорејските спротивности се комбинирани со хармонски процес".(E. Lippman, ibid., стр.14)

(в. исто така Е. Фубини, op. cit. стр.18: Филолаус, филозоф од петтиот век, современик на Сократ, истакнува дека хармонијата раѓа единствено спротивности, зашто таа е соединување на многу мешани членови и согласност на спротивните елементи").

го прави и уметноста имитирајќи ја природата".[41]

Сепак Хераклитовата *хармонија* се разликува од питагорејската, зашто таа не е хармонија на нумерички квантитативни спротивности, туку хармонија на квалитативни разлики, во што се состои и големиот придонес на Хераклит за натамошниот развиток на естетичката мисла.[42]

13. Без разлика на потеклото на хармонијата во питагорејското учење, овој принцип ќе важи како форматиевн и мора да му се даде посебно значење. Всушност,разбирањето на питагорејската доктрина е единствено можно низ комплементарното прифаќање на неговите базични категории - хармонијата и бројот (αρμονια и αριθμος). "Сé е хармонија и број"[43] а етимолошката сличност на зборовите упатува и на заедништвото на овие две категории. "Хармонијата е принцип на синтеза", "прафункција на сознанието како уметност", единство во мноштвото".[44] Изведувајќи го уредувањето на светот од антиномијата на двојството конечно-бесконечно, Филолаус го наоѓа решението во *хармонијата*,[45] со што таа станува сврзно ткиво на: "единството и мноштвото, еднаквоста и нееднаквоста, конечното и бесконечното. Таа е космичко-метафизички ред, форма и принцип на градење",[46] соединување на сé.

14. Филолаусовото име е идентификација и за питагорејската космологија на десетте небесни тела: контра-земјата, земјата, сонцето, месечината, петте планети и фиксираните свезди." Значајна карактеристика на системот е таа, дека, земјата не е сместена во центарот на универзумот, туку таа позиција е заземена со централниот оган што е опкружен со десет кругови носејќи ги сукцесивно контра-земјата, земјата, сонцето, петте планети и фиксираните свезди".[47]

Како што веќе спомнавме, тешкотијата е во несогласувањето на овој десетчлен систем со скалите што би можеле да се направат од тетрахордот. Лимпановото толкување на оваа несогласност тргнува од мислењето дека:" грчкиот систем на планетарната хармонија што дошол до нас, сепак открива поголема заинтересираност за консонанците (односно интервалите м.з.) отколку за скалата, а бројот на круговите е одреден од други фактори".[48]

15. Покрај Филолаус, **Архит** од Тарентум е најчесто цитираниот автор на питагорејскиот круг мислители. Тој се занимавал со традиционалната

---

[41]Според W. Tatarkiewitz, op. cit., стр.88,89. ("Неколку од неговите (Хераклитовите, м.з.) фрагменти за хармонијата се сочувани. Еден вели дека хармонијата е најубава кога произлегува од различни звуци". ibid., стр.84)

[42] ibid., стр.85

[43] R. Schäfke, op. cit., стр. 25

[44] ibid., стр.24

[45] ibid., стр.22

[46] ibid., стр.24

[47] E. Lippman, op. cit., стр.15

[48] ibid., стр.15

четиричлена група на питагорејските студии: геометријата, аритметиката, астрономијата и музиката, што во средниот век ќе биде позната како *quadrivium* на овие дисциплини. Сите тие ја вклучуваат и музиката како *mathemata*.[49]

Во оваа насока, (физичко-акустичка) е развиена и целокупноста на Архитовите истражувања во музиката што ќе му го донесат угледното место кај подоцнежните теоретичари (Евклид, Птолемеј, Боетие). Со тоа и неговото мислење за музиката и тоа повеќе како теориска, а не како практична дисциплина, директно учествува во подготовката на ставовите што ќе ја раздвојат музичката теорија од музичката практика, како теорија на апстрактните односи.

Архитовиот придонес во акустиката и теоријата на музиката не подразбира и придонес во развитокот на естетичката мисла за музиката во која неговите истражувања остануваат во рамките на веќе презентираните ставови на питагореизмот во целина.[50] Како Платонов пријател веројатно имал влијание и врз Платон.

15. Многу поголемо влијание врз Платоновото мислење имал **Дамон** кој од повеќето автори според убедувањето се смета како питагореец.[51] Дамоновото име ќе го сретнеме и во Платоновата аргументација во *Држава* за што ќе стане збор подоцна.

Дамоновите трудови не се зачувани и содржината на неговите *Енвои* наменета за членовите на Аеропагусот, е позната индиректно или во фрагменти.[52] Во нив тој опоменува на заканувачката опасност од новотариите во музиката и го истакнува значењето на музичкото образование. И во едното, и во другото, го препознаваме подоцна развиениот Платонов став за музиката.

---

[49] ibid., стр.15

[50] Другите автори (в. J.Portnoy, op. cit. стр.10,11, или E. Lippman, op. cit. стр.17), му посветуваат многу повеќе простор на цитирањето на Архитовите достигања во одредувањето на пропорциите на интервалите, степените, полустепените итн.

[51] "Додека религиозната интерпретација на музиката останала специфично питагорејска и орфичка идеја, нејзините психолошки, етички и образовни интерпретации, се здобиле со распространето признание меѓу Грците. Ова се раширило и надвор од питагорејската школа и питагорејското здружение, дури и надвор од дорските држави. Всушност, тој (питагореизмот, м.з.) бил нападнат од јонските мислители, на кои им изгледал премногу мистичен, но нивните напади произвле спротивна одбрана во Атина во петтиот век. Така, најимпресивниот бранител на питагорејската теорија бил Дамон. Во тој момент, прашањето изгубило од своето теориско, и наместо тоа, добило политичко и социјално значење." (W. Tatarkiewitz, op. cit., стр.83)

[52] "Овој влијателен човек бил ученик на софистот Продикус, советник на Перикле и учител на Сократ, но и покрај неговото значење, нашето знаење за неговите идеи се заснова исклучиво врз фрагментите од говорите, неговиот *Аеропагитикус*, и на неколкуте Сократови и Платонови референци за него, што говорат со голема почит." (E. Lippman, op. cit., стр. 67)

Така преку питагорејската концепција за музичкиот удел во душата, Дамон стигнува до вредноста на музиката во образованието, односно до убедувањето дека постои неразделна врска меѓу музиката и општеството.[53]

Она што Дамон го разликува од питагорејците е неговото посебно интересирање за подрачјето на ритамот, што не е развиено во претходните питагорејски расправи. Така, "погодниот ритам е знак на уреденият душевен живот и учи на душевна хармонија (*еуномиа*)".[54]

Со тоа и ритамот, покрај модусите, станува инвентар на етичката типологија на следните естетички обиди за опфаќање на феноменот.[55]

IV. Платон (427-347 п.н.е) - Музиката како подражавање

1. Ставот дека Платоновото естетичко мислење за музиката е првиот позначаен и поцелосен систем е подложен на критика.[56] Како што веќе беше укажано и како што ќе видиме подоцна, поголемиот дел од Платоновите идеи се реинтерпретација на питагореизмот, приспособени и преоблечени во Платоновиот систем од идеи.

2. Покрај ова, погрешно е да се тврди дека постои некое единство на Платоновото естетичко мислење за музиката.[57] Слично на прашањата на општата естетика,[58] проблемите на естетиката на музиката се расфрлани

---

[53]ibid., стр.67

[54] W. Tatarkiewitz, op, cit., стр.92

[55] Фубини му посветува поглавје на Дамон како творец на етиката на музиката. (в. E. Fubini, op. cit., стр.21)

[56] "Како што покажува историјата на филозофијата, филозофите, освен неколку исклучоци, биле ангажирни со она што Вајтхед го нарекува додавање варијации на оригиналната Платонова тема. Ова, без сомневање, е повеќе истанато во естетиката, особено што се однесува на музиката, отколку во која и да е друга фаза на филозофските истражувања. Филозофите дури ни во нивната младост, не се труделе да бидат креативни во развитокот на естетиката на музиката. Тие едноставно го потрошиле сиот свој живот, бранејќи го она што Платон го рекол за музиката".(J. Portnoy, The Philosopher and Music, стр. 219,220) Донекаде може да се прифати Портноевото тврдење дека подоцнежниот развитокт на естетиката на музиката, и тоа само во еден свој дел, а не во целината, е реинтерпретација на она што е изнесено во Платоновиот систем. Меѓутоа, како што овде ќе биде докажано, тоа не подразбира дека Платоновите естетички мисли за музиката се оригинални и негови.

[57] "Целокупното грчко мислење за музиката својот извор го наоѓа кај Платон и покрај тоа што во неговиот случај не може да се говори за една вистинска систематизација, напротив, треба да се каже, дека Платон достигнува особено висок степен на не-систематизација". (E. Fubini, Les Philosophes et la Musique, стр.22)

[58] "Зелер, познатиот историчар на грчката филозофија, вели дека Платон,

во повеќе од Платонови дијалози од кои се издвојуваат: *Држава, Закони, Федон и Федар.*

3.Праволиниската врска што вообичаено се изведува од општо филозофскиот или естетички став на одреден автор и неговата естетика на музиката (како што беше случај со питагорејците) и овде може да биде некоја ориентациона линија. Меѓутоа, таа нема да ни биде од голема помош, не поради тоа што Платон не е доволно консистентен во своите размислувања за музиката, туку повеќе поради тоа што Платоновата естетика на музиката е подредена на практичните цели на неговите *дијалози.*

Така на пример, и покрај врвната позиција на *убавото* ("Гозба"), *убавото* во Платонова смисла е многу далеку од нашето поимање на оваа естетичка категорија. "Формите, боите и мелодиите... се само дел од целокупниот обем на убавото. Во рамките на овој термин, покрај физичките, тие (Платон и старите Грци м.з.) ги вклучиле и психолошките и социјалните објекти, карактери и политички ситеми, добродетелите и вистината. Тие ги вклучиле не само нештата што се пријатни за гледање и за слушање, туку и сето она што предизвикува восхит, што побудува одушевување, почитување и задоволство."[59]

Истото се однесува и на неговата тријада - *вистина, добрина* и *убавина*,[60] или на прашањето за уметноста како подражавање од втор ред, односно копија на копиите.[61]Изведувањето на музиката според последниот

големиот атински филозоф на класичниот период, не ја спомнал естетиката; и дека теоријата на уметноста лежи надвор од полето на неговите испитувања. Тоа е точно, но до оној степен до кој можеме да речеме дека и неговите претходници и современици исто така не се занимавале со естетиката. Односно, Платон не изградил систематска компилација на естетичките проблеми и постулати, меѓутоа во своите трудови се занимавал со сите проблеми на естетиката. Неговиот интерес, 3квалификацијата и оригиналните идеи, на полето на естетиката се протегаат широко. Тој секогаш одново му се враќа на проблемот на убавото и уметноста, особено во неговите големи дела - *Држава* и *Закони*. Во *Гозба* тој дава увод во идеалистичката теорија на убавото, во *Ијон* во спиритуалната теорија на поезијата, а во *Филебус* го анализира естетското доживување. Во *Хипијас велики* (чија автентичност е без право доведена во прашање), тој ги демонстрира тешкотиите во одбраната на убавото." (W. Tatarkjewitz, History of Aesthetics, I, стр.112,113)

[59] W. Tatarkjewitz, op. cit., стр. 113

[60]ibid., стр.115

[61] "Постојат два вида создавање: божествено и човечко. Божествениот творец произведува два вида нешта: реалните - животните, растенијата, земјата, воздухот, огнот и водата; и репродукцијата на тие оригинали - сликите во сонот .... Паралелно со тие божествени производи, постојат две групи човечки: реалните нешта, како што се куќите, и она што им е слично на тие градби - сликата на куќа која е всушност сон што човекот го создал за будните очи. Сега овој друг вид на човекови производи се дели на два дела. Постојат слики што се слични и слики што привидно се слични." (Gilbert i Kun, op. cit., стр.34)

принцип може да претпостави дека човечката музика е копија на божествената, (што не е далеку од питагореизмот) и дека таа во некои примери се труди да биде што поблиску до својот извор, а во некои само личи на него. Меѓутоа, Платон ова никогаш не го напишал.

Она што Платон историски го издвојува во естетиката на музиката е принципот на подражавање. Овде веќе беше подвлечена присутноста на овој елемент во питагорејската теорија, но *implicite*. Платоновите *дијалози* сепак ќе бидат простор во кој дефинитивно ќе биде инаугурирана една од најинфлуентните идеи во историјата на естетиката на музиката.[62]

Позната е Платоновота поделба на уметноста во три класи: оние што ги користат нештата, што ги произведуваат и што ги имитираат.[63] Сепак , Платон не одредил кои уметности ќе бидат подведени во третата класа, класата на подражавачките уметности. Така обемот на "миметичките уметности останал флуиден. Еднаш ним им ја спротивставува поезијата, друг пат и неа ќе ја вклучи меѓу нив; еднаш ја вклучува музиката во поезијата (во *Гозба*), а во друга ситуација (во *Држава*) поезијата во музиката. Тој го направил само првиот чекор кон теоријата на подражавачките уметности".[64]

5. Според Сократовиот исказ во *Федон* (онака како што Платон го опишува Сократовиот сон во ќелијата, последните денови од неговиот живот)[65] може да се претпостави дека питагореизмот кај Платон е

---

[62] Во спротивставувањето (антитезата) на подражавањето и симболизмот Бозанкет го прифаќа питагореизмот како извор на моралното значење на музиката. "Во согласност со Аристотел, питагорејците го третирале бројот како оригинал чии имитации се нештата ...така што Аристотел продолжил со фразата "учество"; мислејќи дека тие егзистираат преку партиципацијата во апстракцијата, а не како нејзини претставници. Ова покажува колку смело можел да се употреби терминот "подражавање", но исто така дека Платон бил наклонет да воведе поголема точност во неговата употреба... Ова му е особено забележливо на современиот читател, и кога се говори дека одредените ритми, и, очигледно, одредените мелодии, се "имитации" на одредените типови на живот или расположение, чувствуваме дека границата меѓу сликата и симболот е надмината. Без сомневање само многу едноставната музика го имала овој одреден експресивен капацитет, и не е тешко во оваа дискусија, да се одреди преминот од идејата на продукцијата во наративноста на таквите песни и мелодии, што човекот со одреден карактер бил расположен да ги користи; на пример, имитацијата *in pari materia*, кон ставот дека изведените ритми или мелодии се во директна релација со расположението на човекот чии чувства изразуваат". (Bosanquet, A History of Aesthetics, Humanities Press Inc. New York, 1966 стр. 46,49)

[63] W. Tatarkiewitz, op. cit., стр.114

[64] ibid., стр.121

[65] "Во текот на мојот живот секогаш имав претскажување во соништата дека треба да компонирам музика. Истиот сон ми се појавуваше еднаш во една, друг пат во друга форма, но секогаш кажувајќи ми ги скоро истите зборови: "грижи се за музиката и создавај музика". И досега јас си замислував дека ова ми беше намето един- ствено за да ме побуди и да

наследен од неговиот учител. Тоа најверојатно ќе придонесе за Платоновото колебање меѓу музиката како божествена вистина, како моќник што би можел да нé одведе до крајни вистини и музиката како подражавање на човечките карактери, расположенија и емоции.

6. Образованието е основа врз која е изградено Платоновото образложение за поимот на музиката. Така нашата изведена естетика на музиката всушност започнува со прашањето: "Која музика е најпригодна за образованието на младите?"

Барајќи одговор на ова прашање и во *Држава* и во *Закони*, Платон спроведува анализа на музиката, и тоа, се разбира, на тогашниот поим - музика. Спомнувањето на Египет во *Законите*, како добар образец на музичкото образование, укажува уште еднаш на заедничките корени со питагореизмот."Многу Порано Египјаните го признале принципот што ние сега го дискутираме, дека ставовите (на телото м.з.), како и мелодиите мораат да бидат добри, ако младите луѓе во Државата вообичаено ги изведуваат".[66] Од друга страна, Египјаните ќе му послужат на Платон и како аргумент за неопходно пропишување во музиката за она што смее, а што не смее да се изведува, односно да се изврши селекција, онака како што тоа го направиле египетските свештеници издвојувајќи ги и чувајќи ги само оние дела што имаат божествено потекло.[67]

Платон можеше да се повика и на Дамон, но тој сепак ги одбра Египјаните, најверојатно како поуверлив аргумент.

7. Остварувањето на Платоновата образовна програма нужно морало да води преку елементите на музиката, односно музичкото дело што биле познати во неговото време. Така во дијалозите меѓу Сократ и Глаукон (постариот Платонов брат), во *Држава*, музиката, односно песната, е "составена од три елемента: зборови, модуси и ритам".[68]

Истиот принцип го наоѓаме и во *Законите* , со тоа што таму Платон говори паралелно за музиката и играта (танцот), односно за музиката што во себе содржи и игра. "Но во музиката (што ја вклучува и

ме охрабри во студиите по филозофија, што беше моја животна професија, а во која наблагородна и најдобра е музиката". (J. Portnoy, op. cit., стр. 13-14) Фубини го коментира овој цитат како идентификација на музиката и филозофијата: "Оваа идентификација не е исклучок; таа се наоѓа во повеќе други дијалози ... за Платон, убавината и мудроста се здружуваат до целосна идентифика- ција од повисоко ниво, односно во музиката" (E. Fubini, op. cit., стр.24)

[66] Plato, The Republic, Laws, Oxford University Press, New York, 1938, стр.371

[67] ibid., стр.371,396

[68] Plato, op. cit., стр.319. Двата музички елемента што овде се спомнуваат, модусот и ритамот преведени во нашата современа терминологија, одговараат на двете карактеристики на тонот - висината и траењето. што се однесува до другите две карактеристики - **силата** (односно динамиката, термин што со специфично значење се употребува во музиката), е термин сосема непознат во грчката теорија и ќе се јави многу подоцна со развитокот на интерпретацијата во европската музичка традиција, додека **бојата**, индиректно е присутна во расправата за различните инструменти.

играта), постојат само ставови и мелодии, така што музиката се потпира врз модусите и ритмите, зошто ставот или мелодијата можат да се опишат како ритмични или во одреден модус".[69]

8. Со оглед на тоа што во *Држава* разгледувањето на музиката се наоѓа во делот што следува по разгледувањето на текстот, Платон консеквентно доаѓа до заклучокот дека модусот и ритамот мора да му одговараат на текстот, со што е дадена можност за подражавање на текстот, односно содржината што ја изразува тој текст.[70]

Питагорејскиот *етос* на одредените модуси на тој начин добива нова можност, што, за жал, нема да биде искористена. Во анализите на модусите Платон не направил некој голем чекор натаму, од она што питагорејците го правеле на сличен начин. Тоа што тој ги одделил дорскиот и фригијскиот модус[71] како најпогодни за воспитувањето, и тоа за воспитувањето на воините, многу малку придонесува за натамошниот развиток на естетичкото мислење за музиката.

8. Уште помалку Платоновата теориска мисла придонела за музичкиот развиток. Во времето кога античката музика почнала да го освојува подрачјето на инструментите, Платон ја враќа старата дискусија, дури се повикува на митот за Аполон и Марсиас како аргумент за своето мислење.[72] Неговото ограничување на лирата (и тоа онаа лира, слична на Терпандаровата од Спарта, без многу жици), со мали можности за употребата на кавалите кај овчарите, (значи надвор од градовите), говори колку е далеку Платоновата *музика* од реалната музика на неговото време.[73]

---

[69] Plato, op. cit., стр.369

[70] Plato, op. cit., стр.320

[71] ibid., стр.320. Портној укажува на сличноста на Платоновото третирање на модусите со она на Конфучие:
"Ние не знаеме дали Платон имал знаење за филозофијата што Конфучие ја предавал на Исток. Сличноста на нивните филозофии може да биде чиста коинциденција, но многубројните пасуси што првобитно се јавуваат кај Конфучие, се повторени кај Платон. Во пасусот што се однесува на етиката и религијата Конфучие пишува: "Музиката на Ченгот е блудничка и расипничка, музиката на Сунгот е мека и феминизира, музиката на Вејот е повторувачка и возбудувачка, а музиката на :и е груба и наведува на арогантност. Сите четири типа на музика се сензуална музика и го поткопуваат човековиот карактер, поради што не можат да бидат употребени во посветувањето". (J. Portnoy, op. cit., стр.15)

[72] "Секако ние не правиме ништо ново мој пријателу, рече тој, (Сократ м.з.), кога му даваме предност на Аполон и Аполоновиот инструмент, пред Марсиас и неговиот инструмент." (Plato, op. cit., стр.321)

[73] Еден од попознатите музичари во Платоновото време бил Тимотеус (446-357 п.н.е.).Од неговите музички дела е познат дитирамбот "Персијци" во кој се опејува познатата битка кај Саламина. Особеното значење на овој дитирамб се состои во примената на новиот инструмент, лирата со единаесет жици. (С.А. Маркус, op. cit., стр.91, в. исто, J. Portnoy, op. cit., стр.19) Во другиот дитирамб "Маките на породувањето на Семела"

9. Во согласност со познатиот питагорејски став дека реалната музика е само копија на божествената, Платон доаѓа до крајниот музички конзервативизам, осудувајќи ги сите новини што се случувале во музиката од неговото време. Поради тоа сите иновации и промени на музички план излегувале надвор од филозофскиот концепт во кој "принципите се стабилни и вечни, врз кои универзумот ги заснова своите правила на егзистенција".[74] Прифаќањето на Платоновиот концепт подразбира вкостенување на музиката во наједноставни обрасци, согласно со едноставната хармонија на сферите.

10. Во излагањето на прашањата за ритамот Платон се повикува на Дамон.[75] Од Сократовата дискусија не е сосема јасно кои ритми Платон би ги дозволил во идеалната *Држава* , но паѓа в очи дека тој и овде говори во парови во кои поединечните членови меѓусебно се спротивставуваат. Исто како и во изборот на модусите каде што беше селектиран дорско-фригискиот пар и тоа како релација на спротивставување: возбудувачки-смирувачки, весел-тажен и тн., постојат парови од ритмички структури: долги-кратки слогови, што заедно говори за примената на дијалектиката во Платоновиот третман на музичките елементи.

11. Платоновата дијалектизација на музиката детално е изложена во *Гозба*, во Ериксимаховата беседа. Платон ја прифаќа Хераклитовата позиција за хармонијата како спој на спротивности и дури го цитира Хераклит и неговото согласување на лакот и лирата.[76] Сепак, има некои разлики:

"Многу е нелогично да се тврди дека хармонијата е некое несогласување или дека се состои од она што не се согласува. Можеби, сепак, тој имал намера да каже дека таа настанала од високите и ниските гласови, што порано не се согласувале, а подоцна со помошта на музичката уметност се усогласиле."[77]

И ритамот според Платон исто така "настанал од брзината и спороста што првобитно биле раздвоени, а подоцна се соединиле."[78]

Во согласност со целокупниот тек на расправата *За љубовта*, Платоновата дијалектика на музиката е дијалектиката на *Еросот*, а со тоа и музиката станува "наука за еротскиот однос со оглед на хармонијата

изгледа дека Тимотеус отишол дотаму што натуралистички го подражавал чинот на раѓањето на богот Дионис, што морало да биде шокантно за строгиот музички вкус. Веројатно Платоновите забелешки за музиката, делумно се однесуваат и на Тимотеј и на неговата лира, спротивна на Платоновиот спартански образец, лира со малку жици.

[74] E. Fubini, op. cit., стр.26

[75] "Но, како што реков, да ги оставиме овие нешта да бидат изнесени според Дамон, зашто со нив не можеме да се занимаваме во една кратка дискусија." (ibid., стр.322)

[76] Платон, *Ијон, Гозба, Федар*, Култура, Београд,1970, стр.48

[77] ibid., стр.48

[78] ibid., стр.48

(модусите м.з.) и ритамот".[79]

12. Со воведувањето на *Еросот* сепак не значи дека Платон му дава предност на хедонизмот во музиката и тој во *Законите* ќе го отфрли уживањето како критериум за музиката - "Така ние мораме да го отфрлиме ставот што тврди дека критериум за музиката е нашето задоволство"[80] - и ќе ја прифати нејзината когнитивна моќ - "ние мораме да го бараме оној тип музика што носи сличност со сликата на благородното".[81] Во дијалогот по тој повод, Атињанинот уште еднаш го потенцира миметичкиот карактер на музиката: "Зар би можеле да одречеме дека целата музика е подражавачка и имитирачка" и малку понатаму, "... тие мораат да ја имаат за цел, не задоволството во музиката, туку исправноста; и ние се залагаме имитацијата и исправноста, да бидат вклопени во репродукцијата на квалитетот и величината на оригиналот."[82]

13. Во обемното Платоново филозофско творештво постојат уште многу детали што се однесуваат на музиката.[83] Така овде е изоставена дискусијата за играта (танцот), за која доста се говори во *Законите*, тргнувајќи од ставот дека играта е различна уметност, што има своја историја и соодветно, своја историја на естетиката.

---

[79] ibid., стр.49 "И во самиот состав, како на хармонијата, така и на ритамот, не е тешко да се распознаат љубовните односи и тука сé уште не се наоѓа оној двоен Ерос; но кога ќе затреба пред луѓето да се употреби ритам и хармонија, и кога човекот сам ја создава, што е наречено мелопеја, или доследно да ги употребува веќе создадените мелодии и метри, што се наречува музичко образование, тогаш тоа е навистина тешко и бара добар стручњак." ibid., стр.49

[80] Plato, Laws, стр.385

[81] ibid., стр.385

[82] ibid., стр.385

[83] Еден таков детал е Платоновата дистинкција на генерациските вкусови во *Законите*. Врз основа на тие разлики Платон формира три различни хорови; на момчињата наречен и хор на Музите, следува хорот на машките под триесет години, наречен хор на Аполон, и на крајот хорот на старците, наречен Дионизиски. (ibid., стр.380) Се разбира хорот на старците ќе биде оној што може да суди и пропишува што е добро, а што не во музиката. ("... диригентот ќе биде во можност да суди за добрите и лошите музички претстави, односно за подражавањето на душата побудена од емоциите, да го разликува претставувањето на добрата од лошата душа, оваа последната да ја отфрли, а добрата да ја репродуцира во јавните песни, освојувајќи ги душите на младите и предизвикувајќи ги поединците и сите други да се здружат во занимавањето со добродетелта, следејќи го во овие подражавања..." ibid., стр.411)

Интересно е како Платон доаѓа до насловот на хорот на старците, Дионизискиот хор. Бидејќи, според него, секој колку повеќе старее, чувствува срам да пее, виното, што им е дозволено на постарите од четириесет години, треба да го повика на помош Дионис за да се ослободат и запеат. (ibid., стр.382,383)

14. Платоновиот музички питагореизам доаѓа до посебен израз во *Тимеус*. Заради тоа одредени автори сметаат дека ова дело му е поадекватно на питагорејскиот, отколку на Платоновиот музичко-естетички дух. Познатите питагорејски нумерички пропорции се јавуваат и овде, но како резултат на создавањето на *Демиургот*.[84] И сетилото за слух е " дар од небото со истите намери и цели", зашто " слушањето на звукот е дадено поради хармонијата, а хармонијата, чии движења се сродни со движењата на душата во нас, е дадена од Музите ... не поради ирационалното задоволство (што сега се смета како негова корисност), туку како сојузник против внатрешната неусогласеност, што се јавува како резултат на движењето на душата, за да ја доведе (музиката) до редот и усогласеноста во себе."[85]

15. Сумирајќи го она што овде беше изнесено до сега и имајќи ја предвид Платоновата цел во разгледувањето на музиката во *Држава* и *Закони* - музичкото образование, односно пропишувањето на нормите на музичката култура, Платоновото естетичко движење во музичката уметност делумно можеме да го претставиме како: движење од *онтологијата* на музиката (градбата на музиката, модусите и ритамот), кон *гносеологијата* на музиката (подражавањето и сознавањето) со цел на *аксиологијата* на музиката, (нормативите на "добрата" музичка уметност). Притоа мора да се истакне и Платоновото идентификување на естетиката и етиката.

16. Она што доведува до одредена контрадикција во Платоновиот естетички систем за музиката е колебањето меѓу - *музиката* што води кон неконтролираното задоволство и расипувањето на младината, поради што мора да се исфрли од добро уредената држава, и *музиката,* како врвна филозофија и наука, чие маѓепство може да придонесе за култивирање на духот, поради што треба да се воведе во образованието на младите.

V. Аристотел (384-322 п.н.е.) - Емоции и слободно време

1. Повеќе автори сметаат дека Аристотел доста позајмил од Платоновата естетика на музиката. Така и кај него музиката се разгледува низ призмата на образованието, и кај него овие разгледувања се дел од расправата што според својот карактер е аналогна на Платоновата *Држава*, сега со наслов *Политика*, и кај него расправата тече според востановениот принцип на

---

[84] в. Plato's Timaeus, стр. 25,26,27

[85] ibid., 44. Во *Тимеус* ја среќаваме и претпоставката за физиологијата на слушната перцепција: "Звукот може да се дефинира со општи термини како удар произведен од воздухот што низ ушите преку мозокот и крвта ч е предаден на душата: додека слушањето е движење што го предизвикува тој поаѓајќи од главата, а завршувајќи во регијата на џигерот". (ibid., стр.79)

елементите на музиката: модусите, ритамот, инструментите итн.

Сепак, како што Платон, (и покрај големата мерка на питагореизам во неговото учење за суштината на феноменот), не можеше да биде сведен, нити воведен во питагорејскиот круг на мислители, така и Аристотел, не би можел да биде идентичен со кругот на Платоновата естетика на музиката, зашто постојат разлики, а донекаде и новини.

2. Разликите пред сé, постојат поради разликите во целокупниот филозофски, па оттаму и естетички систем на Аристотел.[86] Покрај тоа тие постојат како во содржинска, така и во формална смисла, зашто наместо Платоновиот книжевен стил на дијалог, е воведена стриктна теориска систематизација, стил и јазик. Од друга страна, исто така, не треба да се очекува дека новините во естетичкиот третман на убавото и уметноста[87] подеднакво го засегаат и подрачјето на музиката.

3. Во нашиот обид да ги одредиме изворите на идеите во историјата на естетиката кај одреден автор, покрај Платон, кон Аристотеловото име треба да се додадат и питагорејците. Така идејата за катарзата најверојатно е наследена од питагорејците, а тие најверојатно ја презеле

---

[86] "Во разгледувањето на првото прашање треба да се согледа, дека, наспроти идеализмот на Платон, Аристотел докажува дека идејата не е ни пред поединечните нешта (анте рем како што би рекле сколастиците), ни по нив (пост рем), туку во нив (ин ре). Аналогно на ова вистинското сознавање на човекот не е ни само умно, ни само сетилно, туку на специфичен начин сетилно-умно. Најголемиот ситематичар на целокупното античко знаење и филозофија значи, му го спротивставил на радикалниот идеализам и ригорозност на Платон, својот осмислен реализам на сите подрачја на филозофијата". (D. Grlić, Estetika, Naprijed, Zagreb, 1983, второ издание, I книга, стр.48,49)

[87] Според Татаркјевич, Аристотел "значајно ја унапредил теоријата на уметноста". Аристотеловите заслуги тој ги дели во две групи: новата дефиниција на убавото и уметноста, поделбата на уметностите на подражавачки и продуктивни, концептот на подражавањето, очистувањето од емоциите и соодветните пропорции.

Во втората група ги наоѓаме следните заслуги: А. Признавање на различните извори на уметноста: уметноста извира подеднакво од подражавањето и хармонијата, Б. Признавањето на различните цели на уметноста, именувајќи ја како најзначајна реализацијата на човековото слободно време. В. Класификацијата на поезијата како уметност, спротивно на Грчката традиција. Г. Издвојувањето на подражавачките уметности од масата на другите. Д. Одбраната на автономијата на уметноста во врска со моралот и вистината. (Ова бил прекин со доминантното мислење на антиката). Ѓ. Ставот дека уметноста зависи од пропорцијата, редот и добрата организација, со додаток дека таа зависи и од "перцептивноста", односно од капацитетот на убавиот објект да биде сфатен во набљудувањето или во меморијата. Е. Тврдењето дека вредноста на убавото и уметноста се внатрешни. Ж. Пристапот кон концептот на "естетската убавина". (W. Tatarkiewitz, op. cit., стр. 154)

од источните култури, Египет и Кина.[88] Религиозната екстаза со помошта на ритамот и музиката е едно од средствата што и денес се користат во одредени верски заедници (дервишите, пентакосталците итн.) и таа сигурно му послужила на Аристотел како модел за формирање на теоријата за катарзата.

4. Аристотеловиот питагореизам подеднакво постои и во прашањето на *редот*, односно *пропорциите*. Аристотеловата врска со питагорејците е потврдена и во *Проблемите*, дело што долго погрешно му е припишувано на Аристотел. И покрај тоа што *Проблеми* не е дело, во нив е очигледна Аристотеловата методолошка и научна постапка.[89]

Така на поставеното прашање "кога звуците во хармонија го задоволуваат увото"(34,35a,41)[90] следи одговорот за нумеричките пропорции. И на прашањето "зошто мелодиите произведуваат задоволство" [91], покрај другото (вроденото чувство, познатоста итн.), одново се јавува, бројот, редот, пропорцијата и тн. Ехо на теоријата за *етосот* претставуваат 27,29,33, и 37 *проблем*, каде што се изнесуваат веќе познатите сфаќања за различниот карактер на високите и ниските звуци, движењето на музиката како акција, односно како карактер и слично.

Меѓутоа, во десеттиот проблем, каде што се поставува прашањето зошто човечкиот глас причинува поголемо задоволство од инструменталната музика, одговорот е типично Аристотелов - зашто

---

[88] "Аристотел најверојатно ја раширил оваа теорија набљудувајќи ги ефектите што одредениот тип музика ги има во побудувањето на расположението или религиозната екстаза, или како што ја нарекувале старите Грци "enthusiasmus", "што ретко се гледа во оваа земја, но чиј вистински дом е Исток". Овие субјекти со ментална растроеност, се сметало дека биле поседувани од боговите и лечени од свештенството. Лечењето било хомеопатско во карактерот и се состоело од примената на подивена музика за да ги излечи побеснетите умови. Ритмичкото движење и дивата неуморна музика можела да го погоди емоционално неурамнотежениот слушател до воспоставување на ментален еквилибриум. Во грчката литература има сведоштва за Бахијските свештеници што ги собирале и доведувале во храмовите умствено мачените и растроените жени, поради лечење. Тогаш свештениците свиреле дива музика на кавали, а овие жени би биле поттикнати за танц и како што музиката станувала сé поздивена, нивниот танц бил сé побесен. Кога жените биле инсцрпени, паѓале на земја и заспивале. По будењето нивниот ирационално-ментален статус попуштал и тие привремено или засекогаш биле излечени." (J. Portnoy, op. cit., стр.24,25)

[89] в. W. Tatarkjewitz, op. cit., стр. 219,220 "Најмалку единаесет поглавја од овој труд се занимаваат со музичка теорија и прашањата што се елаборирани делумно се слични на оние поставени во современата естетика; меѓутоа, решенијата се традиционални и типични за антиката". (ibid., стр.220)

[90] ibid., стр.220

[91] ibid., стр.220

задоволството од хармонијата е засилено со задоволството од подражавањето. Истото се однесува и на 5 и 40 *проблем,* во кои е даден одговорот на прашањето за поголемото задоволство од слушањето на познатата музика и тоа поради "задоволството од препознавањето".[92] Со ова во *проблемите* се преплетуваат и познатите идеи за нумеричките пропорции етосот, и идејата за *mimesis*-от и задоволството од подражавањето.

5. Идејата за подражавањето, како што веќе беше истакнато, е една од централните во Аристотеловиот третман на музичката уметност.[93] Неа експлицитно ја наоѓаме во неговата *Поетика* во која музиката ја споредува со трагедијата, односно ја претставува како еден од деловите на трагедијата. Така уште на самиот почеток од овој Аристотелов труд, што ќе одигра особено значајна улога во подоцнежниот развиток на естетиката и теоријата на уметноста, Аристотел истакнува дека "аулетиката и во најголемиот дел китаристиката ... претставуваат подражавање".[94] Средствата на нивното подражавање (тука покрај аулетиката и китаристиката ќе биде вклучена и сиристиката)[95] се ритамот и хармонијата (модусите), со што се разликуваат од другите поетички уметности, како на пример танцот во кој постои само ритам, односно со "ритмичките движења се подражаваат карактерите, страстите и дејствијата"[96]Сепак музиката во смисла на хиерархијата на уметностите не може да ја достигне трагедијата што е составена од: дејствие, карактер, мисла, дикција, музика и сценски апарат и во која "подражавачката функција ја достигнува својата цел и произведува, така да кажеме, совршено живо битие".[97]

6. Многу поголем дел посветен на музиката наоѓаме во Аристотеловата *Политика* . Воведувајќи ја музиката во образованието "што треба да им се даде на синовите, не , поради тоа што е корисно или неопходно, туку поради тоа што е убаво и достојно на слободниот човек",[98] Аристотел го прави клучниот пресврт во естетиката на музиката отфрлајќи ги прагматистичките, или утилитарните толкувања на проблемот. Наместо

---

[92] ibid., стр.220

[93] Во духот на изведувањето на симболизмот Бозанкет го поставува и Аристотеловиот став за подражавањето во музиката. "Но тргнувајќи од физичките факти, Аристотел сака да работи нагоре кон воведувањето на идеите; и веројатно, ќе бидеме близу до вистината ако кажеме дека, тргнувајќи од безволниот одговор на музичкиот стимулус, тој аналогно го прифатил сродството меѓу моралните емоции и музичкиот израз, на што Платон веќе инсистирал; и поради тоа, како што сигурно ќе судиме на прв поглед, го признал симболичкиот елемент во неговата идеја на "подражавачкото" претставување, додека од тоа го исклучил едноставниот случај на копирање кај формативната уметност." (Bosanquet, op. cit., стр.61)

[94] Аристотел, За поетиката, Македонска книга, Скопје 1979, стр.19

[95] ibid., стр. 20

[96] ibid., стр. 20

[97] Gilbert i Kun, op. cit., стр.64

[98] Аристотел, Политика, БИГЗ, Београд 1975, стр.205

тоа се воведени часовите на слободното време, зошто со музиката "поголемиот дел на лугето се занимава поради задоволство", а "*сшарише* ја воведоа во воспитувањето", зашто "самата природа бара да не работиме само како што треба, туку да бидеме во состојба убаво да го поминуваме и слободното време, зашто тоа, да повториме уште еднаш, е почеток на сé".[99]

7. Со тоа е трасиран патот кон *artes liberales*[100] во кој музиката, но не и музичарите, добива високо место во активностите на "слободниот"човек. Пропуштено низ призмата на питагорејството, како што ќе видиме подоцна, ова мислење станува образеца за естетиката на музиката низ целиот среден век. Занимавањето со музиката поради исполнување на слободното време е благородно, но занимавањето со неа поради професија, односно заработувачка, е ниско, недостојно и надвор од статусните симболи на "слободниот човек".

8. Систематичниот Аристотелов дух, обединет со неговите принципи да се движи по средниот пат, предизвикува одредени противречности. Така прашувајќи се , каква е улогата на музиката, односно, "поради што треба да се занимаваме со неа, ... дали поради играта и одморот", "или музиката треба да се сфати како средство за развивање на добродетелта", или "музиката треба да го направи карактерот подобар,"[101]Аристотел одговора со компромис. Музиката им припаѓа и на "образованието и на играта и на забавата", таа е корисна за одмор и со нејзина помош добиваме одредени особини на карактерот.[102] Со тоа музиката, сепак има некои прагматични и утилитарни цели.

9. Здобивањето "одредени особини на карактерот" е поврзано со подражавањето и тука Аристотел воведува уште еден елемент, што долго ќе господари со естетиката на музиката - подражавањето на емоциите зашто "слушајќи музика што подражава некоја емоција кај сите се јавува истата емоција и тогаш кога музиката не ја следат ритмичките движења и песната".[103] Освен тоа, од наведената Аристотелова констатација, гледаме дека постепено се отвора патот кон осамостојување на музиката, како специфичен феномен, надвор од тројната *кореја* на танцот, музиката и поезијата.

10. И објаснувањето на модусите го следи истиот дух. "Мелодиите сами за себе ги подражаваат емоциите и тоа е разбирливо , зашто природата на одделните хармонии е различна, така што кај слушателите предизвикува различни расположенија".[104] Модусите се поделени во три групи, оние што предизвикуваат тажни расположенија (миксолидиски), оние што

---

[99] ibid., стр. 203,204

[100] Ова го користи Фубини како наслов на своето поглаје за музиката *La musique, discipline liberale* (E. Fubini, op. cit., стр.28)

[101] Аристотел, Политика, стр.207

[102] ibid., стр. 208,209

[103] ibid., стр. 209

[104] ibid., стр. 209

предизвикуваат благи расположенија и кои дејствуваат смирувачки (дорски), додека "фригиската хармонија, буди одушевување".[105] Всушност во третманот на модусите Аристотел ја прифатил "златната средина" што во музиката се презентира со тонот μεση .[106]

Дури расправата во *Политика* што завршува со делот за музиката, односно за модусите, е заклучена со следните зборови: "тогаш е јасно дека во образованието треба да се држиме до трите главни одредби: средината, она што е можно и она што одговара".[107] Тој спори со Платон околу тоа кои модуси треба да влезат во образованието. ("Сократ во *Држава* нема право кога покрај дорската, ја остава само фригиската хармонија, и тоа откако меѓу инструментите го исфрла аулосот. Зашто фригиската хармонија има меѓу хармониите исто дејство како аулосот меѓу инструментите. И фригиската хармонија и аулосот будат страсти и емоции "),[108] но ова не донесува битни разлики во естетичкиот третман на музичката уметност.

11. И во третманот на инструментите Аристотел го задржува Платоновиот став, отфрлајќи го аулосот, што не е "етички инструмент туку повеќе оргијастички, та оттаму треба да се употребува во тие случаи кога слушањето може повеќе да влијае врз прочистувањето на емоциите, отколку што може да подучи".[109] Тој ќе посегне по истиот аргумент, што преку Платон води до митологијата во кој аулосот отпаѓа зашто не може

---

[105] ibid., стр. 209,210

[106] Коментирајќи ги *Проблемите* (XIX,20), Хенри С. Макран ја коментира и Аристотеловата позиција во третманот на тонот:
"Тешко би било да се замисли како природата на тониката би можела појасно и поверодостојно да биде индицирана, од начинот на кој тоа го направил авторот на овој пасус во дескрипцијата на *Месе*. И како што тврди тој дека *Месе* е центар на единството во целата добра музика, тој морал да признае само еден модус. Всушност, направен е еден обид да се избегне овој заклучок претпоставувајќи дека кај Аристотел ова не се однесува на μεση κατα δυναμιν туку на μεση κατα θεσιν. Меѓутоа, и оваа претпоставка е сосема неодржлива, не само поради тоа што номенклатурата κατα θεσιν најверојатно е Птолемеев пронајдок, туку и поради уверливата причина дека, како што изгледа, термините κατα θεσιν и κατα δυναμιν се во рамките на директната намера за спречувањето на ваквата претпоставка. Така μεση κατα θεσιν е едноставно тон кој се наоѓа во центарот на групатач додека μεση κατα δυναμιν е тон што ја разрешува функцијата на центарот во заедништвото на системот. Првиот е математички, а вториот динамички центар. Оттаму, ако вкупната насока на Аристотеловото размислување е базирана врз неговата концепција на Месе како поврзувачко средство на музичките звуци, можно ли е тогаш какво и да е сомневање на кое Месе се однесува тоа?" (The Harmonics of Aristoxenus, edited with translation notes, introduction and index of words by Henry S. Macran, Oxford at the Clarendon Press, 1902, стр.70,71)

[107] Аристотел, Политика, стр. 214

[108] ibid., стр.214

[109] ibid., стр.211

да биде придружуван од зборовите. Аристотел ќе отфрли и други инструменти, како на пример, пектидата, барбитот, хептагонот, тригонот и самбиката, и сите други инструменти "што бараат извонредно извежбани раце", зашто во неговата концепција нема место за "образование што има за цел натпреварување.Човекот со такво образование не ѝ се посветува на музиката поради своето морално усовршување, туку поради уживањето на слушателите, и тоа необразованите слушатели". Поради тоа, смета тој "тоа не е занимање за слободните луѓе, туку за наемните работници".[110]

12. Што се однесува до прашањата на ритамот, очигледно дека Аристотел немал повеќе материјал за нив од неговиот претходник, Платон, така што ритамот , воопшто не е обработен, и покрај тоа што се спомнува во текстот.[111]

13. Покрај *Поетиката* и *Политиката* , одредени референци за музиката наоѓаме и во другите дела на Аристотел. Така на пример, во третата книга на *Реторикатa*, Аристотел ја поврзува музиката и реторикатата низ аспектите на интерпретацијата.[112] Ова ќе го доведе Аристотел до категоријата на волуменот, односно јачината на звукот, како рамноправна категорија на хармонијата (модусите) и ритамот.[113]
Меѓутоа, естетичкото мислење на антиката, па и на средниот век, сé уште не е подготвено да го воведе изведувањето на проблемите од интерес, и аспектите со кои е присутно во музичката теорија, главно се однесуваат на точното читање, односно дешифрирање на нотното писмо.

Со ова не е намалена историската позиција на Аристотел како *прв* кој ги поставува прашањата за интерпретацијата во рамките на естетичко-теориското мислење за музиката.

За разлика од Платон, Аристотел е повеќе настроен спрема решавањето на практичните проблеми, отколку спрема *високото* теоретизирање. Во овој контекст треба да се сфати и третманот на интерпретацијата што произлегува од практичните реториски потреби.[114] Сличен пример наоѓаме и во расправите *За душата* и *Испитувањето на животните* во кои Аристотел користи квалитативна и биолошка, наспроти математичката анализа во третманот на физиологијата на перцепцијата на звукот.[115]

---

[110] ibid., стр.212

[111] "Останува да испитаме дали во образованието треба да се вклучат сите хармонии и ритми, или треба да се направи избор, и потоа, дали оние што се занимаваат со воспитувањето треба да се однесуваат според истата поделба (на хармонии и ритми) или треба да земат предвид некој трет елемент. Ние знаеме дека музиката се состои од мелодија и ритам, и не смееме да ја губиме од вид улогата што двата елемента ја имаат во поглед на образованието". (ibid., стр.212). Ова е сé што кажува Аристотел за ритамот во *Политика*.

[112] в. E. A. Lippman, "Musical Thought in Ancient Greece", стр.134

[113] ibid., стр.134

[114] ibid., стр.137

[115] ibid., стр.141

14. Сепак, најинфлуентниот дел на Аристотеловите ставови за музиката, оној што ќе има улога во натамошниот развиток на естетичката мисла за музиката, останува во *Поетиката* и *Политиката* . Како учител на Алексадар, тој ќе влијае и врз својот ученик да се здобие со музичко образование до ниво на "достоинствен слободен човек". И кога Плутарх ја опишува средбата на Филип Македонски со својот син што свири на лира, Филип, односно Плутарх, ги искажува Аристотеловите мисли во сентенцата "Зар не се срамуваш да свириш толку добро на лирата."[116]
Музиката во концептот на образованието и тоа низ нејзината функција - *апаусис, паидиа, диагоге* и *катарсис*, (корисност, морална култивација, интелектуална добродетел и очистување),[117] останува тежиште во Аристотеловата систематизација на музичката уметност.

VI. Перипатетиците - модификација на традицијата

1. Перипатетичката школа што ја основа Аристотел ќе ја продолжат неговите ученици **Аристоксен** (роден во Тарента, околу 354 п.н.е.) и **Теофраст** (околу 370 - околу 287 п.н.е.). И двајцата ги обработиле прашањата за музиката во посебни расправи и како интегрален дел на други текстови. Меѓутоа од Теофрастовите *Хармонија* и *За музиката* се сочувани само фрагменти додека од Аристоксеновиот теориски опус (према Суидас 453 томови), е достапна само некомплетната расправа за *Ритамот* и трите книги за *Хармонијата*. Според општото мислење, на Аристоксеновата *Хармонија* ч го должиме нашето, скоро комплетно знаење за музичката теорија на стара Грција.[118]

2. Аристоксен бил наречуван *музичар*, со што се потврдува неговиот углед и познавања на музичката теорија. Во неговата биографија наоѓаме: дека неговиот татко Спинтарус (исто така наречуван и Мнесиас), од кого го здобил музичкото образование, бил добро познат музичар во Тарентум и дека на своите патувања контактирал со Сократ, Епаминонда и Архит; дека младештвото го минал во Мантинеа, што имала изразено конзервативен музички вкус; дека едно време бил ученик на питагореецот Ксенофилос од Калкис; дека тогаш станал перипатетик и ученик на Аристотел, спрема кого подоцна ќе го изгуби почитувањето, зашто наспроти неговите очекувања, Теофраст, бил избран за наследник, наместо него.[119]

3. Сумирајќи ја Аристоксеновата позиција во музичката теорија, посебно во естетиката на музиката, може да се рече дека тој ги прифатил

---

[116] J. Portnoy, op. cit., стр. 27,28
[117] E. A. Lippman, op. cit., стр.129
[118] H.S. Macran во коментарите кон "The Harmonics of Aristoxenus", стр. 86
[119] ibid., стр.86 (Изгледа дека неговиот висок углед бил доведен во прашање со тоа што тој "упорно го потценувал Платон и злобно пропагирал скандалозни приказни, што ги дознал од својот татко за домашниот живот на Сократ.")

доминантните теориски претпоставки што од Аристотел водат назад кон питагорејците, меѓутоа, и дека доста работи изменил во нив. Судирот меѓу теоријата и практиката на неговото време, во кои од една страна е развитокот на физиката и акустиката, засновани на питагорејското математичко учење, без можности за директна примена во создавањето и изведбата на музичките дела; додека на другата страна ја наоѓаме емпириската насока на развитокот на музичката уметност, заснована врз личното искуство на музичарите што значајно ја унапредиле музичката уметност - го наоѓа својот адекватен одраз и во концепцијата на Аристоксеновата *Хармонија* , односно новините што ги содржи таа.

4. Во тој дух Аристоксеновата наука наречена *Хармонија* , содржи седум делови. Првиот дел е дефиницијата на музичките родови " да се покаже кои се постојани, а кои променливи елементи претпоставени на оваа разлика."[120]

Во духот на Аристоксеновиот стил, (на кои Макран му забележува недостатоци и грешки, па дури и фалбаџиство - "јас го направив тоа лично"),[121] Аристоксен истакнува дека никој од неговите претходници не ја извлекол таа дистинкција и дека нивното внимание било концентрирано на енхармонскиот род.[122]

Втората гранка на *хармонијата* им е посветена на интервалите. И овде многу нескромно, Аристоксен заклучува дека "поголемиот дел од ова, може да се рече, е превидено кај досегашните разгледувања",[123] што секако не е точно, имајќи ги предвид питагорејските истражувања.

Третиот дел на Аристоксеновата *Хармонија* се занимава со прашањето на " тоновите, нивниот број, како и начинот на нивното препознавање".[124] Ова е вообичаен пристап на периодот, со оглед на грчката нотација, како и имињата на тоновите што биле користени во тоа време. Тука Аристоксен го додава и тоа, дека ќе биде дискутирано, дали тие претставуваат само одредени височини, или имаат и некаква функција (како и кај Аристотел и неговиот термин *месе*).

Во четвртиот дел се расправа за скалите, "најнапред за нивниот број и природата, и второ за начинот на нивното формирање од интервалите и тоновите".[125] Во овој дел на расправата Аристоксен говори за "мелодичните и немелодичните" компоненти во формирањето на скалите, односно дека сите комбинации на звуци не се пригодни за формирање на скали, како што во јазикот сите комбинации на гласови не прават слог. Петтиот дел претставува спој меѓу прашањата за скалите и местото на тоновите, односно распоредот на тоновите кај инструментите, така што да одговара на различните потреби на изведбата; додека шестиот дел ја обработува модулацијата во мелодиските линии.

Последниот дел на Аристоксеновата *Хармонија* ѝ е посветен на конструкцијата на мелодиските линии, зашто "со истите тонови, имаме

---

[120] ibid., стр. 190
[121] ibid., стр. 87
[122] ibid., стр. 190
[123] ibid., стр. 191
[124] ibid., стр. 191
[125] ibid., стр. 191

избор на многубројни мелодиски форми од различен карактер".[126] Со расправата за мелодијата, Аристоксен остварува крупен пресврт во естетичкиот и теорискиот третман на античката музика. Теоријата конечно тргнува кон актуалитетот на реалните музички творби.

5. *Мелодијата* според Аристоксен е последниот дел на *Хармонијата* , но и нејзин основен предмет на изучување. Зашто, како што самиот кажува "предмет на нашето истражување се законите според кои гласот во мелодиите од сите видови, во качување, или слегување, ги поставува интервалите".[127]Одредувајќи ја на тој начин мелодијата како предмет на *Хармонијата*, вклучувајќи ја тука и вокалната и инструменталната мелодија, Аристоксен воведува уште една новина. Начинот на нашата комуникација со музиката, (или како што кажува тој методот), се заснова врз нашите две способности: способноста на слушање и способноста на интелектот; "со помошта на првата способност судиме за разликите на интервалите, а со помошта на втората ја согледуваме функцијата на тоновите".[128]

6. Со воведувањето на "сетилниот" елемент покрај "интелектот" е направен уште еден пресврт што му дава посебна вредност на Аристоксеновото дело. Питагореизмот не е отфрлен туку комбиниран со сетилните елементи. И питагорејците и Аристоксен ја фаворизираат "етичката интерпретација на музиката и разликата во нив лежи во приодот на првите (питагорејците м.з.) што бил метафизички и мистички, поврзувајќи ја музичката хармонија со хармонијата на вселената и припишувајќи и на музиката специјална моќ и единствена способност за влијание врз душите, додека Аристоксеновиот став е насочен кон позитивистичкото, психолошкото и медицинското толкување. Разликата меѓу питагорејците и Аристоксеновите следбеници лежи повеќе во методот што го користеле во изучувањето на музиката, отколку во начинот на кој ја разбирале".[129]

7. Покрај воведувањето на *мелодијата* и способноста за комплементарно доживување на музиката низ *сетилата и интелектот*, Аристоксеновиот труд содржи и други новини и особености во духот на тогашната традиција на концептот на музиката. Така на пример, тој го напушта толкувањето на музиката како емотивен говор и го застапува спротивното гледиште дека музиката и говорот принципиелно се разликуваат. Разликувањето е многу невообичаено, особено ако тоа го направиме низ призмата на денешното сфаќање на музичката уметност.

Според Аристоксен, музиката е нешто статично, а говорот нешто што се движи. Неговото толкување се темели врз тоа што музиката се состои од фиксирани височини на тоновите на кои се задржува гласот (не земајќи предвид дека меѓу тие статични димензии гласот мора да се движи), додека говорот е некое непрекинато движење, без фиксирани

---

[126] ibid., стр. 192
[127] ibid., стр. 188
[128] ibid., стр. 199
[129] W. Tatarkiewitz, op. cit., стр.221

височини.[130]

8. Во особеностите на неговите класификации, спаѓа и дефиницијата за височината во музиката. Продолжувајќи со истиот методолошки пристап за музиката како статичен феномен, тој категоријата на височината ја дели на четири поткатегории: висока и ниска, односно напнатост и попуштање.[131] Првите две категории треба да покажат дека во таа височина постојат разлики горе-долу, додека другите две , движење од тие статични височини нагоре - напнатост, и надолу - попуштање.

9. Низ истата дијалектика на спротивни парови и тоа на движењето и мирувањето, Аристоксен стигнува до веќе спомнатата поделба за учеството во способностите на: сетилата и интелектот. Разликата меѓу овие способности се состои во тоа што со слухот ги судиме постојаните, непроменливите елементи (интервалите), додека интелектот суди за нивните функции, што се променливи во зависност од ситуацијата, односно текот на мелодиската линија.[132]

10. Од поделбата на *Хармонијата*, како и од нејзиниот предмет на истражување, се гледа дека таа го покрива само подрачјето на "мелодијата" и тоа во нејзините висински корелати, но не и во ритмичките. Така и самиот Аристоксен ќе истакне дека *Хармонијата* е "само дел од опремата на музичарот, на истото ниво со науката за ритамот, метрот и инструментите".[133] Уште побитно е дека Аристоксен во истиот пасус вели дека "за да се биде музичар, е потребно многу повеќе отколку знаењето на Хармонијата". Во двосмисленоста на овој исказ, во кој еден дел говори за потребата од знаење и во другите области, лежи и идејата дека музичар не се станува исклучиво со совладувањето на правилата. Со тоа Аристоксен уште еднаш ја држи средната линија во владеачкиот питагорејски интелектуализам во музиката.

11. Од друга страна, говорејќи за инструментите, посебно за аулосот и неговиот распоред на тонови, (кој од инструмент до инструмент се разликувал поради неизедначеното производство, како и поради непознавањето на темперирање на инструментите), тој го прифаќа ставот, дека заради тие разлики, поединечниот инструмент не може да биде средство за судење за односите во музиката.[134] Аристоксеновата потреба за систематичност, што ја наследил од својот учител, овде доаѓа до израз, подеднакво, како и во правилата, *рецептариумот* за компонирање на музиката, што го подготвил во натамошниот тек на расправата , на што не би се задржувале овде.

12. Недостапноста на Теофрастовите спомнати расправи за музиката, го оневозможува нашиот релевантен суд за тоа каде се наоѓа Теофраст *vis à*

---

[130] "The Harmonics of Aristoxenus", стр. 171,172
[131] ibid., стр. 174
[132] ибид., стр. 190
[133] ибид., стр. 188
[134] ибид., стр. 196,197

vis неговиот учител Аристотел и современикот Аристоксен. Вообичаено се наведува дека во музиката го застапувал ставот дека "музичката импресија стои во врска само со одделните страсти и не влијае врз целиот карактер на човекот како што мислеле Платон и Аристотел".[135] Сочуваните фрагменти од неговите расправи за *Хармонијата* и *Музиката* укажуваат дека тој сметал оти "ефектот на музиката се состои во побудувањето на три емоции:тагата, радоста и одушевувањето".[136]

13. Сепак со ова не е постигната некоја голема разлика од она што дотогаш е кажано во естетиката на музиката. Судејќи според дискусијата во *Ars grammatica* на Мариус Викторинус, во делото *За музиката*, "Теофраст најверојатно бил иницијатор на содржајната естетичка теорија изградена врз природниот и биолошкиот фундамент".[137] Според овој активен концепт на естетика, е подвлечена улогата на сетилата зошто "редот бил вродена и спонтана тенденција на вокалната експресија и телесните движења, што се јавиле во најраното детство."[138]

14. Спонтанитетот и поврзувањето на музиката со природата на гласот,[139] односно со афирмацијата на "активниот" концепт на музичката уметност, наспроти пасивноста на питагорејскиот, па и Платоновиот систем на подражавање; донесуваат одреден пресврт во античката естетика на музиката. Теофраст му се приклучил на Аристоксен во оддалечувањето од питагореизмот, што може да се види од примерот на третманот на мелодијата, што не е резултат ни на нумеричките суштини, ни на интервалите, туку на "квалитативните разлики меѓу тоновите."[140] Тој се оддалечил од питагорејците и со своето сфаќање за височината на тоновите,[141] додека во фрагментите од неговата *Метафизика,* слично на Аристоксен, го застапува ставот на дуализмот меѓу интелектуалното и сензибилното. Теофраст ја отфрла *хармонијата* како независна реална суштина и ја афирмира различноста и особеноста на индивидуалните хармонии што се одразуваат и во музиката.[142] Музиката е независна и од математиката и таа е еден од членовите на класификацијата на дисциплините, заедно со граматиката и математиката.

15. Вообичаено се смета дека Аристотеловите следбеници Аристоксен и Теофраст остануваат во сенка на својот учител.[143] Овој генерален суд веројатно произлегува од компарацијата на целокупниот опус, воведувањето содржински и методолошки новини итн. Гледајќи ја изолирано естетиката на музиката и придонесот на Аристотел и неговите

---

[135] D. Grlić, Estetika I, стр. 95
[136] W. Tatarjkewitz, op. cit., стр.220
[137] E. Lippman, op. cit., стр. 163,164
[138] ibid., стр. 21
[139] ibid., стр. 165
[140] ibid., стр. 160
[141] ibid., стр. 161
[142] ibid., стр. 162,163
[143] в. D. Grlić, op. cit., стр. 94

ученици, нештата значајно се разликуваат. Со Аристоксеновото дело по питагорејците, добиваме, прв подетален систематизиран труд во теоријата и естетиката на музичката уметност.

VII. Во сенката на големите системи

1. Со излагањето на теориските ставови за музиката кај питагорејците, Платон и перипатетичката школа е претставен најинфлуентниот дел од античкото мислење за музиката. Факт е исто така, дека во него е поставен фундаментот на проблемите што ќе го преокупираат естетичкото мислење за музиката сé до денес. Истото се однесува и на одговорите што ги понудија "старите"; тие често ќе бидат цитирани, повторувани и користени како несоборлив аргумент.

2. Систематизирањето на античкото мислење во иста мера се потпира врз расправите на споменатите филозофи. На Липмановата четиричлена поделба на античкото мислење на: концептите на хармонијата, теоријата на музичката етика филозофијата и естетиката на музиката и перипатетиците,[144] одговара Татаркјевичевата поделба во која ги наоѓаме - каноничарите (питагорејците), хармоничарите (следбениците на Аристотел), етичарите (Дамон и Платон) и формалистите.[145] Сепак Татаркјевич го спомнува и "утилитарниот тренд" на епикурејците, како спротивност на наведените водечки насоки.

3. Меѓутоа, регистарот на античко-грчкото естетичко мислење не е исцрпен со спомнатите школи и филозофи. Покрај нив, односно, нивните "школи", или уште подобро, во сенката на овие системи, дејствуваат софистите и епикурејците. Додека епикурејците се покарактеристични за римскиот период на античката естетика, зошто нивните почетоци се совапаѓаат со приквечерјето на грчката доминација и раѓањето на римското царство (заради што за нив ќе говориме во следното поглавје); софистите се типичен грчки производ.

4. Идеите на софизмот - субјективизмот, релативноста на судењето, слободата и широчината на мислењето, доаѓаат до израз и во третманот на музиката. Така "музиката го репрезентира задоволството, а не добродетелта и индивидуалните емоции како морални вредности."[146] Пред перипатетичарите, ова биле единственото мислење кое се разликувало и им се спротивставило на питагорејците и Платон.[147]

5. Противставување на "етицизмот" наоѓаме и во фрагментите на говорот од непознатиот **Атињанин во Хибех** во Египет. Говорникот го побива

---

[144] в. структурата на цитираниот Липманов труд "Musical Thought in Ancient Greece"
[145] W. Tatrkjewitz, op. cit., стр.225
[146] E. Lippman, op. cit., стр. 114
[147] ibid., стр. 113

тврдењето дека "некои мелодии не прават спокојни, други разумни, трети праведни, некои храбри, а други кукавички," аргументирајќи го тоа со фактот дека дијатонската музика на луѓето што живеат кај Термопилите не ги прави похрабри од оние што употребуваат енхармонски или хроматски род.[148]

6. Во одржувањето на питагореизмот во овој историски период по правило придонесуваат трактатите на математичарите, физичарите и астрономите. **Еуклидовата** ***Секцијата на каноноѿ*** , мала расправа напишана околу 300 г. п.н.е., е еден от типичните примери. Напишана во питагорејскиот дух за односот спрема музиката, односно концентрирана на прашањата за производство на звукот, односно тоновите, интервалите итн., без референци кон мелодијата; Евклидовата *Секцијата на каноноѿ* е позначајна поради директното влијание што преку Порфирие и Боетие таа ќе го има во естетиката на средниот век, отколку поради новините што таа ги носи.[149] Така суштината на тонот и натаму останува нумеричка, но, таа не е изразена со должината на пропорциите на жицата, туку со посовременото сфаќање на вибрациите и нивните фреквенции.

7. Во недостиг на изворни питагорејски материјали, оваа расправа (што очигледно ги следи ставовите на Евклидовиот претходник Архит), се смета за "првиот сочуван комплетен извештај на питагорејскиот систем на хармонијата; таа го третира тонот како манифестацијата на бројот, и по поставувањето неколку фундаментални коресподенции меѓу аритметичките суштини и забележаните интервалски атрибути, го развива целокупниот тонален систем во согласност со математичката структура, не обрнувајќи воопшто внимание на вистинските уметнички дела, како и на индивидуалните и општите црти на нивниот мелодиски јазик".[150]

8. И покрај специфичностите во третманот на музичката уметност, питагореизмот му погодува на осамостојувањето на музичката уметност, нејзиното одвојување од првобитниот синкретичен феномен на кој му припаѓал, а особено од поезијата. Занимавајќи се исклучиво со музичките прашања, питагореизмот го антиципира и трендот што сé повеќе ја зафаќал Грција во периодот за кој веќе говоревме. Развојот на инструменталната музика и наедно "појавата на поезијата, што е наменета за читање , а не за пеење или рецитирање и слушање, дотогаш целосно непозната",[151] придонесува кон концептот на музиката, што е поблизок до нас и нашето сфаќање на музичкиот феномен. Со тоа "песната на поетот станува исклучиво метафоричка експресија".[152]

9. Еленистичкиот период што следува и на одреден начин се преплетува со

---

[148] ibid., стр. 111. Липман смета дека овој говор повеќе им е упатен на Дамоновите *Аероѿаѓиѿикуси* и моралните и емоционалните ефекти на музиката

[149] в. ibid., стр.153,154

[150] ibid., стр.155,156

[151] W. Tatarkjewitz, op. cit., стр.216

[152] ibid., стр.216

периодот на стара Грција,[153] сепак ни во музички ни во теориски поглед нема да отиде подалеку од она што беше поставено во особено плодниот период за кој туку што говоревме. И покрај историско-временското совпаѓање на животот на големите теоретичари на антиката (како на пример Аристоксен,[154] Теофраст и Евклид), со почетокот на еленистичкиот период, тие според својата вокација и традиција се припадници на минатото време. Еленистичката култура, *eo ipso* музичката култура, е култура на мешање на традициите, подразбирајќи ја грчката доминација. Адекватно на монументалноста на државата и нејзината политичка и економска моќ, расте и монументалноста на музичките приредби, што во стара Грција било цоцема невозможно. Сепак, и покрај неверојатно силните културни комуникации, новините од суштинска природа изостануваат, а вековите што следуваат се повеќе познати со своето трансмисионо значење на грчката музичка теорија и практика. Изгледа дека теорискиот и музичкиот оптимум на антиката веќе бил достигнат и дека била потребна некоја многу поголема цивилизациска промена, за да се случи нешто ново, некој радикално нов чекор во развитокот на музичката теорија и практика.

VIII. Римскиот период - одржување на теориската традиција

1. Социјално-културната типологија на елинизмот и стариот Рим носат повеќе заеднички црти. Големите империи подразбирале културни вкрстување од неверојатни размери. Сепак елинизмот бил заснован врз веќе постојната грчка традиција, додека римската империја се прилагодила (не без отпори) на културните достигања на нејзините претходници.

Спомнатата економска моќ и стабилност во центрите на империите, овозможувала погодни услови за уметничка и теориска работа и што е најважно за зафати од монументални димензии што пред тоа не можеле да се замислат.

2. Меѓутоа, и покрај значајниот придонес на музиката во спектаклите како и спектакуларните оркестри и хорови, во кои понекогаш настапувале и неколку стотини изведувачи,[155] "тие ја прифатиле само Грчката теорија и

---

[153] Како историска граница на елинизмот според прифатеното мислење на германскиот историчар Дројзен се наведува: почетокот од 334 до 323 г., а завршната граница со битката кај Акциј во 31 година и појавата на римската империја со Октавијан Август. (Enciklopedija Leksikokrafskog Zavoda II, стр.702)

[154] Аристоксен на пример, Енрико Фубини го обработува во поглавјето на елинистичкиот период. (в. E. Fubini, op. cit., стр.31,32) во кој под ист наслов неправедно се обработени и некои автори од римскиот период (како на пример Филодемус).

[155] "Во времето на Цезар музиката станува позначајна во јавниот и приватниот живот на Римјаните и изведбите набргуо добиваат колосални пропорции. Тоа се однесувало вистински и за Александрија, каде во

практика и ја модифицирале за сопствена употреба."[156] Меѓу тие монументални автохтони изведувачки состави и умереноста на грчката традиција е реакцијата на стоикот Сенека, што се жалел дека хоровите и оркестрите се зголемиле до толкава мера што некогаш го надминувале и бројот на гледачите.[157]

3. Меѓутоа, пренесувањето на музичката традиција не одело без проблеми. Слично како и во грчката традиција, инвазијата на источна музика го зафатила и Рим во почетокот на вториот век п.н.е., и довела "околу 150 година, официјално прогонство на сите инструменти освен на римската тибија. Сепак, никој не се осврнувал на ова и животот продолжил како порано."[158] Во ист дух е Цицероновата реакција во која е осуден музичкиот напредок, гледајќи врска меѓу "новите музички форми и пропаѓањето на моралот"[159] во неговото време.

4. Во грчки дух бил и ставот на патрициските фамилии да воведат музика во образованието на женските деца,[160] додека професионалното занимавање им било оставено на патувачките музичари кои крстосувале по царството. Одредени музичари здобиле и посебна слава, што придонесло на китаристот Менекрат да му биде подарена палата, додека Анаксеос, од Марк Аурелиј го добил порезот од четири освоени градови и почесна гарда пред куќата."[161]

Сепак, не треба да се сфати дека грчката традиција е пренесувана праволиниски. Монументалнста на музичките приредби, како и просторот во кој е пренесен музичкот живот (грчкиот театар е заменет со Колосеумот), неминовно барале друг инструментариум.

Милитаристичкиот дух и новиот простор ќе ги наметнат лимените дувачки инструменти што многу ретко биле присутни во грчката традиција.

5. И на теориски план ситуацијата е сосема идентична. Веќе поставените идеи и концепција на естетиката на музиката, доживуваат разработка, дополнување, но без некој поголеми новини. Така преку елинистичкиот и римскиот период, естетиката на музиката го продолжува својот пат кон средниот век, но со веќе изграденото почитување спрема татковците на теориското мислење за музиката, кои се несоборливи авторитети.

6. Врз истата основа може да се очекува одразување, пред сé, на

концертите учествувале огромни хорови и оркестри. Во времето на Птолемеј Филаделфијски 300 пеачи и 300 китаристи учествувале во Дионисовата процесија. Но Рим ја надминал и Александрија. Таму во театрите хорови од неколку стотини изведувачи настапувале пред десетилјадната публика". (W. Tatarkjewitz, op. cit., стр.217)

[156] J. Portnoy, op. cit., стр. 39

[157] ibid., стр. 38

[158] W. Tatarkjewitz, op. cit., стр.217

[159] ibid., стр. 217

[160] J. Portnoy, op. cit., стр. 39

[161] W. Tatarkjewitz, op. cit., стр.217

највлијателната школа на антиката, питагорејската, со Аристоксеновите дополнувања.

Наспроти доминацијата на оваа теориска насока, што донекаде е разбирливо, земајќи предвиде дека во нејзиниот теориски круг успешно е се водени и соединувани емпириско-акустичките и метафизичко-теориските истражувања; стои епикурејската традиција, со **Филодемус**, како најеминентен опонент на етичкиот и застапник на утилитарниот тренд во толкувањето на музичкиот феномен.

7. Епикуреизмот всушност го продолжил **Демокритовиот** атомистички став и споменатото сомневање на софистите за објективноста на музичкото доживување. Субјективноста постепено се воведува во **Лукрециусовиот** (95-52 г. п.н.е.) коментар за суштината на хармонијата. Според него, без разлика дали *хармонијата* е симната од небо, "или музичарите ја зеле од нешто друго и тогаш ја преобратиле во нешто на што му било потребно одредено име - како и да било - нека ја чуваат."[162] Според истиот принцип Лукреций ќе прифати дека музиката настанала од имитацијата на птиците и природата (Зефир , дувајќи во шупливите трски ги научил селаните да свират на дувачки инструменти), со тоа што подоцна таа добила многу практична примена во забавата и смирувањето на овчарите додека се движеле по бескрајните патеки, или во забавите на гозбите.[163]

8. Истиот став го застапува и епикурејскиот филозоф и поет **Филодемус** (први век). Значаен дел од неговите дела се најдени на карбонизираните папируси во една вила во Херкуланеј. Во спомнатиот дух, музиката е лишена од сите оние големи цели и можности и сведена на *plasir acoustique*.[164] Таа не служи за ништо, освен да го "заврши банкетот."[165] "Музиката е ирационална и не може да влијае врз душата или емоциите, и таа не е повеќе изразна од кулинарството."[166] Се разбира, со ова последново, Филодемус не го отфрла музичкото влијание врз емоциите, зашто со тоа би ја изгубила и својата моќ на забавување, туку емоционалното влијание во смисла на *катарзата* и обликувањето на душата.[167]

---

[162] J. Portnoy, op. cit., стр. 36
[163] ibid., стр. 37
[164] E. Fubini, op, cit., стр. 28
[165] ibid., стр. 28
[166] J. Portnoy, op. cit., стр. 36
[167]Според Татаркјевич. ирационализмот на сетилното искуство на музиката кај Филодемус бил провоциран од стоичката рационална интерпретација на музиката. Така стоиците, односно Диоген од Вавилон, тврдел дека постојат два вида впечатоци: "некои, како на пример впечатоците од топло и студено, се спонтани, додека други, како впечатокот на хармонијата и дисхармонијата, се резултат на образованието и учењето . Музиката имено, зависи од овие образовани впечатоци. Музиката има сетилна основа, но сепак е рационална, објективна и може да биде предмет на проучување". (W. Tatarkjewitz, op.

9. Толкувањето на Филодемусовиот став низ призмата на епикуреското отфрлање на етичката традиција, би било нецелосно, доколку не се земат предвид, реалните културни услови на неговото време и положбата на музиката во рамките на Римската империја. Филодемусовиот став дека музиката донесува исклучиво релаксација и забава и дека може да дејствува само врз жените и феминизираните мажи, подразбира апологија на одредениот начин на живеење, оддалечен од аскетизмот на старата грчка култура.

10. Филодемусовото толкување било ограничено на психолошките и естетичките аспекти на феноменот на музиката од неговото време. Тој не се занимавал со практичните физичко-акустички прашања, што биле од посебно значење во натамошниот развиток на скалата, нотацијата итн. Ова е уште еден од факторите што им обезбедувале подобра позиција на теоретичарите што ја продолжувале питагорејската традиција.

11. Меѓу нив посебно се издвојува **Никомахус од Гераса**.[168] И покрај тоа што во неговиот *Прирачник* скоро воопшто нема новини, Никомахус е врската на антиката со средниот век, зошто, како што ќе видиме подоцна, Боетиусовиот труд бил во голем дел препис, или прераскажување на Никомахус. Тоа, секако , ќе му обезбеди посебно место во хиерархијата на авторите на естетиката и теоријата на музиката.

Од друга страна Никомахусовото дело е едно од ретките дела што се јавиле во празнината меѓу Аристоксеновата и Птоелемеевата *Хармонија*. "Во овој период, единствената расправа што се однесува на овој предмет, освен псевдо-Аристотеловите *Проблеми* е *Секцијата на каноната* на Евклид. Плутарховата *De musica* не е стриктно напишан теориски трактат, туку историјски есеј. Така, меѓу Евклид и Птолемеј, единствената комплетна расправа за хармонијата која ја имаме, е Никомахусовата."[169]

12. Меѓутоа, покрај питагореизмот, што ги одредува рамките на Никомахусовото дело, во него *implicite* се вклучени и Аристоксеновите ставови; што, ако го прифатиме мислењето дека питагореизмот и Аристоксеновиот концепт се разликуваат, го поставува Никомахус "некаде меѓу овие две расправи."[170]

---

cit., стр. 226)

[168] "Всушност, денес ништо не се знае за Никомахус, освен фактот дека името му е грчко, дека бил наречен "питагореец" и дека се повторува дека дошол од Гераса... Никомахусов живеел некаде во периодот меѓу владеењето на Тибериус (умрел 37 година) и последните години на Адриан (умрел 138 година), или раните години на Антониј Пиус. Според претпоставката дека живеел во 130-тите, можеме неговите зрели години да ги поставиме околу 100 и неговото раѓање околу 60 година". (Nicomachus of Gerasa, Manual of Harmonics, University microfilms international Ann Arbor, Michigan,1967, стр.8,10)

[169] ibid., стр. 11

[170] ibid., стр. 8 ("Но уште повеќе изненадува тоа што тој, (Никомахусовиот *Прирачник* м.з.) отстапува од нормите на питагорејската аналитика,

13. Прифаќајќи го питагореизмот Никомахусовото дело излегува и од спомнатите теориски и практични карактеристики на неговото време. "Тоа ништо не ни кажува, на пример, за современета (раниот втор век) теорија; тоа не го нуди клучот на решението на многубројните проблеми поврзани со музичкиот етос и неговата врска со модалноста; тоа го игнорира прашањето на *chroai* според кое тетрахордот бил поделен во нијанси, за разлика од општата поделба на хроматски, енхармонски и дијатонски; тоа молкум преминува преку прашањето на видовите октави и нивните односи спрема совршениот систем; тоа не кажува ништо за *tonoi* и скалите на транспозициите итн.[171]

Во духот на "постариот ортодоксен" питагореизам, фактите отстапуваат пред заклучоците што треба да бидат изведени. Легендата за откритието на пропорциите на основните интервали е повторена со мали модификации, (Питагора од ковачницата, доаѓа дома, каде што со закачувањето на различни тежини на жицата со иста дебелина и должина, што доведува до нејзини различни растегања, добива различни тонови),[172] а имињата на тоновите се изведени од "седумте свезди што се движат на небото и патуваат околу земјата",[173] што не е во целосна согласност ни со космологијата на самиот питагореизам.

14. Особеноста на Никомахусовото дело се состои во тоа што е напишано во епистоларна форма. Развивајќи се кон крајот, Никомахусовиот *Enchiridion,* треба да го убеди читателот во неспорноста и супериорноста на питагорејскиот научен приод. Како што веќе беше кажано тоа не му пречи, кога е потребно да ги вклучи и Аристоксеновите достигања, како на пример, во случајот на објаснувањето на разликите меѓу говорот и пеењето.[174]

15. Питагореизмот има уште еден свој репрезент во *Хармонијата* на **Клаудиј Птолемеј**, (83?-160). математичар, географ, астроном и музички теретичар. Слично на Никомахус, неговото дело оди по средниот пат, прифаќајќи го питагореизмот, и уведувајќи го дуализмот на сетилното и рационалното во доживувањето и разбирањето на музичко-звучниот феномент, во духот на Аристоксеновата традиција. Познат како автор на геоцентричниот систем, Птолемеј ја обновува *хармонијата на сферите* со нови објаснувања, а прашањата на скалите и внатрешните односи на тоновите повторно добиваат тежишно место во неговиот теориски интерес.

16. Меѓу тие повеќе "први" расправи (зошто антиката во многу нешта е <u>прва</u>) се наоѓа и "првата комплетна расправа за музиката што до нас е

воспоставена од водечките претставници какви што се Евклид и Птолемеј - истовремено изразувајќи длабоко, но непризнаено доверие спрема Аристоксеновата процедура" (ibid., стр. 13)

[171] ibid., стр. 12,13

[172] ibid., стр. 28,29

[173] ibid., стр. 21

[174] ibid., стр. 18

дојдена од антиката,"[175] *За музиката* од **Аристидес Квинтилианус**. Поради недостигот на податоци нејзината појава е приближно лоцирана во "касниот трет или раниот четврти век на нашата ера."[176]

Комплетноста на неговата расправа се состои во тоа , што таа ги сумира најзначајните достигања на античката музичката теорија претставени во насоката на нејзиниот главен развиток - питагорејците, Платон, Аристотел, Аристоксен, со сите дополнувања што се случиле во меѓувреме. Сепак, и покрај присутната компилација на учењето, расправата доминатно останува во питагорејски дух и симболиката на броевите превладува како во содржинска, така и во формална смисла.

Наоѓајќи се на самиот крај на античкиот период, таа го заокружува, што секако и дава посебно значење. Освен тоа, и покрај фактот дека најголемиот дел на презентираната содржина е преземена од претходниците, формулацијата и развитокот на идеите во оваа расправа содржи и извесна нишка на изворност, со што добива во квалитативното рангирање на расправите од античката епоха.

17. Спомнатата питагорејска симболика на броевите е развиена на сите планови. Расправата е поделена во три книги: првата има за задача да ја дефинира музиката и ја изложи класификацијата на проблемите, втората се занимава со прашањата од етичко-педагошкото зачење на музиката, додека третата ја спроведува својата епистемиолошка цел врз основа на *хармонијата на сферите*.[177] Троделноста на поделбите што ги изведува Квинтилианус, е комбинирана со паровите на спротивности (како на пример теориско-практично, рационален и ирационален дел на душата што има епитимиски и тимиски дел итн.)[178] и овој принцип целоснот го следи неговиот труд како на макро, така и на микро план.

18. Дефиницијата на *музиката* што при тоа е дадена на самиот почеток од првата книга, ја одредува како: "наука за мелосот и оние нешта што се

---

[175] J. Portnoy, op. cit., стр.38. Истото го истакнува и Томас Матеисон во предговорот кон енглескиот превод на ова дело: "Квинтилианусовиот труд е сепак, единствен од овие музички расправи во кои комплетната содржина и обликувањето остануваат изворно составени од авторот. Аристоксеновата *Хармонија* е фрагментарна, јасно недостига крајот на расправата, како и понекаде некои делови. Изгледа дека Птолемеевата *Хармонија* останала недовршена од самиот автор, најверојатно поради неговата смрт, така што нејзиното комплетирање ќе биде преземено од Исак Аргирос и Никифорос Грегорас," (Aristides Quintilianus, On Music, Yale University Press, New Haven and London, 1983, стр. 14)

[176] ibid., стр. 14

[177] Во *проемата* на првата книга покрај самиот Квинтилианус се воведени уште две личности: Флорентинус и Еузебиус. Тие нема да се јават во другиот дел од расправата и повеќе служат да ја назначат Квинтилианусовата желба да биде идентификуван со *дијалошката* традиција на неговите претходници од Платоновата академија.

[178] Во Матеисоновиот коментар кон Квинтилианусовата троделност - дводелност, таа ќе биде и нагледно покажана во шемата што следува. (ибид., стр.27)

можни кај него . Некои ја дефинираат како што следува - "како теориска и практична уметност на совршениот и инструменталниот мелос," други - "уметност на она што им доликува на звукот и движењата. Но ние целосно ја дефинираме во согласност со нашата теза: знаење за она што им доликува на телата и движењата."[179]

Овој пристап на музиката како теорија (επιστημη) ќе биде секундарно дополнет со музиката како практика, односно уметност (τεχνη). ("И навистина, ние можеме аргументирано да ја наречеме уметност, зашто таа е наедно и состав на перцепции... и таа не е бескорисна, како што заклучиле "старите" и како што ќе покаже нашиот дискурс.")[180]

Тоа што некои "изјавиле дека музиката е теориска и практична" Квинтилианус го брани со следните аргументи: "кога таа се однесува спрема сопствените делови и размислува околу поделбата и техниката, тогаш велат дека таа теоретизира, кога таа оперира во согласност со нејзините делови, составувајќи ги на корисен и соодветен начин, тогаш изјавуваат дека таа практицира."[181]

19. Поделбата на теориска и практична област, ќе биде прифатена како најопшт и најадекватен образец за античката музичка теорија.[182] Овде ќе биде презентиран Шефкеовиот графички приказ на Квинтилианусовата систематизација за музиката[183] (на следната страна м.з.).

Исто така треба да се има предвид дека Шефке ја изведува оваа шема и како спој на мислењата на Аристидес, Аристоксен и Ласос од Хермиона.[184] Оваа констатација е во согласност со веќе изнесеното дека Аристоксен одиграл клучна улога во обликувањето на целокупната античка теорија за музиката[185] и дека Квинтилианусовото дело е компилација.

20. Поделбата што е индицирана во првата книга на Квинтилианусовото дело, како и дефиницијата што ја цитиравме, укажуваат на поимот на музиката што е многу близок и сроден на тројната кореја. Поради тоа Квинтилианус ќе изјави дека " таа го изведува подражавањето , не само низ една сензорна перцепција, туку низ повеќе од нив."[186] Ова ќе ч обезбеди на музиката високо место во хиерархијата на "вештините", зашто со тоа, таа станува многу посовршена.

---

[179] ibid., стр.74
[180] ibid., стр.74
[181] ibid., стр.75
[182] в. W. Tatarkjewitz, op. cit., стр. 219
[183] според R. Schäfke, op. cit., стр. 41
[184] ibid., стр.39
[185] Ова го истакнува и Татаркјевич во својот шематски приказ што е скоро идентичен со Шефкеовиот. (в. W. Tatarkjewitz, op. cit., стр.219)
[186] R. Schäfke, op. cit., стр.27

(т е о р и с к о)

А. αρμονια του κοσμου
musica mundana φυσικον

Б. αρμονια τηζ ψυχηζ naturalis
musica humana

Ц. αρμονια εν οργανοιζ = τεχνικον
musica instrumentalis = artificialis

I. υλικον (Учење за материјалот) = теориско
а) Тон (φθογγοζ , το ηρμοσμενον) = хармонско
б) Ритам (χρονοζ, ρυθμοζ) = ритмичко
в) Збор (γραμμα η συλλαβη, = метрика, текст,
το λεγομενον, λογοζ, λεξιζ) граматика

(п р а к т и ч н о)

II. απεργαστικον, ενεργητικον = χρηστικον
Учење за продуктивното *практично*
творештво, композиција
а) μελοποιια
1. ληψιζ 2. μιψιζ 3. χρησιζ
б) ρυθμοποιια
в) ποιησιζ

III. εξαγγελτικον, ερμηνευτικον
Учење за репродуктивното творештво, интерпретацијата
а) οργανικον = инструментална
б) ωδικον = вокална
в) υποκριτικον = телесни претставувања, театар и танц

21. Овде не би се задржувале на опширните Квинтилианусови излагања поради споменатата неоригиналност на неговиот труд. Многу деталниот Матеисонов коментар во предговорот на ова дело, прецизно го одредува потеклото на секое Квинтилианусово толкување.[187]

22. Сепак, појавата на Аристидес Квинтилианус во историјата на естетиката на музиката го нема само пежоративното значење на епигон. Боетиевото дело што непосредно следува, како и најголемиот дел на средновековната естетика, во многу поголема мера го заслужуваат овој епитет. Освен тоа на Квинтилианус мора да му се оддаде признание за извонредната систематичност, деталност и темелност во разработката на

[187] Во духот на шематизирањето на Квинтилианусовите идеи, (слично на наведената Шефкеова табела) и Матеисон конструира повеќе шематски прикази. Особено се илустративни шемите за аналогиите меѓу интервалите, планетите и нивните особини. (в. ibid., стр. 47,48,49)

веќе познатите идеи: музиката како подражавање, нејзината педагошка и терапевтска моќ, хармонијата на сферите итн.

23. Можеби и поради таа темелност, Квинтилианус често се обидува да ги израмни рабовите и острината на разликите на мислењата во некои аспекти на третманот на феноменот кај неговите претходници.[188] Всушност, и покрај приступоста на дијалектичките спротивности, хармонијата како спој на спротивности, конституцијата на душата како хармонија, па оттаму и конституцијата на музиката,[189] Квинтилианус се обидува да ги измири тие спротивности, ставајќи ја дијалектиката во втор план. Во Квинтилианусовото дело всушност, е симболизирана епохата во која не се случило ништо битно, но сепак темелно се работело. Големите културни простори со силни акултурациони процеси, можеле да се совладеат единствено со толеранција и ублажување на ставовите.

24. На крајот на прегледот на античката естетичка теорија не треба да го изоставиме и **Плотин** (204 - 269 г.) кој музиката во *Енеади* ја обработува во духот на неоплатонизмот. Неговото значење во општаа естетичка теорија,[190] не е кореспондентно со значењето во естетиката на музиката, пред сé поради фрагментарната обработка на музичкиот феномен, (на пример, неспоредлива со деталноста на Квинтилианусовото дело).

25. Меѓу Плотиновите идеи што заслужуваат посебен простор, секако спаѓа трансформацијата на значењето на музичкиот феномен од подрачјето на општественото, во подрачјето на религиозното. Со тоа е направен клучен пресврт кон средновековната христијанска естетика на музиката.[191]

26. Еманацијата на Убавото како светлина што повторно станува Едно,

---

[188] Како на пример прашањето за третманот на музиката во идеалната држава. ("Некои во согласност со Аристидес Квинтилианус не го разбрале Платоновиот став во *Држава* и така ја протерале музиката од идеалната држава... Но Квинтилианус смета дека Платон би ја дозволил музиката за забава, како и за педагошки цели и укажува на тоа дека забавата и paideia не се неспоиви".) (ibid., стр.30)

[189] "Постои еден аргумент дека душата е одредена хармонија и дека хармонијата егзистира во бројките. Секако, зашто, хармонијата во музиката е составена од истите пропорции; кога сличните пропорции ќе бидат раздвижени и сличните страсти ќе бидат раздвижени во истиот момент". (ibid., стр.151)

[190] "По Аристотел ... следното име од првенствено значење за естетиката е Плотин". (Gilbert i Kun, op. cit., стр. 79)

[191] "Со и низ Убавото, човекот може да ја исчисти душата и со тоа да биде воден до степенот на контемплацијата на Доброто. Ако ритамот во музиката е манифестација на ритамот од Идеалното Царство, со тоа музиката е најспособна од сите уметности да го издигне човекот во ретките и почисти височини. Но , исто како Платон, и тој се плашел дека според некои знаци, овој ритмички пулс може да води и кон Лошото." (J. Portnoy, op. cit., стр.42)

("зашто само составот може да биде убав, ништо што е разделено во делови; само целината; неколку делови ќе имаат убавина единствено работејќи заедно за да дадат тоталитет, а не во нив самите"),[192] му дава предност на визуелната сетилност и според тоа на ликовното изразување. Музиката е воведена дополнително:

"Убавината се обраќа главно низ видот; сепак има и убавина за слушање, како во одредени комбинации зборови , така и во сите видови музика, зашто мелодиите и каденците се убави."[193] Со тоа и на музиката ч е овозможено да се "издигне над подрачјето на сетилното" на нивото од повисок ред на свеста за убавото во "однесувањето, во активноста, во карактерот, во занимавањето со интелектот; и таму е убавината на добродетелта."[194]

27. Во духот на неоплатонистичката традиција е и третманот на музиката како подражавање. "Хармониите нечуени во звукот, создаваат хармонии што ги слушаме и што во душата будат свест за убавината, покажувајќи ја суштината во друга форма: зашто мерките на нашата сензибилна музика не се арбитрарни, туку одредени со Принципот чија задача е да доминира над Материјата и да ги доведува обрасците во постоење."[195]

28. Во средувањето на Плотиновите Енеади , директно влијание имал неговиот ученик **Порфириј** (223-305 г.) кој во историјата на естетиката на музиката е влезен и како теоретичар што напишал коментар за Птолемеевата *Хармонија* . Порфириј бил современик на воведувањето на христијанството како официјална религија во римското царство, со што новата епоха веќе била на прагот.

29. Во епохата што беше обработена, естетиката на музиката го добила своето конечно обликување. Скоро сите идеи што ќе владеат во кругот на нејзиното мислење се отворени, обработени или назначени. Во текот на целата епоха, музиката била во центарот на интересирањето без разлика дали била сведена во: **artes liberale**с или **artes vulgares**, (Аристотел), **artes pueriles** или **artes ludicrae**, (Сенека), **artes maximae**, **artes mediocres** или **artes minores** (Цицерон).[196] Уште долго време нема да биде достигната духовната и интелектуалната плодност на овој период.

---

[192] Plotinus, The Ethical treatises being the treatises of the first ennead with Porphyry's life of Plotinus ..., Charles T. Brandford Company, Boston, 1916, стр.78

Плотин сака да го пропише истио принцип и во музиката, со тоа што оставил малку простор и за убавината на деловите . “Во звуците мора да биде пропишано истото, и покрај тоа што често во целата благородна композиција само неколку тонови во себе се извонредни.”(ibid., стр.78)

[193] ibid., стр.77

[194] ibid., стр.77

[195] ibid., стр.81,82

[196] Цицерон ја класифицирал музиката во *artes minores*

СРЕДЕН ВЕК - ЕСТЕТИКАТА НА МУЗИКАТА И СХОЛАСТИКАТА

I. Историско-општествениот и културно-музичкиот фон на естетичките настани

1. Најдолгиот период во историјата на западната естетичка мисла за музиката, покрај антиката, е средниот век. Тој опфаќа временски период повеќе од 10 векови,[197] и слично на антиката, обилува со историско-општествените и културно-музичките факти, што се во најдиректна врска со обликувањето на естетиката на музиката во ова време.

2. Наспроти должината на периодот, вообичаено поглавјата за средновековната естетика (во општите истории на естетики), се многу мали, заради основаното мислење дека во неа нема новини од битно значење за натамошниот развиток на оваа дисциплина. Естетиката е *ancilla theologiae*, а етиката е над естетиката.[198]

3. Многу слична ситуација владее и во естетиката на музиката. На трудовите им недостига оригиналност и автономност и само ретките расправи, некаде од десеттиот век натаму, со својата инвентивност и отстапување од официјалниот теолошки диктат, го осветлуваат естетичко-теорискиот хоризонт и навестуваат промени во следните епохи.

4. Од мноштвото историско-општествени промени најдиректно влијаат врз обликувањето на естетиката на музиката, најзначајна е појавата на христијанството и инаугурирањето на христијанската религија како државна. Јакнењето на општествената и економската моќ на црквата, што во овој период е највлијателната општествена сила што го насочува и арбитрира целокупниот духовен и во таа сфера културен живот на средниот век, со тоа добива доминантно значење и во областа на музичката култура, односно теоријата и практиката.
Официјалнта музичка култура се одвива во опатиите, придонесувајќи за развивањето и продлабочувањето на дуализмот на духовната и световната музика. Музиката станува составен и неделив дел од христијанската богослужба што во многу нешта ќе ги одреди насоките како на нејзиниот

---

[197] Проблемот на периодизацијата е постојано присутен, пред сé поради преплетувањето на крајот на едната епоха и почетокот на следната. Тоа веќе го видовме со примерот на Александрија и Рим. Освен тоа проблемот е уште повеќе интензивиран во духовната сфера, и поради тоа, што одредени автори хронолошки можат да ѝ припаѓаат на една епоха, а духовно-временски на друга. Нашата периодизација го опфаќа времето приближно од V до XIV век, периодот од пропаѓањето на Римското царство до појавата на ренесансата во XV век. Со тоа, во средниот век е вклучен и периодот на **готиката**, со нејзината потподелба на епохите на : *Notre Dame, Ars antiqua* и *Ars nova*. (според Muzička Enciklopedija Jugoslovenskog Leksikografskog Zavoda, т. III, стр.421)
[198] D. Grlić, Estetika II, стр. 143,146

натамошен теориски, така и практичен развиток. "Како *musica practica*, таа (музиката м.з.), била потребност во различните служби во текот на денот и од скромните почетоци на организирана богослужба на раното христијанство, до разработените церемонии во подоцнежните векови, композиторите и изведувчаите се нашле во стиуација да го позајмуваат својот талент за снабдување со музика на постојаниот дел од литургијата."[199]

5. За време на целиот период теорискиот интерес за световната музика ќе биде во втор план. Ова е во директна врска со општествениот статус што го уживале музичарите. Уште на самиот почеток на средниот век, во духот на римската традиција, еден дел се наоѓал на дворовите за забава на благородништвото,[200] а другите се обични патувачки-пеачи. Но не треба да се изедначат патувачките дворски пеачи со обичните патувачки пеачи, или со разбушавениот минстрел што на сцената се јавува во подоцнежниот период. Јазот меѓу тие два типа ќе почне да се стеснува кога световните пеачи ќе ја изгубат наклонетоста на дворовите и ќе бидат принудени да бараат слушатели во крчмите и панаѓурите,[201] што се случува некаде по IX век.

6. Во оваа смисла, како и во претходните периоди, стабилноста и економската моќ на државата му погодувала на развитокот на световната музика. Типичен е примерот на **Карловиот** (Carlos Magnus, 742-814), дворец Екс ла Шапел (Aix-la-Chapelle) што станал место на собирање на книжевниците, научниците и уметниците. Сепак, најголема стабилност за музиката можела да понуди црквата и во неа музичарите не биле третирани како ***déclassés***, што бил случајот со минстрелите, стручњаците за сé.[202]

Наспроти минстрелите, трубадурите кои потекнале од витешкото благородништво, го симболизираат "социјалниот судир, што се однесувал на битката до смрт за превласт на Папата или Кралот".[203] Социјалниот момент овде има директна апликација и во музичката сфера.[204] За жал, од оваа музичка култура, културата на трубадурите, минезенгерите, како и жонглерите и голиардите, е сочувано многу малку.

---

[199] A. Seay, Music in the Medieval World, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1965, стр.2,3

[200] "Веројатно дури и источните Готи имале професионални поети. Касиодор го споменува Теодорик кој на франачкиот крал Кловис му испратил еден пеач и свирач на харфа." (А. Хаузер, Социјална историја уметности и књижевности, Култура, Београд, 1966, стр.154)

[201] ibid., стр. 160

[202] "Тој (минстрелот м.з.) веќе не е само поет и пеач, туку и свирач и играч, драмски писател и артист, кловн и акробат, жонглер и водач на мечки, накратко општ шегобиец и maître de plaisir на времето." (ibid., стр.167)

[203] J. Portnoy. op. cit., стр. 80

[204] "Трубадурите ги урнале географските бариери за да рашират нов тип уметност целосно слободна од клерикалната супервизија и оценувањето во сите земји околу средновековна Франција". (ibid., стр.80)

Од друга страна, постепеното јакнење на градовите и социјалниот слој на слободните граѓани ќе доведе до јакнење и на гратската култура, што за време на ренесансата ќе доведе до големи културни промени со адекватен одраз и на теориски план.

7. Културно-музичката слика на овој период по правило се преплетува со теориската. Додека во првиот период имаме доминација на теориското врз практичното, односно развитокот на спомнатата "официјална" музичка култура под закрилата на црквата што е под строга контрола на каноните пропишани врз основа на "големата теорија" и схоластичката доктрина на црковните татковци, во вториот период, музиката доминира над теоријата што веќе не е во состојба да ја следи.

8. Во овој условен "втор" период (приближно по X век), почнува и постепеното одвојување на музичката теорија од естетиката и филозофијата на музиката, како посебни научни дисциплини. Во тоа одвојување, теоријата на музиката го добива практичното поле (нотацијата, скалите, полифонија итн.,) додека естетиката, односно филозофијата на музиката останува на метафизичко-универзалното ниво. Со тоа е извршена и диференцијација од античката комбинирана наука за музиката, кон современата поделба на нучните дисциплини.

9. Во оваа диференцијација, како што беше кажано некои историско-музички факти одиграле посебна улога:

а) појавата на **полифонијата** пред сé;

Почетокот на *полифонијата* , принцип сосема непознат во дотогашната музичка историја, приближно се лоцира со појавата на првите нотни записи со оваа новина во ракописот на делото *Musica enchiriadis* (музички прирачник) во IX век, на почетокот припишуван на **Хукбалд** (Pater Hucbald, 840-930), а сега на **Роџер од Лаон**. Првата полифонија била најобично дуплирање на *vox principalis*-от во кварти, односно во квинти, што ги изведувал *vox organalis*-от. И квартата и квинтата биле во согласност со совршените консонанци на "големата теорија". Октавата била веќе *implicite* содржана во едногласното изведување на женските и машките гласови.

Појавата на полифонијата отвора простор за новото и многу побогато музичко изразување. Нејзиното усложнување ќе доведе и до појавата на хармонијата и тоналитетот во ренесансата, односно до развитокот на музичките форми. Како што ќе видиме подоцна, оваа многу значајна новина и нејзиниот развиток, не биле дочекани со теориска акламација.

б) развитокот на **нотацијата**;

Усложнувањето на музичкиот израз барало и адекватна музичка нотација. Ако во првиот период на развитокот на нотацијата (антиката и раното христијанство),[205] нотниот запис исклучиво служел за приближна

[205] Портној го дели развитокот на нотацијата на три периоди, што приближно е користено и овде. (в. J. Portnoy, op. cit., стр. 90,91) Во една

мелодиска идентификација, а текстот ја одредувал ритмичката компонента; со појавата на **неуматската** нотација и нејзиниот развиток до првите римтички поделби меѓу нотите *longa* и *brevis*, некаде околу 1225 година,[206] е направен пресврт кон **мензуралната** нотација, односно кон нотацијата што важи и денес.

Усовршувањето на нотацијата директно влијаело врз прогресот на музичката уметност. Трансфорамцијата на авторовата идеја во материјален, реален запис, што сега можел подобро да се толкува и да се пренесува како во просторно-географска, така и во временско-историска смисла,[207] покрај полифонијата, е една од најзначајните новини што ќе го одредат текот на западно-европската музичка култура.

в) осамостојувањето на **ритамот**

Мензуралната нотација била во веќе цитираната смисла потреба за промени во ритмичката свест. Едноставните образци на ритамот подредени на текстот, односно на неговиот ритам и метар, веќе не можеле да го задоволат музичкиот развиток во кој покрај мелодиската, била потребна и ритмичка независност и разновидност. Со тоа е постигнат уште еден мал, но многу значаен чекор во музичкиот прогрес.

На крајот од овој период, околу 1320, стилот *Арс нова* и **Филип де Витри** (Phillipe de Vitry), дефинитивно ќе ја воведат и двојната можност за дводелен или троделен ритам, со што ќе биде поставена основата за сите

попрецизна поделба би требало да бидат наведени различните типови на грчката нотација, екфонетската, неуматската, дијастематската и мензуралната.

[206] Muzicka enciklopedija, Jugoslavenski Leksikografski Zavod, т.II, стр.693 ("околу 1250 г. се придружила и нотата *semibrevis*. Во согласност со средновековното почитување на бројот 3, симболот на светото Тројство, лонгата содржела 3 бревиси, а секој бревис имал 3 сембревиси... Односот лонга-бревис се викал *modus*, *tempus* бил односот бревис-семибревис, а *prolatio ,* односот семибревис-минима." ibid., стр. 693)

На ова треба да им се додаде и одредувањето имиња на тоновите, односно нотите, различно од античкото, што важело на почетокот на средниот век. **Солмизацијата** е нов принцип воведен благодарение на **Гвидо Аретински**, кој ја користел химната на св. Јован на тој начин што почетокот на секој нов стих, што почнувал за стапало погоре, го земал за име на соодветниот тон.

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum
Sancte Johannes"

(E. Fubini, op. cit., стр.49)

[207] Поради споредба со напредокот што со ова е постигнат "Исидор од Севиља, сметал дека голем дел од музиката на неговото време, мора да биде меморизирана и пренесена на следните генерации преку усното предание, инаку засекогаш ќе биде изгубена." (J. Portnoy, op. cit., стр.65)

прости и сложени ритмички комбинации.[208]

10. Во претставувањето на музичката култура на средниот век мораме да ја имаме предвид и динамиката на промените. Едноставното едногласно пеење, обликувано со реформата на папата **Гргур Велики** (бил папа од 590-604), според кој ова пеење ќе го добие името грегоријански корал,[209] владее во најголемиот дел од оваа епоха. Новините кои ги спомнавме, почнуваат од IX век. Тие ќе го стимулираат музичкиот развиток, што подоцна ќе доведе до брзи промени во стилските карактеристики на готскиот период (Notre-Dame, Ars antiqua и Ars nova), од средината на XII сé до почетокот на XV век. Во овој последен период, центарот на музичките настани е Франција, што во музичка смисла се афирмирала уште во времето на каролинзите. Дури на крајот на периодот Италија, постепено ќе го поврати значењето на своето влијание во развитокот на западно-европската музичката култура. Истовремено, интензивирање на музичкиот живот имаме и во другите средини: Германија, Англија, Холандија итн., што добиваат сé поголемо значење во обликувањето на целокупната слика за музичката култура на тоа време

II. Филозофско-естетичкиот *background*

1. Средновековната естетика на музиката во својот најголем дел произлегла и ѝ била подредена на средновековната филозофија, односно естетика (доколку воопшто го прифатиме постоењето на средновековна естетика).[210] Општите филозофски, односно естетички дефиниции, биле

---

[208] Како и сите новини, и оваа ќе биде дочекана со одредени реакции. Булата на папата Јован XXII (в. J. Portnoy, op. cit., стр.94,95, исто: E. Fubini, op. cit., стр.53), е конкретен одраз на спротивставувањето на ритмичките новини на *Ars nova*. Бинарниот ритам не можел да помине без забелешки покрај теологијата во која мистиката на бројот три била од клучно значење.

[209] Портној посветува доста простор и на грегоријанскиот корал и неговите теориски врски и импликации во естетиката на музиката. (в. J. Portnoy, op. cit., стр.59-63), а Татаркјевич истакнува "дека најверојатно никогаш немало порелигиозна музика од грегоријанскиот корал. И покрај тоа што била исклучиво вокална, зборовите не биле најважни. Со сродно психолошко видување Августин напишал (во неговите коментари кон 169 Псалм), дека дури и пред појавата на грегоријанскиот корал - оној што се радува не изговара зборови; неговата радосна песна е без зборови; тоа е глас на срцето што се топи од радост и се бори да ги изрази чувствата , дури и тогаш кога не го разбира нивното значење". (W. Tatarkjewitz, op. cit., стр.74)

[210] Коментирајќи ја "теоријата за убавото во средниот век" Розарио Асунто истакнува дека "кога говориме за средновековната *естетика*, ние во строгата употреба на зборот, правиме грешка. Имено, средновековното мислење сé уште не знае за поврзаноста на поимите - сетилна перцепција, уметност и убавина, на кои од Баумгартен наваму се заснова терминот *естетика* ... Во средниот век филозофската теорија на убавото, теоријата на уметноста и теоријата на сетилната перцепција, биле строго одвоени

адекватно аплицирани во подрачјето на естетиката на музиката, што морала да се вклопи во рамките на системот. Имајќи го предвид значењето на музиката и како теорија и како практика, оваа врска, сепак не треба да се смета како еднонасочна, зашто и музиката, односно нејзината теорија, подеднакво влијаеле врз формирањето на одредени делови од средновековната филозофија и естетика.

2. Своите фундаментални естетички дефиниции писателите на средниот век ги обезбедиле врз основа на четири различни типови ракописи: Библијата, трудовите на филозофите, техничките прирачници и литературата на грчките и латинските Татковци.[211] Според убедувањето на средновековните писатели, вистината е веќе дадена, таа е една и непроменлива, според тоа исклучена е можноста да се открие нешто ново и различно од она што е утврдено.[212] Ваквиот став на средновековните мислители мораме да го имаме предвид, особено поради повторувањето и буквалното препишување цели пасуси, па и делови на книги, кај повеќе автори.

Ова не се сметало за плагијат, туку за изразување на општата вистина во која индивидуата е само нејзин толкувач и извршувач.

3. Посебната позиција на уметноста во филозофските погледи на схоластичките филозофи , што доминира во овој период, придонесува за *анаѓошкиот* карактер на уметноста, можноста за "издигање на духот од видливото спрема невидливото" како што Хуго од Сен-Виктор, го дефинира овој пат.[213]Уметнички убавото имало "атрибутивен карактер", а уменичкото дело е *opus artificiale*, односно создадено, вештачко дело, (присутно и кај Квинтилианусовата шема за музиката), "направено од одреден материјал и за некоја практична цел. Тоа е обликувано така, за да може метафорички да биде носител на одредено значење. Кој се служел со него, требал, значи, да биде наведен на одредено однесување во животот, а истовремено наблјудувачот требал да биде издигнат до надземните видици".[214] *Алеѓоризмот* на уметноста требал да послужи како

една од друга. Кој подразбира под филозофска естетика единство на овие теории, не би смеел - кога сака да говори за средновековната филозофија на убавото и средновековните претстави за убавото - да се служи со овој термин". (Rozario Asunto, Teorija o lepom u srednjem veku, Književna misao, Beograd, 1975, стр.13) Како што ќе видиме подоцна Асунтовата "одвоеност" на теоријата на убавото, уметноста и сетилната перцепција, не е во целосност важечка и за подрачјето на музиката, во кое, овие три подрачја, уште од антиката, меѓусебно се испреплетени.

[211] Edgar De Bryune, The Esthetics of Middle Ages, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1969, стр.1

[212] "Поради тоа, не треба да очекуваме, дека ќе најдеме нови и оригинални дефиниции во средниот век, зашто средновековните мислители не се труделе, ни да ги пронаоѓаат, ни да ги бранат". (ibid., стр.1)

[213] R. Asunto, op. cit., стр.24

[214] ibid., стр. 26."Уменичките дела (како што ние ги нарекуваме) создавани се во средниот век како метафори што значат нешто друго, и биле проценувани од тоа гледиште. Тие биле контемплабилни, можеле да се

контемплација на убавото, што е објективно подеднакво и за спомнатиот *opus artificiale* и за *opus naturale*. Контемплацијата на поединечното требала да ѝ помогне на индивидуата преку поединечното да стигне до сознавањето на општото и со тоа да добие морална поука, која била една од многу значајните утилитарни цели на позицијата на уметноста во средниот век. Платоновото идентификување на убавото и доброто, во средновековната филозофија станува убаво - добро - вистинито[215] притоа уште и корисно.

4. Ваквото разбирање на уметноста не правело разлики меѓу *уметноста* и *природата*, како и *уметноста* и *филозофијата* , " Од моментот кога перцепцијата (контемплацијата) е прифатена како совршено сознание, сознанието што се добива преку уметничките дела станало супериорно во споредба со она што доаѓало од дискурзивното мислење".[216] Од друга страна, "алегориското значење на уметничките форми не им го давале субјективните уметници", (во согласност со прифатениот став дека сознанието како мислење е независно од индивидуата, односно објективно постои), "туку тоа било објективно дадено заедно со формите".[217] Според ова уметноста е "апсолутно знаење, а не слугинка на филозофијата, бидејќи нејзиното метафоричко значење и овозможувало да исполнува задачи својствени на филозофијата".[218]

III. Пренесувањето на античкото мислење во средниот век - Августин и Боетие

1. Средновековниот пат на естетиката на музиката почнува уште во римското царство. Тука е изведен премин и пренесување на естетичките убедувања на антиката во средниот век. Во тоа се истакнуваат трудовите на двајцата теоретичари - **Августин** и **Боетие**, кои го започнуваат поглавјето на средновековната естетика на музиката, определувајќи ја основната ориентација што ќе биде задржана за време на целиот период. Како што веќе констатиравме дека питагореизмот му ја даде формата на античкото естетичко мислење за музиката; прифаќањето на питагореизмот во трудовите на споменатите теоретичари, ќе ѝ обезбеди духовно првенство на оваа ориентација и во средниот век.

2. **Aurelius Augustinus** (354-430) го додаде својот ракопис *De musica*, на сличните расправи од антиката, Меѓутоа, за нашиот поим музиката, во оваа расправа не ќе сретнеме скоро ништо, зашто под музика

наблјудуваат како видлив приказ на една мисла, што не е сфаќана како "содржина" во онаа смисла во која денес правиме разлика меѓу содржината и формата на уметничкото дело; спротивно - таа мисла била *форма* ; а за неа материјата била она што за нас е форма на содржината". (ibid., стр.29,30)

[215] ibid., стр.39

[216] ibid., стр.45

[217] ibid., стр.46

[218] ibid., стр.49

Августин го подразбирал многу поширокиот поим на музика и поезија заедно, со што музичките прашања се сведени на прашањата на ритамот.

3. Августин тргнува од гледиштето дека убавината е објективна, и одговорот на прашањето "во што се состои убавината" го наоѓа во "деловите што се слични еден на друг, чии односи произведуваат хармонија".[219] Со оглед на тоа што меѓусебните односи добиваат посебна важност, зашто тоа е патот за постигнување на хармонијата, редот и единството, потребна е мерка што би го одредила тој однос, а таа мерка е одредена со бројот.[220]
4. Поставувајќи го бројот во центарот на уметничкиот опус ("над уметничкиот дух ... стои бројот вечен во мудроста")[221], Августиновиот пат води кон музиката од која произлегла нумеричката концепција. Августин ја задржува нужната претпазливост, (одново во духот на неговите претходници, поради можноста за неконтролирано разгорување на страстите). "Самиот феномен на музиката - што всушност како дете на Јупитер и Меморијата не треба да го браниме пред религијата, во себе носи нагласено уште еден извонреден карактеристичен оган, што како ќе видиме наскоро, е битен составен дел на секоја естетска појава, но и на божјата љубов".[222]
5. Според познатиот математички рецепт, бројот во музиката го добива своето место како во однос на мелодиските, така и во однос на ритмичките компоненти. Така пропорциите на првите четири броја (1,2,3,4) и натаму ги даваат најубавите музички прогресии, а бројот седум е во знакот на: "седумте периоди, седумте добродетели, седумте главни гревови, седумте молби во Оченаш, седумте планети, седумте тонови во скалата"[223] Таа "перцептибилна убавина на тоновите" што се "основа врз чисто интелегибилните, математички односи"[224] подеднакво се однесува и на ритмичката структура.
6. Меѓутоа, кај Августин ритамот има многу поопшто значење и тој ги набројува и ги разликува петте врсти ритмови: на просудување (iudicales), на акција (progressores), на перцепција (occursores), на меморија (recordabiles)

---

[219] W. Tatarkjewitz, op. cit., стр.50
Со повторното воведување на деловите со цел за компонирање на хармонијата, кај Августин е вратен стариот концепт на хармонијата , укинат со Плотиновото консистентно Едно.
[220] "Наблјудувај ги небото и земјата и морето, и сé што сјае горе, или ползи долу, или лета, или плива; сите овие нешта имаат форма, зошто тие имаат нумерички димензии. Ако им ги отстраниме нештата ќе бидат ништо. Од што се произлезени тие ако не од она што го создал бројот? И бројот е услов на нивната егзистенција. И уметниците што прават материјални објекти од сите форми, ги користат броевите во нивните дела. Така, ако бараш снага која ги покренува рацете на уметниците, тоа ќе биде бројот" (Augustine, De libero arbitrio, II, XVI, 42, според W. Tatarkjewitz, op. cit., стр. 60)
[221] D. Grlić, op. cit., стр. 151
[222] ibid., стр. 150
[223] Gilbert i Kun, op. cit., стр. 118
[224] R. Asunto, op. cit., стр. 72

и на ритамот на звуците (sonantes)[225]. Со ова , ритамот кај Августин добива универзално значење и дури му се доближува на современото сфаќање за ритамот како универзална категорија на пулсацијата на времето.[226]

Од друга страна, издигањето на бројот на пиедесталот на универзалните суштини, во случајот на ритамот, како и воопшто во класификациите што се изведени на сличен начин, Августин го води до мистиката што според нашето сфаќање е далеку од естетската реалност.[227] "Математичкиот однос некогаш не го илустрира принципот на естетскиот ред, туку произволноста на ирационалната симболика".[228]

7. Августиновиот однос спрема музиката како поезија, во едно прашање има исклучиво музички призвук - тоа е третманот на *јубилус*-от. Во *јубилус*-от, што произлегол од мелизматичките ликувања на последниот слог од Алелуја, изразувањето на крајното одушевување е чисто музичко и ја надминува можноста на зборовите да го остварат тоа.[229] Тука одговорот е "премногу сиромашен за Него (Господ м.з.)" и "неизмерниот здив на радување не треба да го искуси ограничувањето на слоговите".[230] Ова одушевување на религиозниот *jubilatio* било кореспондентно, но и многу различно од одушевувањето на жонглерите и забавувачите "чии *Klangspielerein* во најголем степен биле профани".[231]

8. Величината на Августиновиот авторитет ќе има свој адекватен одраз во натамошниот тек на средновековната естетика на музиката. Сепак, делото што ќе изврши најголемото влијание не е Августиновата *De musica*, туку **Принципите на музиката** (De Institutione Musica)[232], на **Anicius Manlius Severinus Boethius** (480-524 или 525 г.) Неговата позиција како "основен

---

[225] Avgustine, De musica, VI,6,16 (според W. Tatarkjewitz, op. cit., t. II,стр. 63)

[226] " Старите" го анализирале и го класифицирале ритамот математички (питагорејците, или педагошки и етички (Платон и Аристотел). Со разликувањето на ритмите на перцепцијата, меморијата, акцијата и просудувањето, Августин ја вовел психолошката теорија".(W. Tatarkjewitz, op. cit., стр.52)

[227] "Често меѓутоа, како што бидува и кај апсолутните и ригорозни апологети, рацинално-математичкиот ред и Августиновите апсолутни принципи - како питагорејските - страдаат од произволности, мистична симболика, магиски броеви, што донекаде го нарушуваат и самиот принцип на рационалната хармонија и симетрија." (D. Grlić, op. cit., t. I, стр. 151)

[228] Gilbert i Kun, op. cit., стр. 117,118

[229] "Терминот *jubilus* подразбира нешто што ниту со зборовите, ниту со слоговите, ниту буквите, ниту во говорот, не може да се изрази, или опфати - колку човекот треба да го фали Господ" (J. Portnoy, op, cit., стр. 53)

[230] ibid., стр. 53

[231] E. De Bruzne, op. cit., стр. 62

[232] Во англискиот превод на C. M. Bower насловот е даден како "Принципите на музиката" (Boethius, The Principles of Music, University Microfilms Inc., Ann Arbor, 1967)

извор на музичката теорија на раниот среден век" е без ривали." Другите три извори на раната средновековна музичка теорија можат да бидат цитирани, имено трудовите на Martianus Capella, Cassiodorus и Исидор од Севилја, но сите овие трудови се повеќе или помалку со енциклопедиска природа, и поради тоа донекаде ограничените дискусии за музичката теорија на ни еден начин не можат да бидат споредени со Боетиевото грижливо презентирање. Единствениот музички труд на раниот среден век што може да се спореди со Принципите на музиката е Августиновата De Musica, меѓутоа и покрај тоа што овој труд ја презентира истата естетичка позиција како и Боетиевата, неговата основна грижа се математичките пропорции на различните поетски метри, и консеквентно, не содржи грижливо објаснување на музичките консонанци и скали, претставени кај Боетие. Така **Принципите на музиката** остануваат осамени во раниот среден век како единствен извор на грчката музичка теорија што се занимава со рационалната теорија на консонанците и скалите."[233]

9. *De Institutione Musica* спаѓа во трудовите на младиот Боетие, младиот научник, кој повеќе се потпирал врз мислењето на изворите што му служеле во изработката на оваа расправа, отколку што се обидувал на теоријата да ѝ даде свој оригинален израз.[234] Тоа "потпирање" врз постарите извори оди дотаму, што постојат претпоставки дека "првите четири книги на *Принципите на музиката* се Боетиев превод на Никомахусовиот изгубен *Увод во музиката*", а петтата "некомплетен превод на Птолемеевата *Хармонија"*.[235] Изгледа дека Боетие при ова поеднакво се користел и со скратување односно "кондензирано" претставување на поединечните делови на овие расправи.

10. Наведената претпоставка за потеклото на Боетиевиот труд, сама за себе ја претставува интонацијата на неговото филозофско-естетичко мислење.[236] Боетиевиот труд со тоа нема да биде "индуктивен теориски труд, заснован врз спекулацијата на практичните проблеми, како што се изведувањето, анализата или композицијата". Прифаќајќи го питагореизмот , односно математицизмот во третманот на музиката, Боетие ја прифатил дедукцијата, во која основната премиса е " дека само формите, квантитетите, пропорциите, акустички присутни во телесната супстанца на звукот, можат да се сознаат; и дека веродостојноста,

---

[233] ibid., стр.455,456

[234] Боуер дури истакнува дека " единствената доктринална промена што се наоѓа во *Принципите на музиката* е онаа против Аристоксен, и ова поради тоа, што изворите што ги користел тој (Боетие м.з.) го делеле тоа мислење". (ibid., стр.14,15)

[235] ibid., стр. 363,364

[236] Боуер го дава и податокот дека подоцна, во својот живот, Боетие го преведувал Аристотел што ќе придонесе неговите подоцнежни трудови да се разликуваат од трудовите за кои сега расправаме. Меѓутоа, бидејќи тие не извршиле такво влијание врз естетичкото мислење за музиката како *De Institutione Musica* ќе се ограничиме на дискусијата за ова Боетиево дело. (ibid., стр. 370,371)

хармонијата на овие пропорции, може да се суди *a priori* математички закони на односните броеви апстрахирани од звукот".[237]

11. Третманот на "квантитетот" кај Боетие е *множествен* (multitude) и *величински* (magnitude), во кој , во првата категорија спаѓа "она што не се состои од броеви, како на пример, каменот или коцката".[238] Ова тврдење ќе го доведе до познатата поделба на науките на *septem artes liberales*, во кои, во *quadrivium*-от, што се однесува на овие квантитети на реалноста - "аритметиката ги изучува оние множества што постојат во, и за себе, додека музиката ги изучува оние множества што постојат во релација со нешто друго. Геометријата ги изучува неподвижните величини, додека астрономијата ги изучува величините во движење."[239] Во ова софистицирано четиричлено друштво на: математиката, геометријата и астрономијата, музиката ќе се задржи како теориска дисциплина за време на целиот среден век.

12. Ако поделбата на quadrivium-от "четиричлениот пат кон вистината", во кој се стигнува до "оние места во кои совршениот разум, ослободен од сетилата е воден кон одредени сознанија"[240], била исклучиво Боетиева заслуга, неговата тричлена класификација, во рамките на самата музика на **musica mundana, musica humana** і **musica instrumentis constituta**, е нешто што веќе го сретнавме кај Квинтилианус.

Тој пасус според кој повеќе е познат Боетие, отколку Квинтилианус, според Боетиевите зборови изгледа вака:
"Се чини дека оној што дискутира за музиката мора да почне со трите вида музика што знаеме дека се содржат во оваа студија. И навистина има три типа на музика. Првиот тип е музиката на универзумот (musica mundana), вториот онаа на човековото постоење (musica humana) и третиот, оној тип што е создаден од одредени инструменти (musica instrumentis constituta), како на пример китарата, или тибијата, или другите инструменти што произведуваат мелодии".[241]

Очигледно е дека овде е применет едноставниот принцип на класификација според изворите на производство на звукот - движењето на небеските тела (хармонијата на сферите, човековиот глас (вокалната музиката) и инструментите (инструменталната музика).

13. Бидејќи сé мора да се "открие" и да е во согласност со бројот како есенцијална категорија на сите битија, постојат и три типа луѓе што се поврзани со музиката:
"првиот тип свири на инструментите, вториот компонира песни и третиот, суди за инструменталните изведби и компонирањето".[242]

Овие три категории музичари не добиваат подеднаков ранг во оваа

---

[237] ibid., стр. 14
[238] ibid., стр. 373
[239] ibid., стр. 374
[240] ibid., стр. 27
[241] ibid., стр. 44
[242] ibid., стр. 103

класификација во која највисокото место го добива третиот тип, оној што умее да суди, со што уште еднаш е подржана старата Платоново-Аристотелова позиција.
"Но оној тип што себе си се закопал во инструментите е одвоен од разбирањето на музичкото знаење. Претставниците на овој тип, на пример китаристите, органистите и другите инструменталисти, своите целосни напори им ги посветуваат на прикажувањето на нивните вештини на инструментите. Тие се однесуваат како робови, како што беше речено, зашто не го користат разумот и сосема им недостига мислата.

Вториот тип е типот на поетот. Тие компонираат песни , не само со разумот и мислите, туку и според некои природни инстинкти. Оттаму и овој тип исто така е одделен од музиката.

Третиот тип е оној што добил моќ на судење, зашто тој може да ги мери ритмите, мелодиите и песните како целина. Секако, бидејќи овој тип целосно им е посветен на разумот и на мислите, тој може правилно да биде сметан како музички. Музичар е тој човек што има способност да суди за модусите и ритамот, исто како и за родовите на песните и за нивните комбинации, и за песните на поетите, и за сите нешта што треба соодветно да се објаснат." [243]

Со овие констатации позицијата на оној што се занимава со музичката теорија е далеку над оној што се занимава со музичката практика. Тоа набрзо ќе биде формулирано во многу често повторуваната фраза "**musicorum et cantorum magna distantia est**", што ќе ја сретнеме кај повеќе автори на средновековните расправи за музиката.

14. Во основа валоризирањето на теориското и практичното, во кое тоериското ја надминува моќта на второто, произлегува од разликите на функциите на разумот и сетилата, прашање, на кое Боетие му посветува посебен простор. Инсистирањето на "ортодоксниот" питагореизам кај Боетие доведува до отфрлање на "божемниот" Аристоксенов став што му припишува секундарна моќ на разумот во однос на сетилата. Тука, очигледно Боетие претерал во критиката спрема Аристоксен, кој како што видовме, не го застапува ваквото гледиште, туку она што му е многу слично на самиот Боетие.[244]

15. Боетие ќе биде и основниот извор на средновековните фантастични приказни за терапевтската моќ на музиката. Во нив ќе го најдеме Терпандар и Арион како "ги спасуваат жителите на Лезбос и Јонија од многу сериозни болести", Емпедокле како го менува расположението на

---

[243] ibid., стр. 103,104

[244] "Спротивно на ова, Аристоксен вели дека разумот е само придружник и секундарен елемент, и дека сите нешта се опкружени со сетилно просудување; и дека треба движењето на мелодијата да се хармонизира и да се организира според сетилата.

Птолемеј, од друга страна, го презентира другиот тип на примената на хармонијата. Тој смета дека нема ништо непомирливо меѓу ушите и разумот. Решението на проблемите на хармонијата според Птолемеј е - сетилата да информираат, а разумот да ги решава пропорциите". (ibid., стр. 300)

момчето што "нападна еден од гостите со меч", питагорејците што користеле едни мелодии "за заборавање на дневните грижи" и за заспивање, а други за будење итн.[245]

16. Меѓу повеќето дефиниции што Боетие ги дал во овој труд се наоѓаат и дефинициите на **звукот, интервалот, консонанцата** и **дисонанцата**.

Звукот според Боетие е "мелодиска промена на гласот, што одговара на песната со едноставна мелодија". **Интервалот** е "растојание меѓу високиот и нискиот звук"; **консонанцата** "микстура на нискиот и високиот звук што усогласено и пријатно допираат до ушите", додека **дисонанцата** " е груб и непријатен судир на два звука, лошо соединати, што доаѓаат до увото".[246]

Во натамошното образлагање на консонанците и дисонанците Боетие ќе ги користи познатите питагорејски физичко-акустички докази според принципот: пулс, движење, еднаквост-нееднаквост, стигнувајќи до октавата, квинтата, квартата итн.[247]

17. Боетиевиот заклучок дека музиката е"математичка во својата суштина и морална во вредноста"[248] им погодувала на црковните татковци. Поврзувањето на научното, уметничкото и етичкото, што го застапувал Боетие, одговарало на доктрината во која "моралната вредност станала зависна од науката, а науката од музиката" со краен резултат во "стереотипијата на формите".[249]

Ова донекаде ќе го забави музичкиот развиток, односно ќе го задржи на одредено ниво, до појавата на новините, кои, како што веќе рековме, ќе воведат коренити промени како во практична, така и во теориска смисла.

IV. Периодот на епигонството

1. Како што Боетиевото гледиште во музиката било директен резултат на питагорејството на Никомаховата и Птолемеевата музичка теорија, што може да се третира како епигонство, така и традицијата на "веќе дадените вистини" го следи наредниот период сé до појавата на првата полифонија, *organum*-от во IX век. "Музичките" аргументи се составен дел на повеќето расправи што директно, или посредно, се занимаваат со теориските прашања на музиката, а меѓу попознатите автори кои се наведуваат во историјата на естетичката и музичката теорија ги среќаваме: **Касиодорус**

---

[245] ibid., стр. 40,41,42

[246] (ibid., стр. 59

[247] "Така настануваат првите и едноставни пропорции и тие природно се консонанци на многустраниот и суперпартикуларен тип: *duple, triple, quadruple, sesquialter* и *sesquitertian*. Дисонанците се создадени од нееднаквостите што се јавуваат и во другите типови пропорции..." (ibid., стр.149)

[248] J. Portnoy, op. cit., стр. 59

[249] ibid., стр.59

(Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus, c. 477-570), **Исидор од Севилја** (c. 560- c. 636), **Беда Венерабилис** (672-735), **Алкуин** (Alcuinus Flaccus, Albinus Flaccus, 735-806) **Рабан Мавр** (Hrabanus Magnetius Maurus, 780-856), и **Аурелијан од Реом** (Aurelianus Reomensis, IX в.)

Нивните расправи се исполнети со препишани и повторени формулации , или формулации со незначителни промени и дополнувања.

2. Така **Касиодорус**, (Боетиевиот ученик и министер кај Римскиот император Теодорик), го цитира **Клемент Александриски** кој во својата книга *Против паганите* во врска со толкувањето на настанувањето на зборот "муза" напишал дека тој "потекнува од *masteuein*, што значи да "трагаш", зашто во него, како што го толкувале старите, се бараат инспирациите на поезијата и мелодиите на песните".[250] Истото ова, ќе го сретнеме и кај **Исидор од Севилја**, со мала грешка: "И така музите се наречени од *masai* (?) што значи да "трагаш"...[251] Во целост истото се однесува и на поделбата на музиката на три делови - хармонија, ритам и метрика (искористен е истиот текст)[252], додека разлика постои во поделбата на инструментите, што кај Касиодорус се групирани во категориите - удиралки, жичани и дувачки инструменти,[253] а кај Исидор тричлената поделба го издвојува гласот, дувачките инструменти и инструментите со плектрон (китара).[254]

Од друга страна, во финесите на Касиодоровите ставоти на пример, наоѓаме шест, наместо пет консонанци (*diatessaron, diapente, diapason,* комбинацијата на *diapason* и *diateseron*, комбинацијата *diapason* и *dijapente* и двојниот *diapason*).[255]

3. Од зачуваните Касиодорови текстови треба да се спомне писмото што тој го составил во името на императорот Теодорик и што му е упатено на Боетие.Тоа е интересно по тоа што во една кондензирана форма ја претставува официјалната естетика на неговото време.

Причината за пишувањето на ова писмо е потребата на франечкиот крал Кловис од еден музичар. По уводот Касиодорус пишува:
"Размислување за природата на музиката! Таа е Кралица на сетилата; кога доѓа од нејзиното постојано живеалиште, сите други мисли се отфрлени. Нејзиното лекувачко влијание на душата.

---

[250] Cassiodorus, Institutiones, Colorado College Music Press,Colorado Springs, 1975, стр.3

[251] Isidore of Seville, Etymologies, Colorado College Music Press,Colorado Springs, 1980, стр.13

[252]"Музиката има три делови, хармонски, ритмички и метрички. Хармонијата е музичка наука што разликува високи и ниски звуци. Ритмиката испитува дали звукот содржан во текот на зборовите е пријатен или не е. Метриката го анализира, низ соодветни правила, квантитетот на различните метри, какви што се херојскиот, јамбот, елегискиот и др. (Cassiodorus, op. cit., стр.4, Isidore of Seville, op. cit.,стр. 14)

[253] Cassiodorus, op. cit., стр.4

[254] Isidore of Seville, op. cit., стр. 14

[255] Cassiodorus, op. cit., стр.5

Пет модуси: Дорски, што влијае врз умереноста и чистотата; Фригиски што ја распалува борбата; Еолски што смирува и приспива; Јонски што го изострува интелектот од глупоста и ја возбудува желбата за небеските нешта; Лидиски, што ја омекнува душата притисната од големи грижи. Во секој од петнаесетте модуси на вештачката музика ние разликуваме највисок, среден и најнизок тон .Октавата е составена од сите нив и ги обединува сите добродетели.

Класични примери на музиката:

Орфеј

Амфион

Мусаеус

Човечкиот глас како инструмент на музиката. Ораторството и поезијата како гранки на уметноста.

Сила на песната: Одисеј и сирените.

Давид, авторот на псалтирот, кој три пати го истерал лошиот дух од Саул.

Лирата е наречена *chorda* зашто таа така ги придвижува срцата (*corda*) на луѓето.

И како што дијадемата заслепува со шарените светкања на скапоцените камења, така и лирата истото го прави со своите различни звуци.

Лирата, разбој на Музите.

Се говори дека Меркур, пронаоѓачот на лирата, идеата за неа ја извел од хармонијата на сферите. Оваа астрална музика, сфатена единствено од разумот, формира едно од восхитувањата на вселената.

Ние се предадовме на пријатната дигресија, зашто секогаш е хармонично за учењето да се говори со учените; но биди сигурен дека ќе ни го обезбедиш тој *Chitaroedus* што ќе оди напред како друг Орфеј за да ги одушеви свероликите срца на варварите. Со ова ќе нé послушаш и ќе бидеш славен".[256]

4. И кај **Исидор од Севилја** има одредени модификации и новини во однос на јадрото на раната средновековна теорија и естетика на музиката . Излагањето на музичката теорија е изведено во третата книга на неговите *Етимологии* (поглавја 15-23) во која всушност се претставени науките на *quadrivium*-от. Сите обработени поими се дадени во дефиниции (што било практично за натамошното препишување на овие текстови. Така , покрај спомнатите дефиниции и поделби ги среќаваме и дефинициите: *Symphoniae*, (хармонични интервали), *Euphonia*, (милозвучност на гласот), *Diastema* (интервалот меѓу два и повеќе степена), *Diesis*-от,*Tonus*- от,*Cantus* - от, *Arsis*-от, *Thesis*-от и тн.[257]

Музиката е "scientia bene modulandi sono cantuque congrua" дефиниција што потекнува од Августин,[258] а меѓу пронаоѓачите на музичката уметност постепено, покрај митолошките, влегуваат и библиските личности. (Мојсие вели дека најраниот музички пронаоѓач бил Тубал, кој потекнува

---

[256] The Letters of Cassiodorus, A Condensed Translation of the Variae Epistola of Magnus Aurelis Cassiodorus Senator, Henry Froqde, London, 1886,стр. 39-40

[257]Isidore of Seville, op. cit., стр. 15

[258] E. Fubini, op. cit., стр. 45

од Каин, пред Потопот).[259] Овие промени ќе влезат во историјата на музиката која натаму стандардно ќе започнува со библискиот период. Промените можат да се забележат и во инструментариумот, што е збогатен со новите инструменти, што се појавиле до времето на Исидор од Севилја.

5. Кај **Беда Венерабилис**, монахот од манастирите на Св. Петар и Павле (најнапред во Вермут, а потоа во Џером), среќаваме дека "музиката е слободна наука, што оспособува правилно да се пее" (musica est liberalis scientia, perite cantandi copiam subministrans), од што произлегува дека "музичарот е оној кој со целосна предаденост, не само практично се занимава со вештината на пеењето, туку и теориски ја испитува", (musicus vero est ille qui ratione propensa non solum operis servitio, sed etiam speculationis imperio canendi scientiam ministrat).[260] Оттаму произлегува и многу познатата, веќе цитирана формулација "musicorum et cantorum magna est distantia". Така едни ќе ја изведуваат, а други ќе "сфатат во што се состои музиката". (Isti discunt, illi sciunt quae componit musica).[261] Според убедувањето дека музиката е врвна во својата функција, како во теоријата, така и во практикта (во животот) **Рабан Мавр** ќе ги повтори Исидоровите мисли дека "ниедна наука не може да биде целосна без музиката. Ништо не постои без музиката. Се тврди дека и самиот свет е составен според некоја хармонија на звуците и дека самото небо се врти според мелодијата на таа хармонија. Музиката ги раздвижува чувствата, ги поттикнува сетилата во разни насоки, како што во битката трубата ги распалува борците: и колку е звукот посилен, толку е духот похрабар за борба. Песната ги бодри и веслачите. Музиката го оснажува духот за да може да ги поднесе сите напори; и заморот од каква и да е работа го ублажува песната; музиката ги смирува возбудените души..."[262] Со ова и питагореизмот и платонизмот се

---

[259] Isidore of Seville, op. cit., стр.13

[260] R. Asunto, op. cit., стр. 150

[261] ibid., стр.150

[262] ibid., споредi стр.148 и 155. Во Рабановото дело *De Universo* (XVIII,VIII De musica) ја наоѓаме и формулацијата за тогашната "естетика" на гласот:
"... Совршениот глас е висок, пријатен и чист. Висок, за да го задоволи возвишеното, чист, за да го исполни увото, пријатен, за да им угоди на душите на слушателите. Ако некоја од овие особини недостасува, гласот би бил несовршен..."(ibid., стр.156)
Кај него, исто така, ја наоѓаме и формулацијата за алегорискиот карактер на музичките инструменти:
"... Лирата, според своето мистичко значење, ја означува радоста на светите... тимпанот телото ослабено со постот... Но ако мудро и внимателно ги набљудуваме работите на земјата, тогаш мора да ги сфатиме само на спиритуален и мистичен начин... Нашите усни треба да се сфатат како звучни чинели; усните кои со право се вбројуваат меѓу музичките инструменти: тие наликуваат на чинели; а докажано е дека преку нив човечкиот глас ја изразува најмилозвучната хармонија, зашто таа е спој на различни елементи, доведен до единствена хармоничност: познато е дека тоа може да се случи со човечкиот глас, кога тактовите и

продолжени.

V. Почетокот на расколот - полифонијата

1. Појавата на **органум**-от првата и наједноставна полифонија во IX век го означува почетокот на делбите со кои ќе се издвои позитивната музичка теорија и практика од спекулативната естетика и филозофијата на музиката. Долговековниот заеднички развој ќе биде прекинат и усогласен со поделбата на трудот и специјализацијата на одделните подрачја, а теориските расправи што се занимаваат со практичните прашања на музичката композиција, изведувањето, нотацијата, интервалите, скалите итн., ќе бидат одвоени од оние што обработуваат метафизички и гносеолошки аспекти.

2. Првобитната полифонија остварена во паралелни кварти, или квинти, не ги загрозувала основните математички постулати и дури, на одреден начин, им одговарала на питагореизмот и совршените консонанци (квартата и квинтата) изведени во него. Со тоа и првите спекулативни еха на оваа новина говорат во нејзин прилог. **Јохан Скот Еригена** (Johannes Scotus Eriugena, 810-877), учител во дворската школа на Карло Ќелавиот, давајќи краток опис на *орѓанумот* во своето дело *De divisione naturae*, смета дека полифонијата "ја сугерира на друг начин, неизразливата убавина на универзумот". Така музичката хармонија во смисла на полифонијата е претставник на вселенската хармонија, музиката на сферите и *музиката мундана* . Нејзината убавина е директен резултат на контрастот на различните пропорции во симултаните звуци, а не во последователните, како во хомофонијата."[263] Ваквата полифонија сé уште можела да се смести во рамките на теоријата на нумеричките пропорции, и при тоа да се објаснат истовремените, симултани постоења на различните "хармонии", како на пример во конституцијата на музичко-планетарниот систем. "Неискажливоста" на убавината на симфонијата, согласувањето на звуците, ("in unitatem quandum ineffabilem compacta"- здружени заедно во неискажливата хармонија)[264], кај Еригена останува дел од божествената реалност.

3. Воведувањето на полифонијата во музичката практика обично се поврзува со теориското труд *Musica Enchiriadis* (музички прирачник), на анонимен автор од IX век.[265] Меѓутоа, освен полифонијата на органумот,

---

слоговите ќе се доведат во единствена гласовна созвучност..." (ibid., стр.157,158)

[263] A. Seay, op. cit., стр. 80

[264] De Bruyne, op. cit., стр.72

[265] "Овој труд од IX век му бил припишуван на Хукбалд сé додека Hans Müller (*Hucbalds echte und unechte Schriften* , Leipzig, 1884) не утврдил дека Хукбалд не е авторот. Ортегус, грофот од Лаон или опатот од Св. Армандо, може всушност да биде авторот, и покрај тоа што и ова не е докажано". (Anonymous Music Handbook, Musica Enchiriadis, Colorado College

не може да се очекува дека во него ќе сретнеме некои поголеми промени во методологијата на излагањето на проблемот. Покрај сите практични прашања на нотацијата, консонанците и дисонанците, скалите, деривацијата на музиката од поезијат итн., цитираните авторитети се, се разбира, Боетие и Птолемеј.[266]

4. Појавата на полифонијата ќе изврши и одредена поделба на музичката теорија на: *монодијата*, како "уводна гранка на музиката, корисна да ги изучува фундаменталните прашања, како на пример интервалите и нотацијата", и *полифонијата*, како втор, повисок степен, што се занимава со прашањата " од поголемо музичко и филозофско значење. *Declaratio musicae disciplinae* на **Уголино** од Орвието (1735 ? - 1455 ?) го покажува овој развој многу јасно; во втората книга од овој труд, Уголино тврди дека, и покрај убавината на едногласјето ...и за увото и за разумот, тоа не е толку висок степен како полифонијата".[267]

5. Меѓутоа до времето на Уголино , кога полифонијата дефинитивно ќе ја избори својата позиција, паралелно се одвивало и практичното и теориското усовршување на монодијата, врз чија основа и бил овозможен развојот на полифонијата. Така легендарното верување за големиот придонес на **Гвидо Аретински** (Guido D'Arezzo, или Aretinus, 997 - 1050 ?) кому му се припишува неуматската нотација, "гвидонската рака" (*manus Guidonis* - помошно средство за снаоѓање во тонскиот систем), хексакордалниот систем, мутацијата, имињата на тоновите итн.,[268] главно се однесува на прашањата на монодијата; додека единствениот, но многу значаен придонес на планот на полифонијата, е воведувањето на паралелните терци.

6. Сé поголемото користење на терцата, наспроти питагорејските совршени интервали, претставува симболичен пресврт и раскол со петнаесетвековната музичко-филозофска традиција. Ова ќе биде експлицитно изразено и во *Епистолата* во која што Гвидо ја фали својата метода како подобра, наспроти сувопарното и депласираното филозофско теоретизирање:
"... јас тебе ти нудам најмудри и татковски најсигурни препораки за музичката наука, објаснети, колку можев, многу појасно и поконцизно од

Music Press, Colorado Springs,1980, I стр.)
[266] в. на пример XVI поглавје ("Боетие го вели она што Птолемеј го мисли за нештата", ibid., стр.24,25
[267] A. Seay, op. cit., стр. 80
[268]Поголем дел од овие новини се изложени во неговите четири сочувани ракописи: *Micrologus, Aliae regulae* (пролог на антифонариот кој започнува со "Temporibus nostris", *Regulae Rhytmicae* (увод во стих кон истиот антифонариј) и *Epistola de ignoto cantu* (писмо до неговиот пријател, фратрот Михаил) (в. го коментарот на К. Палиска во: Hucbald, Guido and John on Music, Yale University Press, New Haven and London, 1978, стр.49). Меѓутоа, може да се претпостави и дека овие новини биле постепено подготвувани.

она што е направено кај филозофите; ниту на ист начин, во најголем дел, ниту следејќи ги истите стапки, (како кај филозофите, м.з.), туку залагајќи се само за она што ќе им помогне на нашите и на црковните принципи."[269]

Ова дефинитивно ќе ги подели музичката теорија и филозофија и покрај тоа што во Гвидовите ракописи (особено во *Micrologus*)[270] има и доста филозофски питагореизам.[271] Сепак Гвидо сé повеќе ќе инсистира на "независноста" на музиката,[272] што индиректно го означува свртувањето кон современиот концепт на поимање на музичката уметност.[273]

7. Со ова и нашиот интерес за следење на естетиката, постепено се одвојува од теориските расправи што се занимаваат со практичните прашања на музичката композиција, педагогијата и изведувањето.

VI. Готиката - музиката спроти теориските догми

1. Музичкиот прогрес со полифонијата, нотацијата, воведувањето на новите интервали, проширувањето на модусите, појавата на новите музички форми, новите инструменти, усовршувањето на техниката на изведбата итн., добива уште поголемо забрзување во готскиот период.

Додека периодите - *Notre Dame* (меѓу 1180-1236 со **Леонинус** и **Перотинус**, двајцата од познатата истоимена париска школа), и *Ars Antiqua*, сé уште го држат чекорот со официјалните догми на црквата и питегорејско-Боетиевата традиција; во периодот на *Ars Nova* доаѓа до отворен судир меѓу носителите на музичкиот прогрес и заштитниците на "традицијата". Овој судир ќе биде верифициран во 1332 со булата на папата Јован XXII кој ги осудува "новините" во музиката.[274] Историјата се

---

[269] Hucbald, Guido and John on Music, стр.58

[270] Така на пример, целата расправа завршува со XX поглавје за тоа "како природата на музиката е пронајдена во ковачницата".(ibid., стр.82,83)

[271] Во оваа смисла многу слична е и расправата "За музиката" (приближно датирана околу 1100 година) на **Johannes Affligemensis** (познат, според некои погрешни претпоставки како Johannes Cottonius). И покрај тоа што тој е повеќе заинтересиран "неговиот хор да го пее точно својот репертоар, отколку да ја асимилира наследената теориска мисла (ibid., стр.96), Јоханесовото дело содржи повеќе естетика и филозофија од *Mikrologusot* на неговиот претходник. Подршката на Гвидовата практична насока, балансирана е со користењето на "етосот" на одделните модуси, можноста на музиката да ја моделира душата, како и со другите познати елементи од етичко-катарктичкиот репертоар. (в. на пример, ibid., стр. 133,136,137 итн.)

[272] в. на пример објаснувањето на музиката како движење на тоновите (ibid., стр.74)

[273] Фубини го толкува овој пресврт како пресврт од метафизичко - математичкото кон психолошкото (в. E. Fubini. op. cit., стр.51)

[274] "Одредени ученици на една нова школа многу се грижат за мерењето на времето, барајќи да се изразуваат со нови музички средства што се нивен пронајдок, и го напуштаат старото пеење, компонираат ноти бревис, деми-

повторила уште еднаш.

2. Папската була била дел од расправата што се водела меѓу *Ars Antiqua* и *Ars Nova* застапувана од **Филип де Витри** (Phillippe De Vitry, 1291-1361). Обично 1320 година се наведува како година на пресвртот, според стилот во кој, покрај Де Витри, посебно место зазема и **Гијом де Машо** (Guilllaume de Machaut, 1300-1377). Судирот се ширел и наоѓал нови противници и заштитници на двете страни. Додека **Јоханес де Мурис** (1290-1351), францускиот математичар, астроном и музички теоретичар, близок пријател на Де Витри, ја брани новата поставка, **Јаков од Лиеж** (Jacques de Liège), во енциклопедиското дело *Speculum musicae* ќе ги нападне тенденциите на *Ars Nova*.[275]

3. Судирот со теориските догми на музички план, само индиректно навлегувал во основите на прифатените филозофски постулати. И едните и другите во предвид го имале Боетие (Јоханес де Мурис како математичар, уште повеќе), а во аргументацијата еднакво биле користени и античките авторитети (Платон, Хорације итн.).

Од друга страна, методолошкиот образец на претходните теориски расправи, во кои по правило е комбиниран спекулативниот дел за музиката од *квадривиумот* и практичните упатства на пеачите, ни оддалеку не можеле да одговорат на "мензуралната" музика,[276] во која музиката дефинитивно раскинала со уште една од синкретичните врски на првобитната *chorea*.[277]

4. На преминот меѓу *готиката* и *ренесансата*, во почетокот на петнаесеттиот век, "длабокиот расцеп меѓу спекулативните и практичните пристапи во музиката скоро бил комплетен... Спекулативната материја веќе почнала да исчезнува од поголемиот дел на овие расправи и немала никакво реално значење за проучувањето на музичката техника".[278]

бревис и ноти што е скоро неможно да се забележат. Нивните мелодии се пресечуваат, даваат женски карактер поради тонското снижување, користат понекогаш тригласен мотет и вулгарен јазик и на тој начин ги потценуваат фундаменталните принципи на Антифонариот и Градуалето и ја игнорираат суштинската основа, не признавајќи ги целосно модусите што тие ги мешаат. Многустраноста на нивните звуци ги презира поимите на едноставност и рамнотежа, што овозможуваат разликување на тоновите во монодијата. Тие трчаат и никогаш не застануваат, го занесуваат слухот и не се грижат за духот, го преведуваат во движење она што треба да се чуе, до таа мера што се заборава потребното посветување и единствено се јавува мрското отпуштање". (според: E. Fubini, op. cit., стр.53)

[275] в. ibid., стр. 54,55

[276] Како прв позначаен труд на ова поле се смета трактатот на **Johannes de Garlandia** (1190-1272) *De mensurabili musica*

[277] Како што можеше да се види папската була, меѓу другото, била насочена и против *мензуралните* новини.

[278] A. Seay, op. cit., стр. 175

Сепак, пишувањето трактати во спекулативниот дух на постарата традиција не запира, и меѓу нивните автори ги наогаме имињата на **Prosdocimus de Beldemandis**, **Johannes Ciconia**, **Anselmus** од Парма и **Ugolino** од Орвието. Меѓу нив Уголиновото дело *Declaratio Musicae* се смета како "последен голем напор, во средновековниот манир, спекулацијата и практиката да се разгледуваат како два аспекта на еден голем предмет."[279]

5. Засилувањето на позицијата на световната музика, што била многу поотворена за сите новини, има свој адекватен одраз во еден од најреволуционерните трактати на ова време, *De Musica* на **Јоханес де Грокео** (Johannes De Grocheo). За овој автор малку се знае и се претпоставува дека живел некаде на преминот меѓу XIII и XIV век, а трактатот е лоциран околу 1300 година. Револуционерноста на овој трактат, се состои во отфрлањето на основните постулати на Боетиевиот концепт, неговата тројна класификација, симнувањето на музиката од универзалната, безвремена и вселенска сфера, во секојдневниот исклучиво човечко-цивилизациски свет.

6. Ова нема да му пречи на Грокео, во своја корист да ги употреби и Боетие и питагореизмот, секогаш кога тоа ќе му биде потребно. Уште на самиот почеток на расправата, отфрлајќи ги фантастичните приказни за потеклото на музиката како пронајдок на музите, или "светите луѓе и пророците", Грокео смета дека повеќе треба да се "следи" Боетиевото мислење (мислењето на "овој вреден и благороден човек") и "дека Питагора ги открил принципите на музиката".[280] Пронајдокот на принципите на музиката всушност се интервалите, што се "материјалот што секој музичар го користи и во кој се наоѓа и формата на музиката".[281] Во духот на практичните потреби на овој трактат, Грокео ќе продолжи со расправата за созвучјата и консонанците.

7. Според Грокео, основниот критериум на музиката, нејзиното откривање и нејзиното создавање и вреднување, е човекот. Учеството на *Творецот* сепак не е исклучено,[282] а и мистиката на христијанските броеви: 3 или 7, игра посебна улога во одредувањето на класификациите (на консонанците, созвучјата, типовите на музика итн.). Тој компромис меѓу нумерички-интелектуалната и субјективно-хуманата суштина, ја одредува музиката двојно: "со бројот е дефинирана формата на музиката", додека со пеењето таа е претворена во реалност, за што таа е "точно одредена".[283]

8. Меѓу најинтересните делови на оваа расправа се оние во кои Грокео ја отфрла Боетиевата класификација. Со многу остар јазик тој истакнува дека "оние што ја прават оваа поделба (на *musica mundana, musica humana* и

---

[279] ibid., стр. 175
[280] Johannes de Grocheo, Concernig Music, De Musica, Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1967, стр.2
[281] ibid., стр. 3
[282] в. ibid., стр.6
[283] ibid., стр.9

musica instrumentalis м.з.), или самите го измислиле ваквото мислење, или сакаат повеќе да ги слушаат питагорејците од вистината, или не ја познаваат природата и логиката. Пред сé, тие тврдат дека музиката е наука што се занимава со нумеричките звуци. Сепак, небесните тела што се во движење не произведуваат звук , и покрај тоа што нашите претци верувале во тоа..." Покрај отфрлањето на *musica mundana*, Грокео го отфрла и постоењето на *musica humana*, зашто дури ни "во човечката конституција не може да биде пронајден звук... Кој чул некогаш дека конституцијата (на душата м.з.) звучи?" се прашува тој. *Musica*-та *instrumentalis* и нејзината поделба на дијатонска, поврзана со мелодијата, хроматска, со планетите, и енхармонска " како најмилозвучна, бидејќи ја користат ангелите", е неразбирлива во својата поделба, зашто: "ниту на музичарот му одговара да се занимава со песните на ангелите, освен ако не е теолог или пророк, ниту кој и да е друг има искуство со ваквите песни, освен преку божествената инспирација. Кога велат дека планетите пеат, изгледа дека не знаат што е звукот, како што веќе беше речено во претходниот дел."[284]

9. Грокео ќе ја отфрли и класификацијата на мензурираната и немензурираната музика за да предложи, "и покрај тешкотиите на правилното класифицирање на музиката",[285] своја поделба врз основа на Париската музичка култура. Во неа постојат три категории: првата е градска или вулгарна музика, "втората, компонирана или регулирана музика според правилата, што се наречува мензурирана", додека третата е формирана "од овие две и во неа тие се најдобро адаптирани." Таа е наречена "еклезиастичка (црковна) и им е наменета на молитвите на Бога".[286]

10. На крајот на прегледот на среденовековната естетика го среќаваме творецот на *La Divina Commedia* **Данте Алигиери** (1265 -1321) поради местото што музиката го зазема во неговите литературни дела и како теорија и како практика. Така позицијата на музиката во многу познатото Дантеово дело (на пример средбата на поетот и Казела во чистилиштето), "нé потсетува на атмосферата на *Ars Nova*, остварена во нејзините многу популарни форми, со јасна алузија на убавината на пеењето и моќното влијание врз човековиот дух".[287] Јакнењето на позицијата на световната музика, исто како и прогресот на световниот жанр во *Ars Nova* "ги стимулирал музичарите и поетите на *dolce stil nuovo* да бараат во музиката моќно средство на изразување."[288] Оваа нова валоризација на световната музичка култура, што всушност теориски е отворена со делото на Грокео, ќе дојде до целосен израз во следната епоха, епохата на ренесансата.

---

[284] ibid., стр.10
[285] ibid., стр.11
[286] ibid., стр.11
[287] E. Fubini., op. cit., стр.57
[288] ibid., стр.56

11. Јакнењето на индивидуалноста на музичката уметност, наспроти поезијата, го наоѓа својот одраз во Дантеовата дефиниција за поезијата во *De vulgari eloquentia* (II,IV 2), таа не е ништо друго освен реторичка фикција пренесена во музиката" ("... nihil aliud est quam fictio rethorica in musice composita).[289] Данте посебно ќе ја потенцира "душевноста" на музиката што ги "привлекува човечките духови, кои во основа можат да се сфатат како зрачење на срцето, така што потоа немаат желба за никаква дејност; затоа кога слуша музика, душата е целосно обземена од неа, и нејзината сила како да се стреми кон духот што прима сетилни перцепции, односно звук."[290]

Теоретизирајќи за музиката во делата на "убавата литература", Данте само ја продолжува античката традиција, (впрочем како што теоретизираат филозофите на книжевен начин). И покрај веќе извршената поделба на книжевно и теориско, спекулативните искри во книжевните дела остануваат нивен составен дел, сé до денес.

12. Како што видовме, наспроти естетичко-теорискиот третман на музиката што останува на нивото на интерпретацијата на античката теорија, втората половина на разгледуваниот период во ова поглавје, донесува голем напредок и на музичката практика и на музичката теорија. Во нив се содржат темелите на нашата современа музичка култура. Ренесансата ќе умее да го искористи и да го надгради овој фундамент.

[289] R. Asunto, op. cit., стр.238
[290] ibid., стр.243

РЕНЕСАНСАТА - ЕСТЕТИКАТА ВО СЛУЖБА НА МУЗИКАТА

I. Афирмацијата на хуманизмот и разновидноста на музичката култура

1. Единствеността на средновековната музичка култура под духовното туторство на црквата е нарушена уште за време на готиката и особено *Ars Nova*. Сепак, ренесансата е епохата во која дефинитивно ќе се утврдат разликите меѓу жанровските и националните црти на музичката култура. Говорејќи за ова, пред сé мислиме на разликите меѓу духовната и веќе во тоа време признатата световна култура. Тоа поденакво сé однесува на овие големи жанровски категории, зашто единствеността на духовната музика на католицизмот е нарушена со големата шизма и појавата на протестантизмот во 1517 г.,[291] а со признавањето на световната музичка култура, доаѓа до афирмација на локалните музички влијанија. Музичката култура се распрснува во различните културни центри во Холандија, Германија, Франција, Италија, Британија итн., а некои од нив ја преземаат водечката улога и почнуваат да вршат влијанија врз другите.

2. Ова и не е во некое несогласување со општата духовна концепција на епохата, туку обратно ја следи идејата на хуманизмот и индивидуализмот,[292] и адекватно, признавањето на учество на субјективните, човечки, па според тоа и локални, национални итн., културни фактори во обликувањето на музичката култура.

Новите идеи ја одразуваат и појавата на новата класа - **буржоазијата** што се стремела кон остварувањето на свој духовен идентитет (во согласност со новата идеологија), но и кон достигање на културното ниво на "повисоката" класа - аристократијата. Консеквенците ќе се појават и на музички план.

3. Расцепот што настанал меѓу музичката теорија и филозофската теорија на музиката донекаде ќе ги ослободи расправите за практичните прашање на музиката од непотребниот филозофски баласт. Сепак, и покрај

---

[291] Првата голема шизма, одвојувањето на источно-православната (ортодоксна) црква, (најнапред под патријархот Фотиј, во 867 г., а потоа и дефинитифно под патријархот Михајло Круларијa, во 1054 г.) не можела да има подолготрајно влијание врз западната музика, заради историските услови во кои била пресечена комуникацијата на византиско-словенската култура со другите западни култури.

[292]"Индивидуумот може да се потврди во својата индивидуалност всушност како *uomo universale*, човек кој, барем во принцип, е упатен во сите тајни на природата и човекот, што му овозможува достоинствено и самосвесно да се потпре врз сопственото знаење и своите судови, а не со апсолутно стравопочитување, послушно и понизно да го следи туѓото мислење. Тој самосвесен индивидуум станува цел и критериум на целокупното вреднување, а општата идеја на индивидуализмот станува доминантна революцинерна идеја на целата епоха". (D. Grlić, Estetika I, стр.166)

намаленото филозофирање, филозофијата, *respective* естетиката, ќе одиграат една од најзначајните улоги во текот на својот развој и развојот на западната музичка цивилизација, и конкретно ќе придонесат за појавата на еден нов музички жанр - **опера**та. Колку филозофијата се мешала во музиката, видовме за време на двата разгледувани периоди, антиката и средниот век. Сепак, овој последен пример, според многу нешта е единствен во историјата на естетиката на музиката и за него , повеќе ќе говориме подоцна.

4. Појавата на операта е во најдиректна врска со една од најдоминантните идеи на ренесансниот период - откривањето или, уште подобро речено, реставрацијата на антиката. Идејата за обновата на потиснатите (особено од раното христијанство) антички вредносно-уметнички категории, тоа одушевување од антиката, рехабилитацијата на некои уметнички форми (како, на пример, античката комедија), повторното отркивање на античкото ликовно обликување итн., почнуваат доминантно да се развиваат во рамките на литературата и ликовните уметности. Од ова произлегува и мислењето, дека ренесансните идеи во музиката се појавиле со одредено задоцнување.[293]

5. Меѓутоа, реставрацијата на антиката во музиката не можела да дојде до израз зашто таа не ги раскинала своите теориски и практични врски со неа. Основата на средновековната теорија на музиката, која како што видовме, ја канонизирала и музичката практика во целост била античка. Освен тоа, музичката култура и уметност веќе доживеале голема промена, особено кон крајот на готиката, што може да се смета како навестување на ренесансата, дури и пред другите уметности. Појавата на *опера*та е директно поврзана со противставувањето на хомофонијата и полифонија, односно разбирањето и поддршката на текстот. Во судирот, антиката била користена во апологетски цели, меѓутоа, вистинските причини биле многу подлабоки и поразновидни.

Поради ова музиката може да користи како аргументација за оние што го застапуваат мислењето заа континуитетот на средниот век и ренесансата,[294] (наспроти мислењето за ренесансата како клучен хуманистичко-цивилизациски пресврт).[295]

---

[293] "Новата филозофска, културна и книжевна клима, што на почетокот на XV век ја освоила Европа тргнувајќи од Италија, или уште поточно од Фиренца, се јавила последна во светот на музиката. Идеите на хуманизмот не ги допреле веднаш музичарите кои живееле далеку од актуелните културни текови ... Она што особено го карактеризира светот на музиката, во споредба со другите уметности на ренесансата, е отсуството на свест за сопствената историја; поради ова, хуманизмот, а оттаму и збирот на културните движење што барале враќање на класичните модели, не бил забележан од музичарите пред крајот на XVI век, односно во времето кога ренесансата веќе била завршена." (E. Fubini, op. cit., стр.59)

[294] в. на пример: A. Hauzer, op. cit., стр. 268,269, исто и кај: Gilbert i Kun, op. cit., стр. 139 ("Тие што историјата ја наблјудуваат како драматична и гледаат само големи светлости и длабоки сенки, го гледат во ренесансата славното враќање на онаа естетска свест на човештвото, што ја задушил

6. Според тоа, доминантниот теориски интерес и во онака не многу обемните општи естетички мисли на периодот е насочен кон литературата и ликовните уметности. Со тоа музиката ја губи, и веќе никогаш не ќе ја поврати, крунската позиција што во филозофска смисла ја имала за време на средниот век. Сепак, таа не е исклучена од играта; поединци и натаму ќе се обидуваат да ѝ ја вратат филозофската слава од *septem artes liberales*.

7. Специфика на ренесансниот период е и почетокот на создавањето на *академиите*. Академиите всушност биле мали групи составени од поети, музичари, сликари и аматери, кои се собирале поради запознавање, изведување и заеднички разговори за нивните најнови остварувања, или за делата и трендовите во ренесансната уметност и култура. "Најраната академија што живеела подолго од другите и примарно се интересирала за музиката е *Accademia Filarmonica*, основана во 1543 г., во која се наоѓале композиторите Наско (Nasco) и Руфо (Ruffo), а за која музика пишувале познатите композитори. Примерот на Веронската академија бил проследен низ малите и големите италијански градови". Во Франција во "1570 година Беф (Bäif), заедно со Јоаким Тибо (Joachim Thibaut познат како de Courville), *joueur de lyre du roi*, ја основал *Acadèmie de poèsie et musique* (составена од *professionels* и *auditeurs*) за да се воспостави поблиско единство меѓу овие две уметности. Правилата што владееле со Академијата вклучувале и забрана на разговар, или какво и да е вознемирување за време на изведбата, а оние што задоцниле, можеле да влезат само по завршувањето на композициите. Специјалните цели на Академијата биле: композицијата, изведбата и учењето на *musique mesurée*, музика во која долгите и кратките слогови *vers mesurés* одговарала на долгите и кратките нотни вредности, долгите вообичаено два пати поголеми од кратките."[296]

И покрај учеството во стандардизирањето на музичката и поетската уметност, што биле цели на ваквите собирања (како и карактеристика на сите теориски трактати), Академиите одиграле посебна улога и во развитокот на културниот живот на ренесансата. Тие ги симболизираат ренесансниот хуманистички дух, интересирањето за знаењето и желбата за меѓусебна комуникација и размена на мислењата.

II. Музичките новини

1. Развивањето и напредокот на музичката уметност, започнати во текот на втората половина на средниот век, продолжуваат со ист интензитет и во ренесансата.

Така развитокот на вокалната полифонија го достигнува својот неповторлив врв во делата на холандските мајстори и Римската школа. И покрај реакцијата против полифонијата, што е најжестока во овој период, вокалната полифонија во делата на **Палестрина** (Giovanni Pierluigi da

---

аскетскиот среден век.")

[295] како кај D. Grlić, op. cit., стр. 168

[296] G. Reese, op. cit., стр. 401,382,383

Palestrina, 1526-1594) и **Орландо ди Ласо** (Orlando di Lasso, 1532-1594) ќе стане и ќе остане образец врз кој, сé до денес, се темели изучувањето на оваа позитивна музичка дисциплина.[297] *Мотетот* и *мадригалот*, двата наслова за идентичната музичка форма развиена во рамките на вокалната полифонија, (форма што има своја предисторија во средниот век, а останува идентификациска карта на музичките форми на ренесансата), подеднакво ги симболизираат и двете големи подрачја: духовната и световната музика. Тие целосно рамноправно егзистираат во творечкиот опус на авторите од двата жанра, што е уште една илустрација за новата духовна клима. Наспроти овие полифони форми, егзистираат и поедноставни, главно хомофони образци, како на пример *фротолата* (frottole) која била омилена музичка форма на ренесансата од крајот на XV и почетокот на XVI век во северна Италија, (пишувана често врз текстови со скромни книжевни вредности). И самиот Лоренцо де Медичи, чие владеење почнало во 1469 година во Фиренца, пишувал поеми за фротолите од типот на *canti carnascialeschi*, подеднакво наменети и за неговите дворски уметници, и за оние надвор, здружени во градските еснафи.[298]

Сепак полифонијата останува една од најистакнатите карактеристики на композиционото совршенство на ренесансните мајстори. Во прилог на ова, од другите музички форми на ренесансата, поради куриозитет, да ги спомнеме и да ги издвоиме *каноните* (canon), кој покрај сите можни варијанти (per augmentationem, per diminutionem, c. cancricans, per inverisionem, per motum contrarium, c. infinitus итн.) се јавувал и во формата на *canon aenigmaticus*. Енигматскиот канон во нашиов случај е интересен поради тоа што го илустрира одушевувањето од можностите на новата нотација, како и извонредно високата полифона техника на мајсторите на ренесансата.

2. Во заслугите и новините на ренесансата спаѓа и подготовката на *тоналитетот* и консеквентно на тоа, утврдувањето на новите основни функции на тониката, доминантата, субдоминантата и воѓицата. И покрај тоа што ренесансата е сé уште период на музичките модуси, сé поголемата употреба на *јонскиот* и *еолскиот* модус, отвораат простор за новата тонална организација што наскоро ќе стане фундамент на музичкото битие на целокупната окцидентална музичката традиција.
Појавата на созвучјата од три и повеќе тонови, изградени врз принципот на суперпонирањето на терците, воведува и нова категорија во музичката материја - *акордот* . Акордите набргу ќе станат основа на хомофониот слог и покрај тоа што директно произлегле од полифонијата, односно од полифониот слог. Појавата на акордите заедно со спомнатите функции (тоника, доминанта итн.) доведува и до модификација на сфаќањето на поимот *хармонија*. "Новата хармонијата" базирана врз акордските односи (наместо античкиот концепт на интервалските односи и консонанците), обликувана во тоналитетот, односно дур-мол системот, што допрва претстои, претставува еден од најбитните пресврти во концептот на

[297] в. Franjo Lučić, Polifona kompozicija, Školska knjiga, Zagreb, 1954, стр. XIII
[298] G. Reese, Music in the Renaissance,(revised edition), W.W.Norton; Company Inc., New York, 1959, стр.168

окциденталната музичка култура. Хармонијата набргу станува основа за формирањето на музичката форма, било од хомофон или полифон тип, ориентир во музичката конфигурација и средство за постигнување напнатост и попуштање. XVII, XVIII и XIX век минуваат под нејзиниот знак, а поголемиот дел музички жанрови (поп-рок, џезот итн.) и денес се користат со ова сфаќање на хармонијата. Свеста за новата појава во музичката практика на ренесансата набргу го наоѓа и својот теориски одраз во делото на венецијанскиот композитор и теоретичар **Царлино** (Giuseppe Zarlino, 1533 - 1590) *L' institutioni harmoniche* (1558).

3. Во новините што ја даваат музичката слика на ренесансата спаѓа и техничкото усовршување на постојните и појавата на новите инструменти. Меѓу нив се издвојува лаутата, (што била еден од најпопуларните инструменти во XVI век во Италија),[299] инструментите со клавиши - оргулите, чембалото и слично, (за кои се појавуваат и првите трактати поврзани со техниката на изведување, објаснувањето на орнаментацијата, прсторедот итн.),[300] а подеднакво се усовршуваат и другите дувачки и гудачки инструменти, што го шират својот опсег, како и техниката на изведување.

Развитокот на инструменталната музика, што полека станува рамноправен партнер на вокалната музика, сепак сé уште е во сенката на сфаќањето за музиката како вокален феномен, па оттаму и како резултат на врската музика - текст. Сé уште е прерано за промените што ќе се настанат во средината на XVIII век, кои своето исходиште ќе го најдат во инструменталната музика, ослободена од значењето на текстот.

4. Од новините што имаат посебно културно-музички, па оттаму и естетичко значење, секако е почетокот на печатењето, и тоа партитури и од духовната и од световната музика. Историјата го истакнува **Отавиано де Петручи** (Ottaviano de' Petrucci) како "човек чија позиција на печатар на музиката е аналогна на Гутенберговото печатење на книгите".[301] Раните музички печатари поставиле пред себе три цели : " да ја презентираат монодијата на раното грегоријанско пеење, (2) полифоната музиката и (3) кратките музички примери на теориските и другите трудови."[302]

Со печатењето на партитурите практично е отворена ерата на демократизација и многу поголемата комуникација на музичките култури. Усовршувањето на нотацијата што му претходи на овој чин, (со што е овозможено трајно материјализирање на авторовите музички идеи), било дополнето со печатењето, односно со можноста да се произведат многу поголем број "преписи".

---

[299] в. ibid., стр.520,521

[300] ibid., стр. 544,545

[301] ibid., стр.6 (" И покрај тоа што Петручи не бил првиот кој печател музика ... тој е првиот кој го усовршил печатењето на начин различен од коралите... Првиот познат пример на печатена книга во која е вклучена музика е *Psalterium*-от печатен од Јохан Фуст и Петер Шефер (Schöffer), Гутенберговите соработници во Мајнц во 1457 година.")

[302] ibid., стр. 6

5. Меѓу аспектите на музичката култура на ренесансата што можат да имаат и естетичко значење да го споменеме и "тонското сликање", Во духот на ликовната уметност што имала водечко значење во овој период, композиторите се грижеле да го илустрираат текстот "што пореалистично"; дескрипцијата на настаните морала да произведе акустички сензации поблиски до оние од подрачјето на реалниот звук. Вакви примери има повеќе,[303] но веројатно, најкарактеристичен е Жанкеновиот (Janequin) *La guerre*. Во него "музиката живо ја имитира конфузијата на звуците на битката ... барабаните, фанфарите, извиците. Присутно е и *parlando*-то говорен ефект вообичаен за песните од тоа време. Жанкен, исто така користи брзо декламирани фрази, растргани меѓу гласовите, за да ја сугерира суровата *mêlée* (битка м.з.), со често повторуваните ноти и фигури на хокетот".[304]

6. Во одредена врска со "тонското сликање" е и изразот *musica reservata*, термин што се јавува во различните извори на текстовите во Холандија, Италија, Франција и Германија, што датираат меѓу 1552 и 1610, или 1611.[305] Самиот термин повеќе пати е тема на музиколошка дискусија и "теориите што повеќе напредувале, ја дефинираат *музиката резервата* како (1)музика што изразува емоции одредени од текстот, (2)музика резервирана во изразувањето, (3)музика со импровизирана орнаментација, (4)музика карактеристична според посебното користење на украсите и (5)музика резервирана за елитата, тип на вокално-камерна музика.[306] Изразувањето со помошта на музиката, овде го добива специфичното значење; музиката го следи текстот, но сепак има квалитет на "изразување" како нејзино специфично својство. Со тоа е направен уште еден чекор понатаму од "тројната кореја".

7. И покрај единственоста на периодот, пред сé во идејно-духовната сфера, музичката ренесанса носи значајни разлики меѓу раниот период (XV век) и "високата ренесанса" (XVI и почетокот на XVII век).[307] Карактеристиките

---

[303] Густав Рис наведува повеќе примери. Така Маренциовиот *Gia torna* "може да биде наречен превод на текстот во музика. Почетниот мотив се претвора кај "*torna*" од скок во квинта нагоре, во скок во мала терца надолу ѝ следната фраза го преведува "*rallegar"* во весела, фигура, а потоа го слика воздухот со три високи ноти и земјата со скок надолу..."(ibid., стр.421). Кај Ласо "текстуалната шема и општото значење често ја сугерираат базичната шема, мелодиските елементи се извлечени повеќе или помалку директно од специфичните книжевни идеи."(ibid., стр. 393) Ласо кој бил "во своите песни исто како и во своите писма мајстор на хуморот и бурлеските", често го изразувал "своето одушевување во самото звучење на зборовите како vo *Un jour vis un foulon qui fouloit* каде слогот *foul* се појавува со повторување во различни комбинации." (ibid.стр.393)

[304] ibid., стр.297

[305] ibid., стр.512-514

[306] ibid., стр. 514, в. исто во натамошниот коментар на Рис

[307]Рис ги споредува овие два периода како" различни стилски периоди, што се однесуваат и разликуваат, исто како што подоцна постојат сличности и

и новините за кои овде говоревме, повеќе се однесуваат на високата ренесанса.

III. Раната ренесанса - платонизам и музички прирачници

1. Платоновата Академија во Фиренца и нејзиниот лидер **Марсилио Фичино** (Ficino, 1433-1499) ја репрезентираат филозофската атмосфера што владеела скоро во текот на целиот период на ренесансата.[308] Платонизмот и питагорејскиот мистицизам, биле убедувања произлезени и од филозофските погледи на **Кардиналот од Куза** (Nicolò da Cusa) во истиот Фирентински неоплатонистички круг. Меѓутоа, наблјудувано од музичко-теорискиот агол, и платонизмот и питагореизмот воопшто не биле запоставени за време на целиот среден век. "Целта на естетиката на XV век да ги открие магичните формули на Грците, точните математички формули што ќе ги репродуцираат Фидиините форми" како и проучувањето на "симетријата, пропорцијата, перспективата, сите изведени математички";[309] се однесувало на ликовните уметности и архитектурата, што врз оваа основа го доживеале познатиот прогрес. Прифаќањето на "математиката како база на музиката" за да се "остане во духот на времето"[310] не означувало никаква новина; зашто , како што видовме, музиката одела рака под рака со математиката во *quadrivium*-от на *septem artes liberales*.

2. Неоплатознизмот на Фирентинската Академија со тоа не игра никаква посебна улога во музичко-теориска смисла. Фичиновото интересирање за музиката повеќе од другите уметности, (дури и самиот свирел и приредувал чести концерти пред голем круг свои пријатели),[311] ќе придонесе за создавање одредени референци па дури и посветување на неколку пократки расправи на овој феномен. Меѓутоа, тие се изведени во познатиот дух на метафизичкото значење на потеклото на музиката, доктрината на хармонијата на сферите, ефектите на музичката на Душата и слично.[312] Признавањето на терцата како консонанца (спротивно на

разлики меѓу класицизмот и романтизмот".(ibid., стр.3)

[308] Кон ова придонесла новата атмосфера, интересирањето и подемот во проучувањето на класичните дела. "Дури и Аристотеловите противници зеле замав и се побуниле против догматската интерпретација што Црквата му ја наметнала на основачот на Лицеумот. Но во XVI век, Црквата нема повеќе да го толерира овој иконокластицизам и еден дел од нив ќе изведе пред инквизицијата за да се одречат од своите мислења, или да се соочат со смртта".(J. Portnoy, op. cit., стр. 102)

[309] ibid., стр. 98

[310] ibid., стр. 98

[311] P.O. Kristteler, The Philosophy of Marsilio Ficino, Peter Smith, Glouchester,1964, стр.307

[312] Според познатиот антички принцип музиката е споредувана со медицината: "Вие прашувате Каниџани, зошто јас така често го

класичната традиција на совршените консонанци, квинтата и квартата), произлегува повеќе од практиката на неговото време (што веќе и теориски била верифицирана) отколку од оригиналноста на филозофската мисла. Музиката е поврзана со поезијата, но сепак произлегува од разумот, зашто "музиката најнапред се случува во разумот, потоа во фантазијата и како трето во зборовите. Тогаш следува песната, а потоа движењето на прстите во звукот и на крајот движењето на целото тело во гимнастика или танцот".[313] Овој пасус што кондензирано ги изнесува модусите на егзистенцијата на музичкото битие, (со што историски му припаѓа местото на првата модална анализа во филозофска смисла), ја поставува музиката во својата апсолутна форма над сé, и тоа е музиката "што ораторите, поетите, сликарите, скулпторите и архитектите ја бараат за да ја подражаваат во своите дела".[314]

3. Паралелно со Фичиновиот неоплатонизам, продолжува дејноста на теоретичарите од музичкиот круг. Меѓу нив, во раната ренесанса се издвојува холандскиот теоретичар и композитор, доктор по право, математичар, вистинскиот ренесансен *uomo universale*, **Јоханес Тинкторис** (Johannes Tinctoris, 1435 ? - 1511).[315]

Тинкторисовите трактати претставуваат *summa* од дванаесет трудови (според претпоставките напишани во Неапол меѓу 1474-1484 г.): (1)Diffinitorium musicae, (2)Expositio manus, (3)Liber de natura et proprietate tonorum, (4)Tractatus de notis et pausis, (5)Tractatus de regulari valore notarum, (6)Liber imperfectionum notarum musicalium, (7)Tractatus alterationum, (8)Scriptum super punctis musicalibus, (9)Liber de arti contrapuncti, (10) Proportionale Musices, (11)Complexus effectuum musices и (12)De inventione et usu musicae.[316]

комбинирам изучувањето на медицината со музиката. Вие велите, што има трговијата со лекови заедничко со лирата?...
... Орфеј тврди дека Аполон со неговите витални зраци дарувал здравје и живот на сé и ги отстранувал болестите. Понатаму, со жиците што звучат, односно нивните вибрации и сила, тој регулира сé: со *hypate*, најниската жица, претставува зима; со *neate*, највисоката - лето; со *Dorian* што е средна жица, тој прикажува пролет и есен. Бидејќи патронот на музиката и пронаоѓачот на медицината се еден ист бог, не е изненадувачки што двете вештини се изведувани од ист човек. Покрај ова, душата и телото се во хармонија, секоја по себе, преку природните пропорции... И навистина, изгледа дека хармонскиот циклус на грозницата и хуморот (течностите на телото, м.з.) како и движењето на пулсот, исто така ја подражаваат хармонијата". (The letters of Marsilio Ficino,vol.I ; II, Shepheard-Qalqyn, London, 1975-1978, писмо 92, *De musica*, стр.142)

[313]ibid., стр.144

[314]ibid., стр. 144

[315] Во веќе цитираната Шефкеова историја на естетиката на музиката, Тинкторис зазема посебно место. Всушност, целокупниот ренесансен период е претставен низ три пункта: Тинкторис, Глареан и Фирентинската камерата (в. R. Scäfke, op. cit., стр. 231)

[316] според G. Reese, op. cit., стр.140

Од нив, само единаесеттиот *Complexus effectuum musices*, се смета за естетички.[317] Меѓутоа елементите на естетиката подеднакво се присутни и во другите расправи.[318]

На неговиот енциклопедиски дух му одговара и обидот музиката да ја обработи во сите до неговото време познати теориски аспекти. Сепак, овој пристап кон музиката, во кој според познатиот рецепт своето место го наоѓаат и математиката и питагореизмот, нема да наиде на прием кај **Коклико** (Adrian Petit Coclico, 1552) кој Тинкторис, како што ќе видиме подоцна, го вбројува во групата на музичарите-математичари, кои немаат што да кажат на музички план.[319]

Не земајќи го предвид Тинкторисовиот композиторски труд, тој останува еден од најголемите теоретичари на своето време, особено на планот на позитивните музички науки. Неговиот прирачник за контрапункт, (*Liber de arti contrapuncti*) ја обработува целокупната контрапунктска практика на неговото време, од техниката на нота спроти нота, до *floridus* .

Сепак, неговата естетика на музиката развиена во *Complexus effectuum musices*, нема исто значење како и другите неговите трудови, зашто, "помалку се занимава со актуелната музичка практика и помалку е интересна од нив".[320] Во неа Тинкторис ги разработува ефектите на музиката[321] меѓу кои се наоѓаат: одушевувањето од Господ, возбудувањето на душата од побожноста, издигањето на ограниченото разум на земјата, олеснувањето на трудот итн.

Оваа <u>црковно-религиозна</u> и <u>етичка</u> интонација на Тинкторисовото естетичко пледоаје, што во својот центар го содржи поимот на <u>совршенството</u>,[322] треба да ја одржи функцијата на музиката како совршена уметност во познатиот дух на питаторејско-Платоновата-Аристотелова традиција.[323]

Меѓу другите ефекти во кои се адаптирани античките верувања во новиот христијански дух, да ја наведеме и врската музика - медицина, (исто како кај Фичино), во која тргнувајќи од легендата за Асклепиас, па преку Гален и Авицена, Тинкторис стигнува до врската *пулс - мускулатура - ритам*.[324]

Меѓу другите теориски трудови што се посветени на музичката практика и наедно ја илустрираат естетичката атсмофера на XV век да ја

---

[317] Оваа квалификација подеднакво ја даваат и Шефке (R. Scäfke, op. cit., стр. 231) и Рис (G. Reese op. cit., стр. 140)

[318] в. на пример: Johannes Tinctoris, Concerning the Nature and Propriety of Tones (De Naturaa et Proprietate Tonorum), Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1979, стр.4-7

[319] в. Adrian Petit Coclico, Musical Compendium, Compendium Musices, Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1973, стр. 8

[320] G. Reese, op. cit., стр. 146

[321] Шефке наведува 20 ефекти на музиката. (R. Schäfke, op. cit., стр.232-234, исто и Рис,(G. Reese, op. cit., стр.145)

[322] R. Schäfke, op. cit., стр.232

[323] ibid., стр.232

[324] ibid., стр.233,234

спомнеме и **Гафориевата** (Franchinus Gafurius, 1451-1522) *Practica Musicae*. Одушевувањето од антиката е еден од доминантните белези на ова Гафориево дело, а колку Гафори им е привзран на класичните извори говори и неговата изјава дека неговата цел била " да ѝ ја врати светлината на вистината со што обилуваат грчките и латинските извори."[325]

Основата на Гафориевите естетички убедувања ги дава питагореизмот спрема кого останал доследен во текот на целиот свој живот.[326] До каде оди тој негов питагореизам сведочи и примерот во кој се обидува теориските гледишта на музичкиот питагореизам да ги приближи на практиката:

"Солистичкото дуо во Бенедиктусот на неговата миса Номине ... воведува серија суперпартикуларни видови, барајќи од пеачот да врши брзи и точни математички пресметки во текот на движењето. Во овој случај sesquitertis (4:3) се заменети со sesquiwuartis (5:4) присилувајќи ги пеачите да ги изведуваат следните тонови суперпартиентно (5:3). За среќа подоцнежните пропорции се среќават со sesquiquintis (6:5) и со поврзувањето на последните две се здружуваат во релативно едноставниот прв мултиплициран вид 6:3 , односно, редуцирано 2:1. Освен ако не биле подложни на инструкциите содржани во *Практиката*, глава IV,13, членовите на неговиот хор во амброзијанската катедрала најверојатно биле соочени со тешкотиите на изведбата, не спомнувајќи го читање prima vista ."[327]

Од друга страна, поради ова сесрдно залагање за питагореизмот, Гафори можеме да го класифицираме и надвор од ренесансата и нејзиниот третман на убавите уметности. Гафори сé уште живее со музиката во рамките на *septem artes liberales* , музиката како крунска уметност и клуч за разбирање на сите други уметности.

Оттаму полето на музичката теорија е вредно не само поради знаењето што ѝ го дава на самата музика, туку и поради тоа што нејзините корени се протегаат многу далеку; таа ги помага и другите дисциплини. Ова е верифицирано со сведочењето на многу влијателниот човек, кој признал дека научил за литературата преку музиката. Тој го

---

[325] The Practica Musicae of Franchinus Gafurius, Madison, Milwaukee and London, 1969, стр. XVIII.

Ова е очигледно и во посветата на принцот Лудовик Сфорци, на самиот почеток на *Практиката* :

"Многу е видливо, славни Принцу, колку влијателна била професијата музичар и колку била почитувана во антиката. Ова го знаеме и од примерите на големите филозофи, кои кога остареле, ѝ се посветиле на оваа дисциплина како да ставаат завршница на своите проучувања; како и од практиката на најстрогите влади, што со крајна мудрост гледале на нештата што би можеле да му штетат на јавниот морал и поради тоа требале да бидат елиминирани. Овие држави не само што не ја избркале музичката уметност, туку ја култивирале крајно грижливо како мајка и негувателка на моралот." (ibid., стр.3)

[326]Последната книга што ја напишал, витриоличната *Апологиа* е напишана за да се побие Болонскиот теоретичар кој си дозволил да ги порекнува авторитетите на Питагора и Боетие".(ibid., стр. XVIII)

[327] ibid., стр. XXIV

цитира и Фабиус Квинтилиан кој изјавил, (тој пак користејќи го авторитетот на Тимагенес), дека оваа уметност е "најстара од сите во либералното образование".[328]

Во овој ист *stimmung* е и Гафориевото непријателство спрема музичките жанри што не се во согласност со моралност што ја застапува тој . Така кога тој "вака говори за музиката, не мисли на театарската и феминизираната музика што повеќе го разорува отколку што го образува јавниот морал". Неговиот идеал, според неговите зборови е музиката "славена од античките херои, таа музика што е присутна на масите на кралевите и свечените гозби" , во која се опејуваат "делата на големите луѓе". Оваа музика, според него се развива и натаму; таа " го пробива небото, и според сведочењето на славените бардови, говори за раѓањето на сонцето, за скитничкиот месец и титанските свезди".[329]
Меѓутоа, Гафори не заборава дека неговиот трактат, пред сé, има практична намена и по овој увод во кој го скицира теорискиот фундамент врз кој е изградена неговата *практика*, преминува кон теориските прашања на практиката од неговото време. Во тој премин, музиката како практика, сепак и претходи на теоријата (наведени се: Орфеј, Амфион, Линус од Теба, Тимотеј и други "наспроти": питагорејците, платонистите и перипатетичарите),[330] а "практиката на вокалната музика најмногу придонесла за развитокот на хармонијата поради тоа што таа во себе содржи совршеност, а не поради мноштвото на можности што ѝ припаѓаат на оваа практика."[331]

Сепак, кога треба да се просуди и критизира вредноста на неговиот труд, Гафори најнапред ги спомнува "највештите математичари", и дури потоа музичарите,[332] со што неговиот питагореизам ја заокружува својата функција.

5. Покрај Тинкторис и Гафориј, да спомнеме уште еден од трудовите настанати во ова време, **Бонавентуриниот** (Bonaventura da Brescia) *Brevilowuium.* Овој труд, (прв пат печатен во 1497 година), е интересен поради тоа што доживеал 18 едиции во XVI век , од кои последната во 1570 година.[333] Напишан како музичко-теориски прирачник посветен на коралот, односно едногласното пеење, неговата структура се движи: од нотацијата, преку Гвидониевата рака, мутациите, интервалите, до модусите, нивното препознавање и формулите користени во духовната служба. Во него нема да најдеме повеќе естетичко-теориски елементи, зашто тој му е посветен на *cantor*-от, а не на *musicus*-от. "Бонавентура јасно назначува дека пишува за изведувачот, а не за музичарот (композиторот и теоретичарот, м.з.)".[334]

---

[328] ibid., стр. 5
[329] ibid., стр. 6
[330] ibid., стр.11
[331] ibid., стр.12
[332] ibid., str.266
[333] Bonaventura Da Brescia, Rules of Plain Music, (Breviloquium Musicale, Colorado College Music Press, Colorado Springs,1978, стр.I
[334] ibid., стр. III

IV. XVI век - време на теориски судири и делби

1. Својот музички врв ренесансата го доживува во XVI век. На ова му кореспондираат и теориските расправи што ги следат музичките промени. Наспроти музичкиот напредок, врвната вокална полифонија, појавата на хармонијата, појавата на хомофонијата, новите музички форми итн., расцепот што ги дели различните теориски мислења инспирирани со овие промени го достигнуваат максимумот на напнатоста.

Така поларизацијата на ставовите почнува уште со поделбата на оние што филозофски ја фундираат музичката теорија, и оние што поаѓаат од практиката, продолжуваат на линијата - полифонија наспроти новата хармонизирана хомофонија и завршуваат со религиозната шизма и нејзините импликации во рамките на протестантската духовна музика.

2. Една од можните илустрации на ваквата атмосфера е Кокликовата класификација на музичарите во неговиот *Compendium Musices*. Коклико разликува четири типа музичари. Во првиот тип спаѓаат оние "што први ја откриле музиката во различните нешта и кои ја наблјудувале одредената хармонија на звуците. Од ние прв е Јов, подоцна следуваат Тубал и син му Ламех, како и другите кои секогаш им додаваат по нешто на овие откритија, како Амфион, Орфеј, Боетиус, Гвидо, Окегем , Јакоб Обрех, Александар (Агрикола) и многу други, чии текстови посојат до денес".[335] Меѓутоа според Коклико во првата категорија се "само теоретичарите". Вториот тип музичари се *математичарите*. Но и "овие луѓе не ја следат целта на музиката. И покрај тоа што ја разбираат моќта на оваа уметност, а исто така и компонираат, тие не ја почитуваат мазноста и благоста на песната. Што е уште полошо, кога сакаат да ја рашират уметноста што ја откриле и да ја направат поразбирлива, тие ја замачкуваат и затемнуваат ... Расправајќи многу долго, тие никогаш не стигнале до вистинското разбирање на пеењето." Листата на музичарите кои според Коклико спаѓаат во оваа група ги опфаќа: Јоханес Гизелин, Јоханес Тинкторис, Франкинус Гафориј, Дифај, Бинуа, Карон и др".[336]
Највредниот тип музичари според Коклико, доаѓа во третата група и тие се "скоро кралеви спрема другите". Тоа е типот што не е "специјализиран во предавањето на музиката, но ја здружува теоријата и практиката на најдобар и најучен начин, луѓе што ја разбираат добродетелта на песната и сите детали на композицијата, кои знаат како вистински да ја разубаваат мелодијата и во неа да ги изразат емоциите од сите видови". На чело на оваа категорија стои **Жоскен де Пре** (Josquin des Près), кому Коклико му оддава посебно признание. Потоа следуваат: Адриан Вилар, Пјер де ла Ри, Клеменс нон Папа, Л' Брин итн.[337]

Меѓутоа, покрај овие категории, постои и четврта, во која спаѓаат поетите "кои произлегле од обучувањето со третиот тип музичари. Тие не само што ги знаат прописите на уметноста, туку и компонираат добро и

---

[335] Adrian Petit Coclico, op. cit., стр.
[336] ibid., стр.8
[337] ibid., стр.8

импровизирано го додаваат нивниот сопствен контрапункт на која и да е пеана мелодија." Коклико не ги наведува конкретните имиња од оваагрупа, но истакнува дека "белгијанците, пикардијците и французите, за кои оваа способност е скоро природна, се над сите "и дека тие се "ценети во капелите на Папата, Императорот, кралот на Франција и некои принцови".[338]

3. Кокликовите коментари за оваа класификација завршуваат со констатацијата што заслужува посебно внимание:
"Од овие забелешки произлегува, дека музиката е најдобра во оној дел што ги задоволува ушите таа повеќе се заснова врз практичното, отколку врз теориското".[339]

Ваквиот Кокликов став, кој ја симнува музиката од пиедесталот на универзалноста и објективноста и ја воведува во веќе одамна заборавениот субјективизам на софистите и епикурејците, не е плод на некој нов теориски фундамент, туку на заклучокот изведен од сопствената практика. Коклико е типичен претставник на новото движење, кое како што видовме, своите корени ги влече уште од крајот на средниот век. Кон својата аргументација тој ќе наведе дека "неговиот учител, Жоскен де Пре, никогаш не пробал или напишал некоја музичка процедура. Сепак, тој за кратко време создал совршени музичари, зашто тој своите ученици не ги враќал на долгите и површни прописи, туку ги учел на правилата во неколку зборови, истовремено пеејќи низ вежбање и практика".[340]

Кокликовиот субјективистички став дека основата на музиката е во "задоволувањето на слухот" не е натаму развиено, и тоа е само консеквенца на неговиот отпор спрема рационализирањето на правилата во музиката. Неговиот став е заснован врз интуицијата што ги создава правилата, и тоа онаа интуиција што произлегува од практиката, а не од теоријата.

4. Непрекинато инсистирање за практичната страна наоѓаме и во **Ароновиот** (Pietro Aaron, 1480-1545) *Тосканело во музиката* (Thoscanello de la Musica, 1523 г., во подоцнежните изданија Toscanello in Musica). И покрај тоа што во него е изложена современата музичка практика а текстот е напишан на италијански, (со што Арон сакал да им го приближи на сите музичари, и оние што не знаат латински), Арон останува во рамките на античкото филозофско мислење.

Неговото фирентинско потекло го објаснува цитирањето на Платон и Сократ како "големи пријатели на вистината",[341] уште на самиот почеток од ова дело. Покрај нив, во веќе познатиот манир, се наведува потеклото на музичката уметност, (изведено од античката митологија).[342] Ваквиот стандарден *историски* дел на средновековните и ренесансните

---

[338] ibid., стр.8,9
[339] ibid., стр.9
[340] ibid., стр.16
[341] Pietro Aaron, Toscanello in Music, Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1970, стр. 21
[342] в. ibid., стр. 5-7

расправи за музиката, ја подготвува и појавата на првите *истории на музиката* .

Многу слично се обработени и прашањата на душевно-терапевтската моќ на музиката. Арон почнува со примерите на детето и влијанието што врз неговото расположение го има музиката,[343] за да стигне до често цитираниот пример во кој Емпедокле го смирува пијаното момче.

Од примерот што Арон го наведува според Полибиус од Аркадија, музиката наоѓа свое место и во работата, и во молитвите, и во фестивалите, зашто "бескрајното задоволство и одушевување што произлегува од музиката има непроценлива корист што ги достигнува и телото и душата."[344] Музиката и натаму е најсовршената уметност и без неа "според Витривиус, ни архитектурата не би била совршена", а своја примена таа подеднакво наоѓа и во политиката, и во поезијата, и во ораторството итн.[345]

Во своето цитирање на теориските сознанија, следуваат познатите пасуси за питагорејците, дефиницијата на музиката како наука за точното пеење, како и Боетиевата тројна поделба.[346] Тука се издвојува новата класификација на инструменталната музика што најнапред има два дела: природни и вештачки инструменти ("има девет природни инструменти: грло, јазик, непце и четири заби и две усни за да говорат заедно еднакво", додека вештачките инструменти се делат на: жичани, дувачки и удирни.)[347]

И во натамошниот тек на расправата е видлив Ароновиот обид да ја обработи музичката уметност енциклопедиски. По теориските прашања за ритамот, модусите, контрапунктот и другата модерна проблематика, следуваат поглавјата за аритметичката, геометриската и хармонската пропорција,според образецот на постариот питагорејско-математички концепт. Арон, упорно настојува да ги помири спротивностите што произлегле од поделбата музика - филозофија.[348]

V. Artusi contra Galilei contra Zarlino

1. Сепак, сфаќањето на духовната клима на високата музичка ренесанса, најдобро го илустрираат отворените теориски судири што се развиваат во Италија во втората половина на XVI век.

Една кондензирана хронологија на овие настани изгледа вака:

---

[343] ibid., стр. 7
[344] ibid., стр. 7
[345] ibid., стр. 9
[346] ibid., стр.13,14
[347] ibid., стр.15
[348] в. ибид., XXXVII,XXXVIII и XXXIX поглавје

- 1558 година **Царлино** (Gioseffo Zarlino, 1517 -1590) го објавува своето дело *Institutioni harmoniche* што набргу достигнува толкава слава што се преведува на француски, германски и се преработува на холандски;[349]
- 1588 Царлино го објавува своето второ дело *Dimostrationi harmoniche*;
- 1581 година е објавен **Галилеевиот** (Vincenzo Galilei, 1520 - 1591) *Dialogo della musica antica e della moderna* што ги оспорува Царлиновите претпоставки;
- Царлино одговара со ново дело *Sopplimenti musicali* во 1588 "што главно се состои од систематска серија на цитати од *Дијалогот,* или други дела на Галилеј, по што веднаш следуваат контра-аргументи";[350]
- Галилеевиот одговор е печатен во неговиот *Discorso intorno alle opere di messer Gioseffo Zarlino di Chioggia* во 1589 година;
- Полемиката ја продолжува **Артузи** (Giovanni Maria Artusi, 1540 или 1545 - 1613) кој за време на појавата на операта во 1600 година, го објавува својот трактат *Imperfettioni della moderna musica* бранејќи ја полифонијата од "музичките деформации произведени кај модерните автори како: Галилеј, Качини (Caccini), Пери и особено Монтеверди".[351]

Силата на полемиката одела дотаму што се воделе и заткулисни интригантски борби што особено дошле до израз по објавувањето на Винченцовиот *Дијалог*.[352]

2. Во основа на целиот судир биле спротивностите во организацијата на музичкиот материјал: полифонија - хомофонија. Гледано од нашата историска дистанца, дистанцата на нашето време во кое и полифонијата и хомофонијата егзистираат како можности, а не како противници; самиот судир не изгледа толку жесток, како што им изгледал на неговите учесници, особено што во нивните ставови ќе најдеме и повеќе заеднички елементи.

3. Така суштината на Царлиновото мислење, особено на оној негов дел што добил историска релевантност, се состои во новото сфаќање на поимот *хармонија*, хармонијата на дур-мол системот, хармонијата во акордот како созвучје формирано врз основа на суперпозицијата на терци.

4. Поларизацијата на системот на модуси во системот на тоналитет со дурска и молска варијанта, произлегува повеќе од Царлиновото сфаќање на дурскиот и молскиот квинтакорд (големата и малата терца), отколку од неговото свесно употребување на новата категорија на музичкото мислење. Појавата на теориската свест за неа е повеќе поврзана со името на швајцарецот **Глареанус** (Henricus Glareanus, 1488-1563 г.) кој во своето дело *Dodecachordon* објавено во 1547 година, ги "групирал осумте модуси во четири автентично-плагални парови и ги поделил на дурски и молски во секој пар. Природниот мол станал еолски и хипоелски (модусите 9 и 10);

---

[349] G. Reese, op. cit., стр. 378
[350] в. Galilei, Dialogo della musica antica e della moderna, University Microfilms Inc, Ann Arbor, 1973,стр. 8,9
[351] E. Fubini, op. cit., стр. 71
[352] в. V. Galilei, op. cit., стр. 5

дурскиот станал јонски и хипојонски (модусите 11 и 12). Првиот пар го имал последниот тон А, а вториот Це."[353]

Царлино ја прифатил истата поделба и ги вклучил дванаесте модуси во својот систем, со таа разлика што го поставил јонскиот и хипојонскиот како прв, а еолскиот и хипоелскиот како последен. "Со тоа тој не само што ја признал дурската и молската тоналност како кај швајцарскиот теоретичар (Глареанус, м.з.) туку ги поставил во позиција со посебна важност."[354]

5. Всушност оваа нова *хармонија* (наспроти постарото сфаќање на поимот) произлегла од контрапунктот и четворогласјето во кое сé повеќе и повеќе одделните гласови се среќавале во позиција што формира акорди. Така во посебно значајното XXXI поглавје на третата книга од неговата *Instituzioni*, во кое расправа за проблемите на контрапунктот, односно интервалите што се можни меѓу два гласа, Царлино "оди натаму, укажувајќи првпат во теориските трудови дека фундаментот на разликите во сите делови на музиката потекнува од дурските и молските хармонии".[355]

Акустичката основа на ваквото изведување на акордите биле аликвотните тонови. Проблем секако била молската варијанта, што ќе доведе до два типа поделби во кои: *divisione armonica* ја означува дурската варијанта а *divisione arithmetica* молската.[356]

6. Ваквиот пристап, според убедувањето на Царлино, има филозофска основа. Таа се состои во "потрагата за природен ред, заснована во самата природа на музиката, карактеристиниот математички ред, како што и природата е творба и израз на божественото."[357] Питагорејската тенденција во филозофскиот фундамент на Царлино не била случајна; во неа и натаму е баран универзалниот одговор на сите прашања што ја окупираат современата музичка практика.

Од друга страна и покрај акцентираната свест за автентичната музичка есенција, тој "ја нагласува важноста на изразувањето на настроението на зборовите (*imitare le parole*)," а во XXXIII поглавје дава 10 правила што треба да ги водат композиторот и пеачот во подвлекувањето на текстот во полифоната музика.[358] Така текстот, односно разбирањето на текстот во музиката, не е надвор од интересот на Царлино, со што тој им се приближува на мислењата на *фирентинската камерата* .

7. Судирот на линијата полифонија-хомофонија бил резултат и на еден поширок судир околу експресивноста на музиката. Галилеевиот *Discorso intorno alle opere di messer Gioseffo Zarlino di Chioggia* бил вперен против "убедувањето дека музичките закони мораат да бидат засновани врз "природните" математички принципи. Тој сакал догматизмот и

---

[353] G. Reese, op, cit., стр. 185
[354] ibid., стр. 378
[355] ibid., стр.378
[356] E. Fubini, op. cit., стр.62
[357] ibid., стр. 62
[358] в. G. Reese, op. cit., стр. 378,379

педантеријата на музичката теорија, како и стриктните правила, да ги замени со едноставната процедура во која се учи психичката перцепција и практичното музичко искуство."[359]

Додека за Царлино било битно музиката "да влева во човекот добродетели" да го пренесе "непорочното одушевување во миговите на слободното време",[360] сето тоа изведено од рационалните закони на математизираната музика; Галилеј се обидувал да ја промовира *експресивноста* и *хомофонијата* како средство за реализација на таа експресивност.

Би било погрешно од ова да се изведе заклучок дека кај Галилеј е исклучена полифонијата, *respective* контрапунктот, питагореизмот, математицизмот и слично. На крајот од својот живот, Галилеј пишува расправа за контрапунктот,[361] а неговите експерименти со жиците од различен материјал се изведени за да се утврди универзалноста на категоријата - музички пропорции.[362]

Ова е исто така видливо во неговата поделба на петте области од теориски интерес:
(1) проблемот на темперацијата (штимањето)
(2) теоријата на модусите
(3) правилата на контрапунктот
(4) историјата на музиката
(5) инструменталната изведувачка практика[363]

9. Галилеевиот *Dialogo* како што укажува и самиот наслов, ја следи Платоновата традиција, а ист е случајот и со Царлиновиот *Dimonstrationi harmoniche*. Според Платоновото правило, соговорниците се учителите или истомислениците: кај Галилеј тоа се грофот Барди (во чија куќа се собирала Фирентинската камерата), и Пјеро Строци (Piero Strozzi); додека Царлино ги избрал својот учител Вилар, неговиот ученик Франческо Виола, Клаудијо Меруљо и Десидериа од Павија, "Виларовиот пријател, кој прочитал многу дела за музиката од грчки и латински писатели ..."[364]

10. Проблемот на темперацијата бил многу актуелна преокупација во Галилеевото и Царлиновото време. Приближувањето кон концептот на тоналитетот барало адекватно физичко-акустичко решавање на проблемот, особено на релацијата на совпаѓањето на нашата чујна перцепција со математичките пресметки. Се правеле експерименти во

---

[359] V. Galilei, Dialogo ..., стр.9
[360] ibid., стр. 16
[361] Таа се состоела најнапред од два дела Il primo libro della practica del contrapunto intorno all' uso delle consonance и Discorso intorno all' uso delle dissonanze, подоцна Галилеј додава и трет Discorsco intorno all' uso dell' enharmonio, et di chi fusse autore del cromatico, за да ја заврши со додатокот наречен Dubii intorno a quanto io ho detto dell' enharmonio con la solutione di essi (в. ibid., стр.9,10)
[362] в. ibid., стр.11
[363] ibid., стр.18
[364] G. Reese, op. cit., стр. 379

сите насоки, а **Антоан де Бертранд** (Anthoine de Bertrand, c.1545 г.) дури се обидел да го воведе четврттонското пеење. "Неговото двотомно издание на четворогласните шансони на Ронсардовите *Amours* (1578) содржи некои делови во хроматски, а некои во енхармонски модуси, (вклучувајќи ги четврттоновите) и во една од нив, *Je suis tellement amoureux*, последните седумнаесет тактови се само хроматски и дијатоника, освен во интервалот во *bassecontre* и во *hautecontre*, за да се изрази зборот 'смрт'. Ова не е многу успешно дело и изгледа дека Бертранд ја сфатил тешкотијата на пеењето на четврттоновите, зашто во подоцнежната едиција ги напуштил. Навистина, тој во предговорот истакнува дека музиката треба да се појави пред сетилата, без ограничувањата на математичките финеси".[365]

Проблемот на темперацијата е дел и од Галилеевото и Царлиново-то несогласување.[366] И покрај тоа што на прв поглед изгледа дека овој физичко-акустички аспект не донесува некои клучни филозофски консеквнеци, зашто и двајцата се потпираат врз питагореизмот; кај Галилеј наоѓаме потенцирана разлика меѓу математичките пресметки во одредувањето на интервалите и слушните сензации кај музичарите,[367] па според тоа и постепно оддалечување од гледиштето за музиката како апсолутен и објективен феномен. Галилеј забележал дека придржувањето кон математичките пресметки ќе доведе до тоа да се јават "два типа квинти, два типа кварти, три, или можеби четири типа мали терци, исто така повеќе големи сексти, најмалку два вида мали сексти, и две големи терци. Ист би бил бројот и на дисонанците (односно по две) и на крајот на октавите (исто две)".[368] Увото, односно слухот, добиваат многу практично значење, како ориентир за темперирање на музиката, што како практика ќе биде задржано до денес, дури и покрај појавата на совршени електронски инструменти за темперација на музичките инструменти.[369]

---

[365] ibid., op. cit., стр.389

[366] "Галилеј ја порекнува Царлиновата хипотеза дека темперирањето користено во пеачката практика на неговото време, е дијатонскиот синтонон на Птолемеј, или "едноставно" интонацијата. Тој напредувал во мислењето дека вокалната темперација во практиката мора да биде компромис меѓу питагорејското темперирање со нивната чиста квинта и Птолемеевиот дијатонски синтонон. Треба да биде вклучена и консонантната терца." (V. Galilei, op. cit., стр.24)

[367] v. ibid., стр.156,157. Дискусијата околу прашањето на темперацијата Галилеј ја поврзува со различните темперации на мешањето вино и вода и тоа коментирајќи ја Плутарховата "Трпезна беседа". Аналогијата меѓу пропорциите на виното и водата и пропорциите на музичките интервали е и аналогија на "опиеноста" на душата со различните концентрации на алкохол, односно музика. Се разбира, Царлино нема да се согласи со Галилеевите коментари на Плутарх, ниту со неговата темперација на интервалите.(в. ibid., стр.191-198)

[368] ibid., стр.204

[369] в. ibid., стр. 213

11. Дури и самиот факт дека Галилеј инсистира на Гвидо, "најучениот човек во музичката уметност",[370] (за кој веќе видовме дека го означува пресвртот во поделбата на мислењата меѓу "теориската теорија" и "практичната теорија"), говори за неговата генерална ориентација. Галилеј ги напушта митолошките и библиските толкувања за потеклото на музиката, за да изведе заклучок дека таа потекнува од тешката физичка работа, па дури и од пеењето на птиците.[371]
Уште пореволуционерно е Галилеевото мислење дека пеењето, односно интервалите во пеењето, зависат од темперацијата на инструментите. За да го постине ова, Галилеј најнапред ќе ги изедначи инструментите и гласот во својата совршеност,[372] за потоа да утврди дека современото пеење е научено од жичаните инструменти, како на пример лаутата и виолата д'арко.[373]

12. Сличен пристап на здобивање музички навики што потоа стануваат карактеристика на одредена музичка култура, е применет и во објаснувањето на музичките модуси. Галилеј почнува со традиционалното објаснување на модусите и нивниот *етос*. За да одговори на прашањето на Строци "кој е автор на разликите на високите и ниските модуси" и зошто некои модуси "ѝ се припишуваат повеќе на една отколку на друга нација?", тој ги користи следниве зборови на грофот Барди:
"Природата е автор на три оригинални модуси: дорски, фригиски и лидиски, зашто кога една или друга нација за време на пеењето или говорењето ги изговара зборовите природно, или правејќи нешто меѓу овие две, постои разлика во височината и длабочината на нивните звуци, која вам ви е позната. Тоа не е вистинската разлика што им е припишана и што е подоцна воспоставена од уметноста. Овие нешта можат да се видат и да се чујат од кој и да е, зашто тие се случуваат секој ден во многу региони, особено во Италија, зашто Ломбардијците воопшто говорат и пеат подлабоко од Тосканците, а луѓето од Лигурија говорат со повисок глас од нив. Ова е доволно јасно без споредба со на Сицилијанците, или уште поодалечените нации, и без напуштањето на границите на нашиот регион повеќе отколку што е тоа потребно. Ако тогаш ова, произлегува од исхраната, водата, воздухот, или климата, ние ќе им ги оставиме ваквите расправи на жителите на овие места. Сосема е јасно дека истите работи што се јавуваат денес во Италија, се јавувале секојдневно во Азија меѓу луѓето од Лидија, Фригија и Дорска. Истите нешта се случиле и со дијатонската модулација, иако секој интервал подоцна е регулиран од Питагора, на исти начин како што Јубал Каин ги регулирал пред потопот, иако подоцна, пронајдокот на ваквата практика (односно модулација), непросветените му ја припишале на Питагора".[374]

Етничките, климатските и културните разлики со ова влегуваат во историјата на естетиката, односно теоријата на музиката. Галилеј ги ограничува во рамките на италијанските регионални разлики, но свеста за

[370] ibid., стр.240
[371] ibid., стр.239,240
[372] ibid., стр. 322
[373] ibid., стр.327
[374] ibid., стр.403,404

нив е подготвена и директно произлегува од новата културна клима во која се афирмирале националните култури. Едно вакво мислење било невозможно во релативно хомогената култура на средниот век.

13. Во полемиката на линијата хомофонија - полифонија, на самиот почеток на новиот век, ќе се вклучи и Артузи, чие мислење не е исклучиво насочено "кон Монтеверди, туку и кон сите новатори".[375] Артузи не можел да ги прифати новините што ги кршеле "добрите правила", "вршеле насилство врз јазикот во *recitar cantando*", што создавале "нови акорди и нови расположенија", "ги користеле дисонантните септими", се залагале за "експресивноста на музиката", произведувале "нови димензии на мелодрамскиот театар" итн.[376] Артузиевиот напад во својот зародиш бил осуден на пропаѓање, зашто полифонијата не требало да се брани, таа достига уште еден врв во барокот - оној инструменталниот. Истовремено хомофонијата внела нов квалитет што набргу ја освоил цела Европа.

VI. Големата шизма и духовната музика
- Естетиката на протестантизмот -

1. Различните "естетики" и концепти на музиката поеднакво се однесувале и на световната и на духовната музика. Меѓутоа, духовната музика ја следел и расколот во рамките на западната црква од која се издвоил протестантизмот. Идејните разидувања нужно го следеле и музичкиот концепт, зашто музиката била нераздвоен дел од духовниот чин. Поради ова, со појавата на протестантизмот, можеме да очекуваме и појава на модифициран концепт на духовната музика.

2. Меѓутоа единство не е постигнато дури ни во рамките на овој нов духовен концепт. И калвинизмот и лутеранизмот се разидуваат по прашањето за употребата на музиката во духовната служба. Додека за **Лутер** (1483-1546 г.) "музиката е убав и милостив дар Божји",[377] така што тој го поттикнувал изведувањето на музиката во црквите; швајцарскиот реформатор **Цвингли** (Zwingli, 1484-1531) "не ја одобрувал и учествувал во уништувањето на оргулите во швајцарските цркви".[378]

Ова е дотолку позначајно зашто и двајцата биле музичари. Лутер свирел на лаута и на флејта, ги пеел алтовските делници во изведбите на полифоните композиции во својата куќа, компонирал едноставни мелодии, дури и еден пократок четворогласен мотет (*Non moriar sed vivam*) и се залагал за задолжително музичко образование на децата.
"Ако имав деца и имав можност да ги воспитувам, јас ќе инсистирав покрај јазиците и историјата, тие да учат и пеење и инструменталната музика и математика. Не е ли сево ова детска игра - говореше тој - низ која Грците во минатите времиња ги образувале своите деца, што се развиле во мажи и

[375] E. Fubini, op. cit., стр.72
[376] ibid., стр.71
[377] J. Portnoy, op. cit., стр. 108
[378] G. Reese, op. cit., стр. 683

жени со впечатливи способности, подготвени за секаква неочекуваност во животот".[379]

Лутеровиот естетичко-етички концепт за музиката го има својот препознатлив примерок во Платоновото и Августиновото мислење. Употребата на музиката и инструментите во религиозната служба (што имале алегориско значење), со тоа добиле посебна функција инсистирајќи притоа дека "таа (музиката м.з.) мора да биде едноставна и естетски да ѝ одговара на протестантската служба".[380]

3. Инсистирањето на едноставност е поденакво карактеристично како за реформаторските движења во музиката, така и за контрареформацијата. Сите се залагале за едноставност во музиката што ќе биде употребена во богослужбата.

Најригорозен во оваа смисла бил **Калвин** (John Calvin, 1509-1564 г.), кој во своето анти-папство ги исфрлил мисата и оргулите и музиката ја довел до едногласното *a cappella* конгрегациско пеење. Тој барал претпазливост спрема музиката за да не се случи "увото да биде повеќе зафатено со промените на тоновите, отколку разумот со спиритуалното значење на зборовите".[381]

Идентичен став зазеле и англиските пуританци што ги растуриле катедралните хорови, ги уништиле оргулите и хорските книги и сето она што ги потсетувало на "папската" музичка практика.[382] Хуситите во Чешка (Jan Huss, 1373-1415 г.) уште порано ја забраниле употребата на инструменталнта музика во Црквата, исто така ги уништиле оргулите, а на музичарите, "уште во 1435 година гледале како на безбожници, па затоа им било одречувано правото на причест".[383]

4. Меѓутоа, замрсената полифонија, поденакво не му одговарала и на папството. Уште пред Тридентскиот концил (1564-1565) на кој ќе бидат осудени Калвин и Лутер, папстовото преку својот комитет, на 10 септември 1562 година, ќе издаде канон за употребата на музиката во мисите.

"Сите нешта треба да бидат уредени така за да можат мисите, без разлика дали се пеени или не, мирно да ги достигнат увото и срцето на оние што ги слушаат, ако сé е изведено јасно и во вистинското темпо. Во мисите што се славени со песната и оргулите не смее да се испреплетува ништо профано, освен химните и божјите пофалби. Целиот план на пеењето во музичките модуси треба да биде сочинет на таков начин што ќе овозможи зборовите да се разберат од сите, без да дава само празно задоволство за ушите; така што и срцата на слушателите ќе бидат повлечени од небесната хармонија, во контемплацијата на радоста на благословеното ... Исто така сета музика што содржи или пеење, или свирење на оргули, или нешта што се ласцивни или нечисти треба да се прогони од црквата."[384]

---

[379] J. Portnoy, op. cit., стр. 111
[380] ibid., стр.112
[381] ibid., стр.115
[382] ibid., стр.116
[383] G. Reese, op. cit., стр.732
[384] ibid., стр.449

Духовниот став што доминирал со Тридентскиот концил е антиципиран уште со **Еразмовиот** (Еразмо Ротердамски, Erasmus Desiderius, 1465, или 1466 -1536 г.) коментарот во неговите *Коринтјани* (Corinthians I, XIV):
"Ние воведовме вештачка и театрална музика во црквата, врескање и агитација на различните гласови, како што верувам никогаш не била чуена во театрите на Грците и Римјаните. Роговите, трубите, флејтите, се борат и звучат заедно со гласовите. Љубовните и ласцивните мелодии можат да се чујат исто како и на други места каде што ги придружуваат танците на куртизаните и кловновите. Луѓето трчаат во црквите како да се театри, поради сензуалниот шарм на увото."[385]

5. Од друга страна, отпорот спрема полифонијата е интересен и по тоа што им претходи на судирите што се јавиле на поширок план во музичката култура кон крајот на XVI век, за кој веќе говоревме. Може да се претпостави дека оваа духовна атмосфера во еден свој дел придонесла и во расправата за употребата на полифонијата и хомофонијата, како и во идеите на Фирентинската камерата.

Сепак, би било погрешно да се изедначат вистинските причини за потенцираното интересирање за хомофонијата со движењата во духовната музика. Хомофонијата била повеќе резултат на појавата на новиот хармонски израз и потребата од нови и оригинални музички образци.
На крајот - сто ова се случувало во времето на недостижните врвови на вокалните полифони композиции на Палестрина и Ласо.

[385] ibid., стр. 448

ОД ПОДРАЖАВАЊЕ ДО ИЗРАЗУВАЊЕ
- ЕСТЕТИКАТА НА XVII И XVIII ВЕК -

I. Музичкиот барок - почетокот на златното време на западно-европската музичка култура

1. Музичкиот барок е период во кој дефинитивно е оформен современиот поим за музичката уметност. Тој пред сé ги опфаќа музиката како специфичен аудио феномен, тоналниот систем дур-мол, темперацијата на дванаесетте полустепени, хармонијата како конструктивно формално-музичко средство и стабилноста и шематизмот на музичката форма.

Темелите на ваквиот поим ќе бидат разнишани веќе во втората половина на XIX век, а во почетокот на XX ќе биде понуден и друг поим (импресионизмот), по кој набргу ќе следат неколку целосно различни концепти за музичката уметност.

Појавата на новите поими во XX век не го намалуваат значењето на централната категорија на нашето сфаќање за музичката уметност, дури таа го зацврстува своето место во другите жанрови: џезот, забавната музика, традиционалната музика, поп-рокот итн., така што кај најголемиот дел на современата музичка публика на западната, а во последно време и светската цивилизација, таа и понатаму важи како призма низ која минува доживувањето, проценувањето и толкувањето на музичката култура.

2. Периодот на барокот само приближно се поклопува со периодот на естетичката мисла за која ќе говориме во ова поглавје. Според Букофцеровата класификација, тој содржи ран, среден и доцен барок и тоа првиот период од 1580 -1630 г., вториот од 1630 - 1680 г. и последниот од 1680 - 1730 г.[386]

---

[386] Manfred. F. Bukofzer, Music in the Baroque Era,W.W. Norton; Company Inc. New York, 1947, стр.17

Оваа класификација Букофцер ја оправдува на следниов начин:
"Во раниот барокен стил преовладувале две идеи: спротивставувањето на контрапунктот и најнасилната интерпретација на зборовите, реализирани во афективниот речитатив и слободниот ритам. Со ова се појавила и извонредната желба за дисонанцата. Хармонијата била ескпериментална и пред-тонална, односно, нејзините акорди не биле тонално насочени. Поради ова не постоела моќ за формирање поголеми ставови, и сите форми биле во мали димензии и во секции. Разликувањето на вокалниот и инструменталниот идиом било започнато, а вокалната музиката имала водечка позиција. Средниот барокен период пред сé го донел *bel-canto* стилот во кантатата и операта, и со него наедно и разликата меѓу аријата и речитативот. Одделните делови на музичката форма започнале да растат и контрапунктската фактура била одново воспоставена. Модусите се редуцирани на дур и мол и акордската прогресија е водена од рудиментарниот тоналитет што го скротил слободниот третман на дисонанцата на раниот барок. Вокалната и инструменталната музика имаат еднакво значење.

Со тоа музичката подлога на барокот опфаќа и дел од ренесансните естетички трудови и временски е недоволна да ги покрие авторите од средината и втората половина на XVIII век, за кои овде ќе стане збор. Сепак, неговото влијание е од пресудна важност за обликувањето на естетичкото мислење, не само на авторите кои временски се поклопуваат со неговите фази на развој, туку и со авторите што доаѓаат по барокот, особено кога ќе се земе предвид "доцнењето" и "заостанувањето на естетичкото мислење, што од барокот натаму, сé повеќе и повеќе ќе го следи односот: естетика-современи музички настани.

3. Непостоењето на јасно обележани мисловни граници е карактеристика и на почетниот барокен период во кој ќе наидеме на мислења што се подготвени во периодот на ренесансата. Особено типичен пример е операта, која духовно е подготвена во ренесансата, а својот подем го доживува во барокот.

Наспроти овој континуитет, што е особено изразен на естетички план, можат да се изведат и карактеристиките и разликите на музичкото мислење на двата периода, што во еден шематизиран вид ги дава и Букофцер.[387]*

Букофцеровата шема ќе биде претставена на следната страница.

4. Покрај наведените карактеристики што илустративно и концизно ја претставуваат музичката трансформација на барокот, целовитоста на неговата структура (што ќе влијае и на одредувањето на естетичката мисла) вклучува уште некои музички и жанровски форми.

Барокот е стил во кој покрај операта се афирмираат: *oratorio*,[388] *concerto grosso* и *solo concert*,[389] и секако од посебно значење е новото синкретично подрачје меѓу музиката и танцот *ballet de cour*.[390]

Доцниот барокен стил се разликува според целосно воспоставениот тоналитет кој е регулиран со акордската прогресија, потоа според третманот на дисонанцата и според формалната структура. Контрапунктската техника кулминира во целосната апсорпција на тоналната хармонија. Формите растат до големи димензии. Се појавува концертниот стил и со него потенцирањето на механичкиот ритам. Размената на идиомите достигнува највисока точка. Инструменталната музика доминира над вокалната". (ibid., стр.17,18)

[387] ibid., стр.16. Инаку Букофцер ја користи Берардијевата класификација од делото *Miscelanea Musicale* (1689): "старите мајстори (ренесансните) имале само еден стил и една практика, модерните имаат три стила, црковен, камерен и театрален (*musica ecclesiastica, cubicularis, theatralis*) и две практики, прва и втора". Согласно со Берарди и неговиот учител Скаси, суштинската разлика меѓу првата и другата практика е во изменетите релации меѓу музиката и зборовите. Во ренесансната музика "хармонијата владеела со зборовите"; во барокната "зборовите владееле над хармонијата". (ibid., стр.4)

[388] в. ibid., стр. 118,119

[389] в. ibid., стр. 222,223

[390] в. ibid., стр.142-149

РЕНЕСАНСА	БАРОК
Една практика, еден стил	Две практики, три стила
Воздржано претставување на зборовите	Афективно претставување на зборовите
musica reservata и мадригализам	текстуален абсолутизам
Сите гласови изедначени	Поларност на надворешните гласови
Дијатонска мелодија од мал опсег	Дијатонска и хроматска мелодија со голем опсег
Модален контрапункт	Тонален контрапункт
Интервалска хармонија и интервалско третирање на дисонанцата	Акордска хармонија и акордско третирање на дисонанцата
Акордите се нус-производи на делниците	Акордите се суштини за себе
Акордските прогресии се водени од модусите	Акордските прогресии се водени од тоналитетот
Еднаквиот ритам е регулиран од *tactus*-от	Екстреми во ритамот, слободна декламација, механичка пулсација
Нејасни идиоми, гласот и инструментите се заменливи	Вокални и инструментални идиоми идиомите се заменливи

Подемот на инструменталната музика и техничкото усовршување на инструментите, доведува до формирање на основата на современиот оркестар во кој аналогно на четирогласјето на вокалната практика се формира гудачкиот корпус.

5. Промената на општествената и економската карта на европските држави во барокот доведува и до промена на социјално-културните услови. Во типологијата на културата на барокниот период, подеднакво егзистираат новите и старите културни форми, наследени од ренесансата, а некои дури и од средниот век. Стилската поделба што била користена во барокот, (црковен, камерен и театрален стил) само ги индицира подрачјата во кои се одвива барокната култура. Веќе самиот пример на операта која "од социјален аспект разликува: дворска, комерцијална и опера на средната класа",[391] говори за потенцијалните варијанти на културните форми.

Меценатството и натаму останува главен извор на економската егзистенција на уметникот и во него поеднакво учествуваат поединците, како на пример европските суверени, но и институциите (црквата на пример) и колективниот патронат,[392] особено бидејќи трошоците за изведување на одделни музички форми значајно пораснале. Наспроти ова, стои комерцијализацијата на музичката култура, која е продукт на новите општествени односи. Ова е една од големите промени кои ја најавуваат

[391] ibid., стр.395
[392] ibid., стр.401,402

современата културна состојба, во која уметноста станува стока со изразено влијание на пазарните законитости.

Со тоа целокупната музичка слика на барокот станува уште покомплицирана. Теориското мислење е поставено пред многу сложен феномен.

II. Естетиката во духот на рационализмот и просветителството

1. Ако антиката изгради богата естетичка теорија заснована врз скудната музичка уметност, естетиката на музиката од XVII век не отиде натаму од востановените антички идеи, и покрај богатата музичка практика. Но затоа пак естетиката на музиката од XVIII век ќе означи теориска пресврттница, ќе воведе нови идеи, па дури и *естетиката на музиката* ќе го добие своето име во споменатото ќубартово дело.

2. Тие нови идеи ќе бидат подготвени во филозофскиот, а родени во музичкиот дел на естетиката на музиката. Зголеменото интересирање за естетиката во XVIII век дејствувало стимулативно и за авторите на трактатите за музиката, кои набргу се адаптирале и го прифатиле новиот тренд. Оваа нова атмосфера била различна од онаа во XVII век во која "филозофите малку се занимавале со естетиката: со неа повеќе се занимавале уметниците и критичарите. Овие пак, ѝ останале верни на традицијата која не била субјективистичка: токму од неа ја црпеле вербата во општите правила, каноните, објективно најдобрите пропорции. Врз тоа верување се потпирале академиите основани во XVII век. Во нив објективната естетиката на антиката и ренесансата не само што се одржала туку е доведена до крајност. Уверувањето во општите објективни правила, во почетокот најсилно во архитектурата и скулптурата, подоцна се пренесло и во сликарството и во поезијата. Во сите уметности - како што во 1667 година на седницата на Академијата во Париз говорел тогашниот водечки критичар, А Фелибјен - "се најдени сигурни и непогрешливи правила како треба да се доаѓа до совршенството."[393]

3. На рационализмот на филозофијата на XVII век, во самиот почеток од овој период му претходи **Беконовото** (Francis Bacon, 1561-1626 г.) воведување на фантазијата во триделната поделба на сознанието.[394] "Сепак во подрачјето на фантазијата Бекон ја вбројува исклучиво поезијата ... Музиката или сликарството за него биле нешто наполно друго, имено artes voluptuariae, кои им служеле, едната на ушите, другата на очите, така што ги сметал за практични умеења и ги вбројувал во истата група со медицината и козметиката."[395] Сепак трагите на Беконовата идеја за фантазијата ќе бидат рефлектирани и во естетиката на музиката во

---

[393] V. Tatarkjevič, Istorija šest pojmova, стр.202

[394] Историјата се однесува на памтењето, поезијата на имагинацијата, а филозофијата на разумот".(цит. според Danko Grlić, Estetika II, Epoha Estetike, стр.18)

[395] V. Tatarkjevič, Istorija šest pojmova, стр. 64,64

наредниот век, оној момент, кога ќе бидат напуштени разумот и математицизмот и кога ќе ѝ биде потребна нова категорија на човековата моќ за да се навлезе во феноменот на музичката уметност.

4. Поларизацијата на естетичко-музичките идеи што настанува во XVIII век, ѝ одговара на поларизацијата на филозофско-естетичките гледишта во целина. Спротивставувањето на рационализмот и емпиризмот како: естетика "одгоре" и естетика "оддолу", односно како два темелни правца во естетиката,[396] во целост ѝ одговара и на естетиката на музиката во која уште во средниот век (кај Гвидо Аретински, на пример), е назначено оддалечувањето од рационализмот заснован врз питагорејско-нумеричкиот концепт на музиката како наука.

Афирмацијата на емпиризмот во *age de lumières* не го исклучувала одушевувањето од разумот. Разумот останува како една од основните човекови способности, со тоа што местото ќе му биде доминантно во теориската, а не во практичната сфера. Таа идеја веќе била подготвувана во музичката теорија и со неа дефинитивно ќе се укине третманот на музиката како наука.

5. Групирањето на барокните трактати за музиката согласно со "дисциплините" со кои се занимаваат, (*musica theorica, musica poetica* i *musica practica*), [397] го одразува овој пресврт во естетичкото мислење за музиката. Од ова се гледа дека и натаму е задржана привилегираната позиција на "теориската" музика, зашто за неа пишувале големите теоретичари, филозофи и астрономи на XVII век како на пример: Декарт, Кеплер, Лајбниц и други.

6. Групирањето на естетичкото мислење за музиката во овој период би можело да биде изведено и според: принципот на естетичките проблеми, принципот на припадност на одредено движење и принципот на хронологијата. Покрај тоа, сé посилен е и развојот на националните музички карактеристи што наоѓаат и своја естетичка рефлексија. Најбурната дебата по ова прашање ќе биде водена во XVIII век на линијата: француска и италијанска музика. Од друга страна, композиторската работа на водечката личноста на барокот **Јохан**

---

[396] в. D. Grlić, op cit., стр. 81

[397] M. F. Bukofzer, op. cit., стр. 370. Букофцер избира обратен редослед на излагање (од оној што бил вообичаен во барокот), движејќи се од конкретното кон апстрактното. Така "првата група се состои од практичните упатства обликувани за инструкција и изведување: тие ги даваат едноставните правила и елементарните објаснувања на термините и се занимаваат со аспектите на изведбата, орнаментацијата, пеењето итн. Втората група е формирана од книгите што денес се наречени "музичка теорија" содржејќи покрај практичните правиле, помалку или повеќе систематско толкување на контрапунктот, *basso-continuo*, и генерален метод на композицијата. Третата група, на позицијата и функцијата на музиката во целокупниот систем на човековото сознание, и метафизичките спекулации на хармонијата на универзумот." (ibid., стр.370, 371)

Себастијан Бах, претставува убав пример за фузијата на најдоброто од националните стилови на германската, француската, и италијанската музика.[398]

Сепак, поради поголема прегледност на историскиот и географскиот континуитет, а и поради спомнатото разграну̂вање на теориското мислење за музиката, разгледувањето на естетиката од овој период ќе биде поделено според територијалната припадност во четири дела (француски, германски, италијански и англиски).

7. На крајот, во овој период дефинитивно е востановена и историјата на музиката како посебна научна дисциплина.[399] Таа ќе вклучи во себе и доста естетика како, на пример, во Бонеовата *Историја*, каде што поддржувајќи ја Квинтилианусовата теорија, музиката ќе биде поделена на: *Musica Mundana, Musica Humana, Musica Rhitmica* (што се однесува на консонантната хармонија во прозата), *Musica Metrica* (или музиката на поезијата), *Musica Politica* (хармонична организација на државата) и *Musica Harmonica* (музичката наука и теорија).[400]

---

[398] ibid., стр. 302

[399] Трите <u>први</u> истории на музиката се следниве:

- **Wolfgang Caspar Printz**, *Historiche Beschreibung der Edelen Sing-und und Kling-kunst in welcher derselben Ursprung und Erfindung Fortgang und Verbesserung, unterschiedlicher Gebrauch* ... 1690, Niethens, Dresden
- **Bontempi Giovanni Andrea Angelini**, *Historia musica*, 1695, Constantini, Perugia
- **Bourdelot - Bonne**, *Histoire de la musique*, 1715, Cochart, Paris (cit., spored Warren Dwight Allen, Philosphies of Music Histories, American Book Company, New York, 1939, стр. 23. "Трите први книги кои носат генерална дескрипција *Историја на музиката* (вон првиот том на Преториусовата *Syntagma*), се појавиле во периодот од дваесет и пет години, 1690 - 1712 г. ... По 1715 година, до крајот на векот, овој термин ќе биде малку употребуван".)

[400] ibid., стр.48 . Периодизацијата на поглавјата на овие *истории* веќе била востановена во ренесансата. Како илустрација на шемата на овие периодизации може да послужи Бонеовата *Историја* :

I. Од Божествените извори на создавање до Потопот
II. Од Потопот до Крал Давид и Соломон
III. Од Кралот Соломон до Питагора
IV. Од Сократ (3600 години по Создавањето)до раѓањето на Христос
V. Од раѓањето на Христос до Гргур Велики
VI. Од Папата Гргур до Светиот Дунстан

Следните шест поглавја (VII до XIII) ги обработуваат авторите кои живееле до времето на авторот (XI-XVII век).(ibid., стр. 48)

III. Франција во XVII век - емоциите и математиката

1. "Основата на музиката е звукот; неговата цел е да задоволи и побуди различни емоции во нас."[401] Со овие зборови започнува **Декартовиот** (René Descartes, Renatus Cartesius, 1596-1650) *Прирачник* (Compendium Musicae, 1618). "Квалитетот на тонот (од што е составен и на кој начин доаѓа во најпријатниот вид) е во доменот на физичарот".[402] Веќе оваа втора формулација упатува на тоа дека сепак, основата на нашето емоционално реагирање е физичко-акустичка, односно математичка.

2. Овие формулации концизно го изразуваат доминантниот естетички третман на музиката во Франција во XVII век. Како и Боетиевиот *De Institutione...* и Декартовиот *Compendium* е дело на младиот дваесетиедно-годишен Декарт и во себе содржи одредени недостатоци и пропусти.[403] Сепак, од *Прирачникот*, преку *Коресподенцијата*[404] со Мерсен, па до *Расправата за страстите*, Декарт ги одржува цитираната интонација и дуализмот на емоционално нумеричкиот феномен, што е во целост согласно со основната рационалистичка теза на неговата целокупна филозофија.

3. Принципот на комуникација меѓу суштината на музичкото дело и слушателот Декарт го решава според Емпедоклеовиот закон "сличното на сличното" (*симилиа симилибус*).[405] "Човечкиот глас изгледа најпријатен зашто тој е директно прилагоден кон нашите души. И гласот на блискиот пријател е попријатен од гласот на непријателот поради симпатијата или антипатијата на емоциите - како што се смета дека овчата кожа растегната на тапан, нема да произведе никаков звук, ако волчјата кожа или некој друг тапан звучи во исто време."[406]

Но според Декарт, задоволството што се чувствува преку сетилата мора да биде "некој тип пропорционален однос меѓу објектот и сетилата."[407] Ова воведување на пропорцијата на Декарт му овозможува

---

[401] René Descartes, Compendium of Music, Compendium Musicae, American Institute of Musicology, 1961, стр.11

[402] ibid., стр. 11

[403] "Декарт ја напишал својата книга за музиката, всушност само копиран учебник, следејќи ја Царлиновата теорија и со малку оригинални идеи." (Gilbert i Kun, op. cit., стр. 177)

[404] "Меѓу 1629 година и издавањето на Мерсеновите *Questions Harmoniques* во 1634 година, Декарт му напишал неколку писма на Мерсен, објаснувајќи ги и елаборирајќи ги точките презентирани во *Прирачникот*, како и воведувајќи нови материјали (како на пример дека жиците се делат за да произведат аликвоти). Без сомневање, Декарт е одговорен за повеќето материјали презентирани кај Мерсен во неговите *Questions Harmoniques*, *De la Nature des Sons* (1635) како и добро познатата *Harmonie Universelle* (1636)" (R. Descartes, op. cit., стр. 8,9)

[405] в. Gilbert i Kun, op. cit., стр. 176

[406] R. Descartes, op. cit., стр.11

[407] ibid., стр.11

свртување кон физиката и математиката на звукот на што е посветен најголемиот дел од овој трактат.

4. Но овие акустички релации одново завршуваат во психологијата на емоциите. Така Декарт го разгледува ритамот и неговите односи, за потоа да испита "кои емоции се јавуваат при употребата на различните метри". Следува општ заклучок дека "побавните стапки произведуваат помирни чувства, како што се слабост, тага, страв, гордост итн. Побрзите стапки произведуваат емоции, како на пример, радост итн. Врз истата основа може да се тврди дека двојните метри, 4/4 и сите метри деливи со два, се побавни типови од тројните, или оние што се состојат од три дела. Причината е во тоа што последниве повеќе ги ангажираат сетилата, зашто имаат повеќе нешта што треба да се забележат."[408]

Истиот пристап е применет и во Декартовото разгледување на интервалите за кои ќе заклучи дека "квинтата е најпријатна од сите консонанци и најприфатлива за увото; таа игра најистакната и најважна улога во сите типови композиции. Од квинтата се изведени и модусите".[409] Тој ја признава терцата како "посовршен интервал од квартата",[410] но таа не може да го достигне значењето на квинтата.

5. Во истиот рационалистички дух е и списокот на правила, своевиден *рецептариум*, кој Декарт го предлага "за да создаваме музика без потешки грешки и неправилности."[411] Музиката во целост одговарала на рационалистичкиот концепт според кој, решавањето на сите проблеми на несогласноста, нехармоничноста итн., лежи во формирањето и точното водење на егзактните поими. Контрапунктските правила што младиот Декарт ги предложил во оваа расправа, се конципирани според истите формално-логички законитости. Меѓутоа тие се далеку од музичката практика на неговото време.

6. Емоционалниот одговор добива во еден момент карактер на условен рефлекс. "Дури и животните можат да играат според одреден ритам , ако се на тоа научени и тренирани", што може да асоцира на Павлов.[412]

7. Некои аспекти, што Декарт поради својата младост недоволно ги обработил, или не знаел да ги обработи, подоцна се дополнети во *Коресподенцијата* со **Мерсен** (Marin Mersenne, Père Mersenne,1588-1648). Тој бил монах во езуитскиот ред и човек со широко образование од филозофијата, логиката, физиката, математиката и, се разбира, теологијата. Покрај Декарт тој е најзначајната личност на француската естетика на музиката од XVII век. Неговата филозофија на музиката и неговите истражувања се појавуваат за прв пат во комплетното издание на делото: Traité de l'Harmonie universelle où est contenu la Musique Théoretique et

---

[408] ibid., стр.15
[409] ibid., стр. 23
[410] ibid., стр. 25
[411] ibid., стр. 46
[412] ibid., стр.9 "Веројатно не е коинциденција дека Павлов ја имал Декартовата биста на каминот." (ibid., стр.9)

pratique des Anciens et des modernes, avec les causes de ses effets, enrichi de raisons prises de la Philosophie, et des Mathematiques par le Sieur de Sermes (nom de plume) во Париз 1627 година.[413] По ова дело, набргу следуваат уште две: *Question harmoniques* (1634) и *Harmonie Universelle* (1636-37) со што се заокружуваат неговите музиколошки и филозофско-естетички истражувања.

Меѓутоа, за разлика од Декарт, Мерсен бил многу повеќе наклонет кон математиката и теологијата, така што во неговата *Универзална хармонија*, од една страна е математиката, а од друга страна е "првата причина за сé - Господ".[414] Недовербата спрема сензуалните информации, во согласност со оваа концепција, ќе биде доведена до крајност.

8. Мерсеновиот основен принцип во теориската обработка на музиката укажува на тоа дека постојат два предмета на истражување: *материјални* и *формални* . Така во првата книга, XVII теорема е: *Le son est le principal objet matériel*, но начинот на кој тој (звукот) е употребен и ѝ служи на музиката, го формира подрачјето на *формалниот* предмет.[415]

Карактеритична методолошка постапка кај Мерсен е извлекувањето аналогии и паралелизми меѓу универзумот, природата, духовниот свет и музиката. Така во *Трактатот за универзалната хармонија* едно поглавје им е посветено на *Паралелите во музиката*. "Во него Мерсен ја споредува музиката со различните елементи на битието, со математиката, со теологијата итн." Покрај спомнатата аналогија меѓу Тројството и музичките родови, Мерсен " гледа аналогија и меѓу вкусот и бојата. Тој го повторува Кеплер, откривајќи паралели меѓу броевите , интервалите и односите на планетите. Така басот го претставува Сатурн или Јупитер, алтот - Земјата и Венера итн. Мерсен ја споредува музиката и со основните степени на битието во схоластичката филозофија - неорганската природа со басот, живите битија - со високите звуци."[416]

9. Паралелизмот и аналогиите треба да упатат на подражавачкиот карактер на музичката уметност. Основата на подражавањето според

---

[413] W. Allen, op. cit., стр. 15

[414] ibid., стр.16. Овој принцип ќе биде применет и во паралелата меѓу дијатонскиот, хроматскиот и енхармонскиот тип на скали. "Таткото е претставен со дијатонскиот модус, зошто тој со своите цели и полу степени ги вклучува и останатите двајца, како што Господ во себе ги содржи принципите на Синот и Светиот дух. Синот е паралелелен на хроматскиот модус (кој потекнува од грчкиот збор *chroma*) претставувајќи наедно и убавина и еднаквост и мудрост. Оттаму Синот и хроматскиот модус произлегуваат од Таткото, односно дијатонскиот модус; енхармонскиот модус произлегува од хроматскиот и дијатонскиот, исто како што Светиот дух произлегува од Таткото и Синот. После Светиот дух и енхармониката не е возможен никаков натамошен развиток". (ibid., стр.16)

[415] "Меѓусебните односи на звуците и начинот на кој тие им служат на песните и на сите видови композиции , го сочинуваат формалниот предмет на Музиката". (ibid., стр.18)

[416] Музыкальная Эстетика Западной Европы XVII и XVIII веков, Москва 1971, Издательство Музыка, стр.357

Мерсен се состои во движењето меѓу високите и ниските звуци, зашто "тие движења некои ги споредуваат со различните пози одразени во огледалото во зависност од приближувањето или оддалечувањето на одразениот предмет и неговото движење. Оваа споредба потврдува дека мотивите можат да го претставуваат движењето на морето, небото и сé што постои во нашиот свет. Со својот ред интервалите во музиката можат да ги одразат движењата на телото, душата, праелементите и небото. Благодарение на тие својства, музиката им служи на моралот и на карактерот во поголема мера, отколку сликарството, кое е мртво и вкочането; додека музиката е полна со енергија и може да им го предаде на слушателите движењето на душата, мислите и емоциите на пејачите или музичарите."[417]

10. И Мерсен, како и Декарт, ќе бара правила што треба да го обезбедат овој квалитет на музиката и покрај сомневањето во ваквата можност, како и во фактот дека "кај нас не постојат музичари кои би можеле да ја определат последователноста на движењето, неопходна за да се побудат одредени страсти кај слушателите".[418] Меѓутоа, Мерсен смета дека "создавањето правила во музиката, не е ништо полесно отколку создавањето правила во медицината и архитектурата".[419]

11. Според природата на својата професија, Мерсен бил пред сé заинтересиран за употребата на музиката во духовната служба. Меѓутоа и музиката и нејзината хармонија "подеднакво се корисни и за моралот и за политиката". Цитирајќи го Платон, Аристотел и Птолемеј, Мерсен упатува на изворите на своето мислење.[420] *Универзалната хармонија* може да им помогне дури и на судиите и адвокатите, како и на државните службеници во нивните истапувања, што ќе бидат многу поубави, поуредени, похармонични итн., до колку ги почитуваат правилата на музичката хармонија.[421]

12. Говорејќи за гласот и пеењето Мерсен ја отвора и дискусијата за националните, односно географско-климатските услови, што создаваат разлики во националните стилови. Според Мерсен, француската клима не е најумерена во светот и воздухот на Франција не го надминува квалитетот на воздухот од другите земји, па дури обратно, без сомневање, воздухот на Грција и на некои други земји на Исток, почист од нашиот (францускиот) и соодветно се јавува како поблаготворен; делувајќи подобро на гласот." Меѓутоа Мерсен смета дека "сите оние што го слушале пеењето на нашите соседи - во Шпанија, Германија, а исто така и во Италија - не сретнале пејачи, чие пеење било попријатно од пеењето на французите."[422]

---

[417] ibid., стр.363
[418] ibid., стр.369
[419] ibid., стр.370
[420] ibid., стр.376,377
[421] ibid., стр. 378,379
[422] ibid., стр. 358,359

13. Мерсеновиот коментар бил увод во расправата што ќе добива сé пожесток карактер и ќе трае повеќе од еден век - расправата за вредностите, односно спротивставувањето и превласта на италијанскиот или францускиот "стил". Современикот на Мерсен, виолистот **Андре Могар** (с.1580 - с.1645 г.), враќајќи се од пат по Италија го напишал *Одговорот на љубопитниот по повод музиката во Италија* во кој говори за користа од изучувањето на италијанската музика, особено од техниката на изведбата на кастратите итн.[423] Сепак, Могар не ги заборава и вредностите и особеностите на француската музика што се состојат во убавината на ритамот, богатството на украсите итн., нешта што ѝ даваат предност на француската музика пред музиката на сите други нации.[424]

14. Во целост француската естетика на музиката, наспроти филозофскиот фундамент на рационализмот, не направила некој поголем и попродлабочен чекор во разработката на музичкиот феномен. Дуализмот на сетилата и разумот во музиката е трансформиран во идејата на дуализмот на емоциналното и математичкото. И едната и другата идеја ги имаат своите многу длабоки корени во изминатите периоди.

IV. Германија во XVII век - универзалната музика

1. Една од импликациите на рационализмот на XVII век е обновата, или уште повеќе одразувањето на идејата за музиката како теориска, а не практична дисциплина. Континуитетот на оваа методологија го дава трудот на **Јоханес Липиус** *Synopsis Musicae Novae*, кој произлегува од неговите *disputatio* на универзитетите во Витенберг и Јена во периодот од 1609 до 1611 година, што како целина постхумно ќе бидат печатени во 1614 година како прв дел на неговото енциклопедиско дело *Philosophiae verae ac sincerae synopticae*.[425]

Липиус, кој пред сé бил филозоф и теолог и само "инцидентно" (*parergos*) музичар, ѝ дава посебно место на теориската музика (*musica theoretica*) во која ги обработува принципите на сознанието (теориската, практичната и инструменталната филозофија, како и другите науки) и принципите на конституцијата (надворешниот принцип, односно крајната и ефективната причина, и внатрешниот - материјалната причина). Покрај теориската музика постои и *musica signatoria* што се занимава со прашањата на нотацијата како и *musica practica* (*melopoetica*) што се занимава со прашањата на композицијата и контрапунктот.[426]

Липиус ќе го повтори многу познатото мислење дека "музиката е математичка наука подредена главно на аритметиката, занимавајќи се со уметничко и осмислено компонирање на хармониското дело, со стремеж

---

[423] ibid., стр.354
[424] ibid., стр.355
[425] Johannes Lippius , Synopsis of New Music, Collorado College Music Press, Colorado Springs,1977, стр. II,III
[426] в. ибид., стр. II

на човекот кон умереноста, во слава на Господ."[427] Она според што Липиус се разликува од неговите претходници е третманот на новата хармонска "тријада" - акордот,[428] новината што веќе била реалноста во почетокот на барокот.

2. Сциентизмот на музиката уште повеќе е изразен во **Кеплеровиот** (Johannes Kepler, 1571-1630 г.) труд *Harmonice Mundi*. Петтата книга од ова дело што се занимава со астрономијата, односно структурата на Универзумот, претставува еден од последните обиди во историјата на естетиката на музиката со кој на еден сеопфатен начин, е употребена аналогијата меѓу вселенската и музичката структура. Естетиката на музиката на XVIII ќе го истисне питагореизмот кој сé до XX век ќе биде во сенката на другите филозофски идеи. Реставрацијата на овие идеи следи во нашево време во кое квантитативните споредби - односно бројот, повторно ќе се појават во еден дел на современата естетика на музиката.

Кеплеровото музичко структуирање на вселената добива во значењето зашто Кеплер е еден од основоположниците на современата астрономија која се базира на Комерниканскиот хелиоцентричен, наместо Птолемеевиот геоцентричен систем. Со тоа и хармонијата на сферите покажува апсолутна адаптивност која се движи од питагорејските 10 небесни тела, преку Птолемеевиот геоцентричен, до нашиот современ концепт на структурата на вселената.

3. Адаптацијата на новото толкување на вселенската структура во "универзалната музичка хармонија", подеднакво одговара на апликацијата на новите музички сознанија (скалата, акордите, четиригласјето - сопран, алт, тенор, бас итн.) во астрономијата. Основата на аналогиите се хармоничните односи во музиката што се дополнети со нови пресметки и многубројни музички примери на скалите и интервалските движења на одредени небесни тела и нивните меѓусебни односи претставени во нови акордски хармонии итн.[429]

Меѓу новините во овој вселенски питагореизам е и воведувањето на "контрапунктот на универзалните хармонии на сите планети", што е обработен во VII поглавје на оваа книга.[430] Со тоа Кеплер се впуштил и во деликатното подрачје на полифонијата, кое, како што веќе видовме, претставувало голема пречка за филозофско-питагорејскиот пристап кон музиката.

4. Прапричината за ваквиот вселенски ред според Кеплер е *Creator*-от, христијанскиот бог кој ја дарувал вселената со оваа хармонија.[431]

---

[427] ibid., стр.7
[428] в. ibid.,стр.41,42
[429] в. The Harmony of the World by Johannes Kepler, Great Books of the Western World, vol.16, Encyclopaedia Britannica Inc., 1952, стр.1039-1048
[430] в. ibid., стр.1010
[431] ibid., стр.1050

Убавината е објективна категорија и произлегува од Неговата духовна активност во архетипски конструираната вселена.[432]

5. И покрај изобилството на музичките примери, Кеплеровата *хармонија* не била насочена кон конкретната музичка реализација. Освен тоа нивото на физичко-акустичката техника не овозможувало произведување чисти, математички контролирани осцилации од типот на Кеплеровите пресметки. Оваа идеја ќе биде "реализирана за увото три и пол века по Кеплеровите податоци за содржината на хармонските движења на планетите, со помош на модерното астрономско сознание и компјутерското синтетизирање на звукот (со синтесајзери, м.з.)."[433]

Слушањето на оваа плоча веројатно е најголемиот *contra* аргумент за хармонијата на сферите. Непрестаните осцилации и пулсации, изолирани или во групи (полифонија), се одделени со непремостив јаз од категоријата на "музиката за ушите" на било кој музички концепт, започнувајќи од антиката па сé до денес.

6. Делото на германскиот математичар, филолог и физичар **Кирхер** (Athanasius Kircher, 1601-1680) *Musurgia Universalis* (1650) претставува уште еден обид музичкиот феномен да се обработи енциклопедиски, сеопфатно, во духот на рационализмот. Веројатно при тоа Кирхер го имал предвид аналогното дело *Harmonie universelle* на Марен Мерсен.

Самиот преглед на 10-те книги на ова дело говори за Кирхеровата методологија. Така тој започнува со (1)физиологиката (во која се опишува потеклото, природата и својството на природните звуци), потоа следуваат : (2)филологиката (градбата и начинот на распространување на вештачките звуци), (3)аритметиката (хармонските форми засновани врз нумеричките пропорции), (4)геомтериката (интервалите, нивните видови и значењето), (5)органиката (градбата на музичките инструменти), (6)мелотетиката (описот и методот на компонирањето на различните видови кантилени), (7)диакритиката (споредбата на старата и современата музика), (8)мирификата (му предлага на читателот метод со помош на кој за кратко време ќе се здобие со знаења за композицијата), (9)магиката (медицинските особини на музиката, физиолошката природа на консонанците и дисонанците, градбата на органите на слухот и говорот, како и идеите за распростирањето и одразувањето на звукот); за да заврши со (10)аналогиката што е посветена на музичката космологија во која се опишува "декахордот на природата".[434]

---

[432] ibid., стр.1050

[433] Ја реализирале: John Rodgers и Willie Ruff во вид на грамофонска плоча со наслов: "The Harmony of the World" (LP1571). в. исто и нивниот текст во: American Scientist, Vol.67, стр.286-292. Како што објаснуваат самите автори, поттикот за создавањето на оваа плоча им го дала Хиндемитовата опера *Die Harmonie der Welt* посветена на Кеплеровиот живот и дело. (ibid., стр. 286,287)

[434] Музыкальная Эстетика Западной Европы XVII и XVIII веков, стр.187,188

7. Самиот поим *musurgia* Кирхер го изведува од поимот *musurgus* музички творец. Пишувајќи на латински[435] со изразено интересирање и познавање на стариот век "тој е далеку од музичката практика на своето време. Нему во многу поголема мера му била поблиска музичката традиција на древноста и нејзината ориентација кон теориската музикологија".[436]

8. Според истата традиција, музиката ја раздвижува душата, а нејзината основна функција е побудување на афекти кај слушателот. Цитирајќи ги многубројните чуда на "старите" музичари, Кирхер смета дека истото тоа е можно и во неговото време ако "внимателно се проучат особините и природните навики на секој субјект, и потоа, прилагодувајќи се на тоа, хармонските односи да се приспособат кон одреден текст".[437] Принципот *similia similibus* важи и натаму зашто " животниот дух постои како некаков друг многужичен инструмент" што ќе резонира согласно со хармонијата која ќе биде произведена во музичките дела.[438]

9. Рационалистичката атмосфера и сциентизмот на Кирхеровото дело оди дотаму што тој смета дека врз основа на физиката и акустиката и психолошките истражувања, може да се дојде до создавање музички автомат кој сам би произведувал музика.[439] Оваа идеја која била заснована врз аналитиката на деловите што ги содржи музиката и нивното сведување на механичките закони, (најверојатно инспирирана од Лајбницовата теза дека истото може да се направи на полето на јазикот), со што би биле избегнати сите недоразбирања во научната комуникација, во суштина е најава на современата компјутеризација на музиката. Слични закони се употребени во дигиталната логика при создавањето музички програми, што ја олеснуваат работата на композиторот, но не можат да произведат дела кои ќе имаат ефекти според Кирхеровиот рецепт.

10 . Изгледа дека и самиот Кирхер бил свесен за ова зашто тој го воведува терминот *маѓика* за да го покрие подрачјето на звуците (односно музиката), "во кое е присутна онаа маѓепсничка сила на привид и привлекување, недостижна на човековиот ум".[440]
За да го обајсни ова , Кирхер користи уште еден поим од физиката, "музичкиот магнетизам". Во изведувањето на поимот, Кирхер ќе се послужи со митот за Орфеј и неговата моќ да привлекува жива и мртва природа со помош на музиката на својата лира.[441] При тоа "со својата магнетска сила што доведува сé во состојба на движење" музиката добива

---

[435] И неговото второ дело поврзано со музиката *Phonurgia nova* (1673) е напишан на латински. Во 1662 година ќе се појави скратениот превод на *Musurgia Universalis* на германски, а во 1684 ќе биде преведена и *Phonurgia nova*. (в. ibid., стр.187)
[436] ibid., стр. 187
[437] ibid., стр. 198
[438] ibid., стр. 199
[439] ibid., стр. 188
[440] ibid., стр. 204,205
[441] в. ibid., стр. 205

власт над луѓето.[442] Според Кирхер оваа особина на музичкиот магнетизам ја дефинираат три категории: бројот (*numerus*), тежината (*pondus*) и мерката (*mensura*). Сепак, Кирхер ќе го напушти натамошното разгледување на овие категории, како и категориите на праизворите на музиката (што можат да бидат различни: господ, душата, вселената, геометриските пропорции), поради постоечките спорови и разидувања во мислењето на дотогашната теорија.[443]

11. Различните хармонии "придонесуваат душата да биде опфатена со различни афекти: радост, храброст, гнев, страсти, молба, страв, надеж и сочуство".[444] Во овој список на афекти не се вклучени "љубовта и омразата" зашто нив " музиката не е во состојба да ги побуди, и зашто таа причинува само општи афекти".[445] Осумте афекти што Кирхер ги наведува, подоцна ќе бидат сведени на три: радост, молба и милосрдност, од кои потоа "случајно се добиваат другите афекти - љубовта, тагата, храброста, бесот, воздржувањето, негодувањето, гордоста и побожноста".[446]

12. Психолошката основа на Кирхеровата теорија на афектите ја прават разните течности (*хумор*) во организмот, со што Кирхер се обидува да го заокружи медицинското значење на универзалната *мусурѓија*.[447] Митската исцелувачка моќ на музиката со тоа треба да добие и анатомско-филозофско толкување.

Меѓутоа според Кирхер, прашањето на влијанието на музиката не завршува само со градбата и биолошката функција на индивидуата, туку, "и покрај тоа треба да се земе предвид и времето и местото и низа други соодветни нешта, без кои, многу тешко се достигнува саканиот ефект."[448]

13. Фрагментарните забелешки за музиката кај **Лајбниц** (Gottfried Wilhelm Lebniz, 1646-1716), имаат поголемо значење од Кирхеровата енциклопедиска *Мусурѓија*, зошто тие ја најавуваат естетичката атмосфера на XVIII век. Покрај Лајбницовиот генерален придонес за формирањето на естетиката како наука (кај Баумгартен),[449] тој го смирува разумот и сетилата во музиката и со тоа ја пробива дуалистичката бариера на рационализмот од картезијанскиот тип. "Музиката е во својата основа

---

[442] ibid., стр. 206
[443] ibid., стр. 206
[444] ibid., стр. 208
[445] ibid., стр. 208 Исто така - "таа не е во состојба да произведе омраза зашто не може да произведе тага. Тагата води кон смртта, а музиката кон животот и поради тоа очигледно е дека музиката не може да произведе тага".
[446] ibid., стр. 288,289
[447] в. ibid., стр. 210-212
[448] ibid., стр.212
[449] "Иако не се занимавал ниту со естетиката ниту со уметноста *Gottfried Wilhelm Leibniz*, имал речиси пресудно влијание врз формирањето на естетиката како наука (D. Grlić, Estetika II, Epoha Estetike, стр.148)

математичка, а во појавата интуитивна."[450] Двојноста на дефиницијата го содржи механичкиот принцип на анлизата на музичкиот феномен според кој се доаѓа до базата на музичката уметност, додека " со откривањето на финалната метафизичка причина доаѓаме до интуитивното поимање на хармонијата на божјата вселена."[451]

14. Интуитивноста на музиката упатува и на типот на сознанието што таа треба да го понуди и што како што може да се очекува, треба да го симболизира "најдобриот божји план за овој свет, неговото Провидение што го создало светот во кој се соединува најголемата можност за разновидност со најголемиот можен ред."[452] Со тоа музиката е еден вид ескпресивност "преку која ни се открива природата во врховната хармонија".[453]

15. Помирувањето на математичкото и сетилното со воведувањето на интуитивното, е и навестување на постепената промена и напуштање на математичкото толкување на музичката уметност. Лајбниц не ја исклучува математиката од музиката, зашто тоа би било во судир со генералната рационалистичка линија на неговата филозофија. Тој само го потенцира оној сетилен дел преку кој доаѓаме до универзалната хармонија, до хармонијата на природата, и тоа во форма на многу едноставни образци.

16. Дел од естетика на музиката наоѓаме и во историите што за прв пат се појавиле во овој период. Така **Преториусовата** (Michael Praetorius, 1571-1621) *Syntagma musicum*[454] ги опфаќа прашањата: за потеклото на музиката, подражавањето и дејствувањето на музиката, нејзината улога во општеството и нејзиното користење во одредени ситуации. Историјата на музиката едноставно не можела да ги прескокне прашањата од естетички интерес.

17. Првата официјална германска историја на музиката на **Принц** (Wolgang Caspar Printz, 1641-1717) содржи во иста мера делови што се занимаваат со естетиката во оваа смисла. Така уште во првата глава на оваа *Историја*, каде што се обработуваат почетоците на музиката, Принц го наведува нејзиното божествено потекло, но и човековиот разум и човековите потреби да се открива нешто ново, во духот на рационалистичката епоха во која живеел.

---

[450] Gilbert i Kun, op. cit., стр.192. Кај Фубини наоѓаме слична верзија на истата дефиниција на латински "exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi" (E. Fubini., op. cit., стр.80)

[451] Gilbert i Kun, op. cit., стр.192

[452] ibid., стр.192

[453] E. Fubini., op. cit., стр. 80

[454] Првиот том е напишан на латински (1615), а другите два на германски (1618,1619) со насловите: Органографија и Музички термини. (в. Музыкальная Эстетика Западной Европы XVII и XVIII веков, стр.157,158)

Покрај овие категории, како дополнителни категории во потеклото на музиката ќе бидат наведени и:
(1)разнородноста на звучењето на човечките гласови, (2)пеењето на птиците, (3)треперењето на дрвјата што се криват под ударите на ветрот, (4)различните душевни доживувања на човекот, (5)слободното време и (6)желбата да се надминат другите.[455]

Уште по куриозитетен е делот во кој се обработуваат "непријателите" на музиката.[456] Принц нив ќе ги рангира во три категории: оние што ги мрзат сите видови музика, оние што признаваат само некои видови музика и оние што признаваат некои видови музика, но ги презираат *Musikanten* сметајќи ги за неработници.[457] Во овој список на непријатели се вклучени различни личности; меѓу кои и нам познатите: Платон, Аристотел, Цвингли, Франсоа од Франција и др.

V. Италија во XVII и XVIII век - дебатата околу операта

1. Теориските трудови на авторите од италијанското подрачје на XVII век што се однесуваат на одредени аспекти на естетиката ја немаат целовитоста на енциклопедиските трудови на француските и германските автори. Особено на почетокот на овој период, тие се концентрирани околу прашањата за појавата на операта, односно новиот *stile rappresentativo*, речитативниот стил врз кој е оформен овој нов музички жанр. Во овој случај теоријата нужно произлегла од ова апологетско расположение, додека авторите на трудовите најчесто се самите композитори.

Во ваквата ситуација естетиката на музиката станува дел на предговорите, поговорите, писмата итн., повеќе отколку дел на систематските трудови. Сепак, оваа фрагментарност не им одзема ништо од нивното естетичко значење и валоризација, зашто и покрај апологетската ориентација, тие претставуваат редок пример во кој естетиката се развивала паралелно со најсовремените музички настани, а во некои случаи и ги предвестувала.

2. Предговорот на италијанскиот композитор **Пери** (Jacopo Peri, 1561-1633 г.) кон првата официјална опера *Euridice*, покрај објаснувањето за мотивите на композиторот за создавањето на ова дело, го содржи и естетичкиот став за *музиката како интонација*. "Јас знаев - вели Пери - дека во нашиот говор зборовите се изговараат со таква интонација што може да послужи како основа за создавањето на хармонијата ... И така користејќи ја интонацијата која кај нас може да произведе тага или веселба, или некоја друга емоција, го присилив басот да звучи еднаш побрзо, а друг пат побавно, во согласност со емоциите, одржувајќи го постојано во неопходните пропорции; и сé така додека гласот на пејачот не се приближи кон обичниот збор што се состои од звуци блиски на пеењето. И тогаш се отвори патот кон новата хармонија."[458]

---

[455] ibid., стр.214
[456] в. ibid., стр. 217-223
[457] ibid., стр. 218, в. ibid., W. Allen, op. cit., стр.214
[458] Музыкальная Эстетика Западной Европы XVII и XVIII веков, стр. 66,67

3. И **Качини** (Giulio Caccini, 1550-1610 г., Периевиот соработник во изработката на операта *Дафне* што ѝ претходи на *Еуридиче*), во предговорот кон зборникот арии и мадригали што под наслов *Нова музика* ги издал во 1602 година, пишува во наполно истиот манир. Музиката е подредена на текстот и произлегува од текстот во согласност со познатиот антички принцип, а не обратно. Кон ова, Качини истакнува дека изучувањето на филозофијата е побитно од изучувањето на контрапунктот.
"Во тоа време кога во Фиренца процвета високо благородниот кружок во куќата на неговата светлост господин Џовани Барди, грофот Вернио, во кој се собираа не само многу благородници, туку и најдобрите музичари, пронаоѓачи, поети и филозофи од тој град, и во кој бев и јас, можам да кажам дека, повеќе научив од нивните учени беседи, отколку од триесетгодишната работа врз контрапунктот. Овие најучени благородници, со помошта на најсветлите докази, често ме убедуваа дека не треба да се забавувам со тој вид музика, во кој не се разбираат зборовите, што ја уништува мислата и го упропастува стихот и што ја разбива поезијата на делови. Тие ми предлагаа да го прифатам тој манир што го фалел Платон и други филозофи кои утврдиле дека музиката не е ништо друго освен збор и ритам и на крајот тон, а не обратно."[459]

3. Во писмот на Пјетро Барди (синот на грофот Барди), од 1634 година, зачнувањето на "новата" идеја му се припишува на Винченцо Галилеј, кој "разбрал дека една од главните цели на Академијата - е да се подобри современата музика со помош на античката, и доколку е можно, да се изведе современата музика од жалната состојба во која ја довеле Готите. Поради тоа, тој бил првиот кој започнал да пее во претставувачкиот (rappresentativo) стил."[460] И Пјетро Барди ќе го поддржи мислењето со кое музиката ги "подражава зборовите", во што посебно се истакнал Пери "со големата умешност и пронаоѓањето на начинот "тоа да го оствари со најмалку тонови".[461]

4. Бардиевото писмо му било наменето на **Џовани Батиста Дони** (1594-1647 г.) кој е автор на трактатот *За сценската музика*, напишан меѓу 1635 и 1639 година. Во него Дони ја опишува Фирентинската камерата, потпирајќи се главно врз податоците што ги изложил Пјетро Барди и залагајќи се за хомофонијата.[462]

Слични ставови преовладуваат и во теорискиот труд на **Дон Северо Бонини** *Расудување за правилата во музиката* како и кај **Пјетро дела Вале** во расправата *За музиката на нашето време* .

5. Во оваа полемика уште порано се вклучил и **Клаудио Монтеверди** (1567-1643 г.) кој го подготвувал одговорот на Артузиевите забелешки[463]

---

[459] ibid., стр.70
[460] ibid., стр.74,75
[461] ibid., стр.75
[462] в. ibid., стр.76,77
[463] за кои стана збор на крајот од поглавјето за ренесансата

во вид на теориски трактат што требало да биде наречен *Мелодијата или другата музичка практика*.[464]

Монтеверди ја прифатил теоријата на подражавањето, но како практичар се судрил со проблемите на подражавањето на конкретните појави во музиката. Во своето писмо до грофот Стрици, кој му пратил либрето врз основа на митот за свадбата на Фетида, целиот проблем е превртен: поезијата не може да го подражава говорот на Ветерот, па оттаму и музиката не може да ја подражава истата ситуација. "Не треба да се заборави - истакнува Монтеверди - дека Ветровите , односно Зефирите и Бореите, се должни да пеат, но драги Господине, како јас можам да го подражавам говорот на Ветровите, кога тие и не говорат! Аријадна е возбудувачка зашто била жена, а Орфеј зашто бил маж, а не Ветер. Музиката ги подражава тие стихови, но никогаш говорот не може да ги претстави налетите на ветерот, блеењето на овците, 'ржењето на коњите итн. Уште еднаш сакам да кажам дека не треба да се подражава говорот на Ветерот зашто Ветерот не говори."[465]

Всушност, Монтеверди ја застапувал варијантата подражавање - изразување во согласност со емоционалната конституција на душата. Според Монтеверди нашата душа содржи "три главни емоции или страсти: гнев, умереност, смиреност или молба. Овие три градации во рамките на музичката уметност се појавуваат во три стила: возбудувачки (concitatio), мек (molle) и умерен (temperato)."[466] Повикувајќи се на Платон, Монтеверди јасно укажува на изворите на својот образец, врз кој е прилагодена старата теорија на етосот на музичките модуси.

6. Неверојатниот подем на интересот кај публиката за операта, започнувајќи од нејзината појава па натаму во XVII век, ќе биде проследуван од теориски трудови во многу помала мера. Дури, најголемиот дел филозофи, критичари, писатели и теоретичари имал многу спротивно мислење за вредностите на жанрот што ги преплавил европските музички центри и дворци. Според нивното мислење спектаклот што требало да го врати изгубениот сјај на античката драма бил преполн со извештаченост, апсурдност, лишен од логика, едноставно неверодостоен за презентирање на било која животна ситуација.[467] Рационалистичката епоха уште помалку можела да ја прифати состојбата во која музиката, таканаречената "второстепена уметност" им ги наметнала своите правила на поезијата и на другите уметности што го придружувале овој музичко-драмски спектакл.[468]

---

[464] в. ibid., стр.92

[465] ibid., стр.90

[466] ibid., стр.93

[467] в. E. Fubini, op. cit., стр.82

[468] "Сент-Евремонд, францускиот книжевник и жесток противник на операта ги резимира аргументите што им биле заеднички на сите осуди на оперите скоро повеќе од еден век: "ако сакате да знаете што е операта, ќе ви кажам дека тоа е едно бизарно дело од поезија и музика, каде што поетот и музичарот подеднакво си се досадни еден на друг и каде што се нафатиле да направат едно никакво дело." Потоа додава: "Една глупост исполнета со музика, игра, машини, декорација, една величествена

7. Сепак, и покрај овие осуди, операта го продолжила својот развој и влегла во XVIII век како еден од маркантните делови на музичката култура на барокот. Со ова уште повеќе ќе се интензивира полемиката околу операта и таа ќе добие некои нови димензии, особено на линијата: јазик и национални музички карактеристики. Наедно таа била и навестување дека концептот на "музичкото" мора и натаму да се менува и дека тој во себе може да ја вклучи и конвенцијата во која природноста на ситуациите, ликовите, дејствата итн., ќе отстапи пред компонентите на обликувањето на музичкото дело.

8. Така и во XVIII век ќе сретнеме расправи што биле повеќе против отколку за жанрот што ги освоил симпатиите на публиката. Забелешките што при тоа биле искажани ја враќале дебатата на почетокот - недостатоците на операта произлегуваат главно од непочитувањето на образците на античката драма.

Лодовико Муратори (Lodovico Muratori, 1627-1750 г.) кој според својата вокација бил поет, ќе пишува за *Современата италијанска поезија* (1706 г.) и ќе посвети две глави (петтата и шестата) од ова дело, на музичките прашања. Неговата реакција кон *операта серија* произлегува од запоставувањето на поезијата, зашто како што вели тој, "музиката стана некако главна; вниманието пред сé, се насочува врз неа, а потоа врз поезијата. Поезијата е денес само помошно средство и инструмент на музиката што е прогласена за цел на целото дело. Во нашево време стана вообичаено да се суди за драмата исклучиво преку музиката и преку степенот на популарноста на пејачите кои ја изведуваат. Денес во театар одат само за да слушаат музика, а не поради наслада и оценка на поетското дело."[469] Според Муратори, со ова се напуштени правилата на античката драма што доведува до тоа "во современата музичка драма да се изгуби предвид и да не се достигне главната цел на трагедијата - побудувањето и усовршувањето на човековите емоции."[470]

9. Идентични ставови наоѓаме и кај писателот **Франческо Алгароти** (Francesco Algarotti, 1712-1764 г.) во делото *Saggio sopra l'opera in musica*. Според Алгароти "музиката е уметност која најповеќе бара усовршување. Таа изгубила многу во споредба со музиката на антиката. Современата музика не владее со достоинството, нема никакви одредени граници, зашто е оддадена на власта на секакви каприци, самоволности и мода."[471]

глупост, но секогаш глупост: простачката основа е под убавата надворешност ... и поради тоа најповеќе лути тврдоглавоста на оние што се за операта, која ќе ја руинира трагедијата, најубавото нешто што го имаме, најпогодна да ја издигне душата и најспособна да го оформи духот ... Има и други нешта во операта што се наспроти природата од кои мојата фантазија е ранета, како што е на пример тоа да се натераат сите да пеат од почетокот до крајот на делото, така што личностите што преку музиката ги третираат најопштите и најважните работи во животот, се претставени смешно." (ibid., стр.83)

[469] Музыкальная Эстетика Западной Европы XVII и XVIII веков, стр.97

[470] ibid., стр.103

[471] ibid., стр.118

На Алгароти му пречи неприродноста на оперската ситуација зашто "смешно е да се види човек кој оди во смрт пеејќи, имајќи ја при тоа предвид неопходноста на хармонијата меѓу зборовите и пеењето".[472] И Алгароти не ја признава превласта на музиката над поезијата, и раздвојувањето на двата близнаци, поезијата и музиката, произведува како што забележува тој - "бои што можеби се убави, но се без форма и јасност".[473]

Алгароти ја критикува и употребата на балетот во операта, по кој публиката "лудува". "Тој никогаш не е дел од драмата и секогаш се јавува како нешто туѓо во однос на дејствието, а понекогаш дури и му противречи. На крајот од дејствието на сцената скокнуваат балерините и го прават тоа што нема никаква врска со сижето на операта."[474]

10. **Бенедето Марчело** (Benedetto Marcello, 1686-1739 г.) композитор и писател, ја избира сатирата за да ја прикаже современата ситуација во италијанската опера. Неговиот трактат *Il Teatro alla moda ossia metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire le opera italiane in musica* (веројатно од 1720 г.) иронично ги разгледува сите професии што учествуваат во обликувањето на театарско-музичкиот спектакл. Така тој вели:
"Современиот поет, пред сé, никогаш не мора да ги чита класичните поети, ниту грчките, ниту римските; зашто ни тие не ги читале современите.

Тој е должен да кажува дека го минал курсот по математика, хемија, медицина, дека го изучувал сликарството, но дека силниот талент го поттикнал да се занимава со поезијата...

... Современиот композитор воопшто не мора да владее со знаењата за композиционите правила и сосема е доволно да познава две до три практични средства ... Тој дури не знае колку скали има и во што се состои нивната карактеристика и ќе тврди дека постојат само дур и мол...

... Современиот пејач се извлекува со постојани изговори: тој денес не е при глас, не може да пее, болен е, го боли главата, забите, желудникот итн. Тој секогаш се жали на својата улога зашто аријата не ѝ одговара на неговата уметност ...

... Пред сé , современата пејачка може да ги започне своите настапи во театарот кога ќе наполни тринаесет години, а при тоа не мора да биде многу писмена, зашто тоа не е важно...

... Виолинистот виртуоз треба да знае убаво да бричи, да сече чиреви, да фризира и да создава музика. Во оркестарот тој не обрнува внимание ниту на диригентот, ниту на концерт-мајсторот. Кога како солист ја придружува аријата, тој секогаш го забрзува темпото, не се усогласува со пејачот, а на крајот прави долга каденца, што порано, дома, ќе ја подготви од арпеџа и акорди...

... Сценските работници започнуваат да коваат од почетокот на предиграта и продолжуваат да коваат за време на целото прво дејствие."[475]

---

[472] ibid., стр.119
[473] ibid., стр.119
[474] ibid., стр.131
[475] ibid., стр. 106,108,110, 111,116,117

11. Теориските реакции против операта, *de facto* операта серија, воделе кон реформата, која подоцна ќе биде спроведена со Глуковото дело. Во таа смисла се јавуваат и **Метастазиовите** (Pietro Metastasio, 1698-1782 г.) книжевни трудови и либрета, (преку кои се здобил со голема слава и почитување кај своите современици, кај Русо, Волтер итн.) како најава за претстојните промени. Меѓутоа Метастазио, за разлика од другите, ја сметал публиката како меродавна за вреднување на делата и дека "театарот е судија над судиите за музиката. Во театарот народот ја слуша музиката и ѝ е наклонет според својата природа на подражавање, ја помни и ја повторува на јавните места, кога се собира го слави само она што оставило впечаток и на крајот толку го привлекува, што ѝ го посветува целото свое време."[476]

12. На крајот на XVIII век во дебатата околу операта ќе се вклучи и **Естебан де Артеага** (1747-1789 г.) со својот трактат *Le revoluzioni del teatro musicale italiano dalle sue origini fino al presente* (во три книги, првата 1783г., а втората и третата во 1785 г.). Уште на самиот почеток на овој трактат Артеага ја изведува социјалната типологија на судењето за музиката во пет категории - светскиот човек, политичарот, научникот, човекот со вкус и филозофот. Во оваа класификација најлошо минува "светскиот човек" кој е прикажан како сноб и кој во театарот оди "зашто таму одат други".[477]

Ни "политичарот" не минува подобро, зашто "тој ги разгледува нештата само во врска со општествената корист и државните цели, на театарот гледа како на место за собирање на приватните пари, како и додавање сјај на главниот град, како на нова гранка на трговијата каде што се изведува натпреварот во раскош, како и на место за големо собирање на странците, привлечени од убавината на гледалиштето."[478]

Артеага подеднакво ги критизира и "научниците, собирачите на туѓиот ум", претставувајќи ги како луѓе кои "своите способности ги истрошиле на помнењето кои судењето го ценат според бројот на цитатите, а достоинството на авторите според бројот на вековите" итн.[479]

"Единствениот човек кој оди во театар поради самиот спектакл е човекот со вкус, оној што е надарен со чувствително срце и жива фантазија и кој се покажува како верен наблјудувач на природата и луѓето, кој црпи сознанија од делата на Боало, Лонгин и Хорације и кој е посветен на најдобрите обрасци на античката и современата литература."[480]

Последната категорија, категоријата на "филозофот", има Аристотеловски карактер, зашто филозофот гледа во театарот простор за прикажување на страстите, што треба да бидат препознатливи за публиката; театарот е огледало што ги одразува предиспозициите и карактерот на одреден народ итн.

Артеага ќе си го постави и прашањето за типот на судењето што треба да го застапува оној што ја пишува историјата на театарот. Овде веќе ниедна

---

[476] ibid., стр. 140
[477] ibid., стр. 144
[478] ibid., стр.144
[479] ibid., стр.145
[480] ibid., стр.145,146

од спомнатите категории сама по себе нема да биде доволна, па Артеага ќе заклучи дека е нужно, поради целовитоста и адекватноста на поставената задача, да се биде истовремено и научник и критичар и човек со вкус и филозоф.[481]

Застапувајќи ги веќе надминатите "класични" идеали и критикувајќи ја инструменталноста на музиката на неговото време,[482] Артеага веќе бил надвор од актуелните настани. Во таа смисла, целокупната италијанска естетика на XVIII век далеку заостанува зад естетичките пробиви што ќе бидат направени во другите средини.

VI. Франција во XVIII век - кон изразноста на музичкото дело

1. Дивергентноста на естетичките ставови за музиката е една од главните карактеристики на трудовите од подрачјето на естетиката во Франција во XVIII век. Со тоа е антиципирана состојбата во современата естетика на музиката во која истовремено и паралелно егзистираат повеќе различни претпоставки за суштината на музичкиот феномен. Така веќе во втората половина на XVIII век паралелно постојат и меѓусебно се спротивставуваат идеите: на подражавањето, изразувањето, музиката како математика и музиката како јазик. Француската естетика на музиката избива во преден план на естетичко-музичките настани и според свежината и оригиналност е подеднакво конкурентна на плодотворните англиски и германски теориски истражувања.

2. Почетокот на XVIII век во Франција е сé уште во духот на музиката како подражавачка уметност, особено поради влијанието на **Дибоовите** (Jean Baptiste Du Bos, 1670-1742 г.) *Рефлексии за поезијата и сликарството* (Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture, 1719 г.) кои покрај поезијата и сликарството сепак ги обработуваат и прашањата за музиката.[483] "Базичните принципи што владеат со музиката се слични на оние што владеат во поезијата и сликарството. Исто како и поезијата и сликарството, така и музиката е подражавање. Таа не може да биде добра, ако не ги спроведува општите правила што се примнуваат во другите уметности..."[484] Сведувањето на поезијата, музиката и сликарството на еден заеднички принцип веќе го најавува многу значајното **Батоово** (Charles Batteaux, 1713-1780 г.) дело *Les beaux-arts réduits à un même principe* .
Во дефинирањето на средствата со кои се остварува подражавањето Дибо ќе ги издвои мелодијата, хармонијата и ритамот.[485] Потоа Дибоовото

---

[481] в. ibid., стр.147,148
[482] в. ibid., стр.156
[483] "Нуже нашол толку многу референци за музиката, така што во англиското издание на оваа книга го дал насловот *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music*..." (Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, edited by Peter le Huray and James Day, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, стр.81)
[484] ibid., стр.21
[485] ibid., стр.19. Во духот на постарата традиција, следниот пасус Дибо го

подражавање ќе го продолжи патот од вокалната кон инструменталната музика, која може да подражава "многу природни" ситуации и во кои поради тоа се вклучени "неартикулираните удирни инструменти".[486]

3. **Бурдело-Боне** веќе беше спомнат како еден од авторите на првите истории на музиката. Она што го привлекува нашиот естетички интерес за овој труд, веќе е содржано во неговиот наслов *Histoire de la musique et de ses effects* (1715 г.), зашто покрај историјата тука се вклучени и "ефектите" на музичката уметност. Испитувајќи ги тие ефекти, тој во XII глава стигнува до споредбата и судењето за "убавиот вкус во италијанската и француската музика и опера", со што учествува во расправата што ќе опфати еден голем дел од француските теориски текстови за музиката. Бурдело-Боне е на страната на својата национална музичка култура, а против прифаќањето на тугите влијанија, (како да ја продолжува битката од древниот мит за превласта на лирата над аулосот.)[487] Тој ја напаѓа "претераната" употреба на дисонанците во италијанската музика, ја признава превласта на хармонијата над вкусот и слухот над математиката,[488] и го поставува прашањето - дали музиката е наука или уметност (вештина), наведувајќи ги при тоа имињата на Платон и Питагора.[489]

Неговиот одговор донекаде е контрадикторен - тој ја отфрла музиката како дејност која "ги надминува сите науки и уметности со сите нивни догми, принципи и нивното својствено достоинство" но прифаќа дека "таа може да го возвиши нашиот разум до согледувањето на универзумот... дека таа може да управува со страстите ... дека е корисна за политичкото раководење... дека е добра за релаксација на нашиот мозок по тешките оптоварувања итн."[490] При тоа тој има предвид дека мудроста на музичарите се состои во конструирањето на мелодијата и слагањето на

дава на латински: In cantu tria praecipue notanda sunt, harmonia, sermo et rithmus. Harmonia versatur circa sonum: Sermo circa intellectum verborum et enuntiationem distinctam. Rithmus circa concinnum cantici motum. (Три работи треба да бидат одбележени во песната, хармонијата, зборот и ритамот. Хармонијата е работа на тоновите, зборовите вклучуваат јасно изразување и разбирање на она што е пејано; и ритамот - регуларното движење на музиката). ibid., стр.19

[486] ibid., стр.20

[487] "Овде можеме да ја споредиме француската музика со убава дама , чија едноставна , природна, неизвештачена убавина ги привлекува срцата на сите оние што ја гледаат, и на која ѝ е судено да се допадне секаде каде што ќе се појави, без страв од поразот на некоја отворена кокета, која се грижи да го привлече вниманието на сите - со оваа втората ние веќе ја споредивме италијанската музика". Музыкальная Эстетика Западной Европы XVII и XVIII веков, стр. 385)

[488] ibid., стр. 388

[489] ibid., стр. 395

[490] ibid., стр. 396,397

хоровите и дека тие не се јавуваат истовремено, ниту како поети, ниту како филозофи.[491]

4. И **Андреовото** (Yves Marie André, 1675-1764 г.) дело *L' Essai sur la beau* (1741 г.) ги истражува принципите на *музички - убавото* . Замислено во форма на осум предавања, во првите три предавања го "образложува концептот на уметничката и моралната убавина, четвртото целосно ѝ е посветено на музиката; следните три ги анализираат факторите што придонесуваат за презентацијата на убавото во најсовршените форми... додека серијата кулминира со етичкото прашање - каква моќ има љубовта кон убавината врз човечкото срце ?"[492]

5. Андреовата основна претпоставка за музичката убавина претставува своевидна микстура на платонизмот и питагореизмот. Имено, постојат три вида музичка убавина:
"...(1)суштинската музичка убавина која е апсолутна, целосна и независна од човечките институции и дури божествена; (2)природната музичка убавина, што е зависна од Креаторот и која не е поврзана на ниеден начин со мислењето или вкусот и (3)вештачката музичка убавина што до одреден степен е арбитражна, но сепак зависна од вечните законитости на хармонијата."[493]

Тројната поделба јасно го асоцира Платоновиот ред на идеите и нивните копии, додека питагореизмот е вметнат во втората категорија, категоријата на "природните убавини" во кои спаѓаат "сонорните небески тела".[494] Во ова спекулативно друштво, Андре ќе ги вклучи и најновите (за неговото време) истражувања од психологијата на аудитивните перцепции, односно анатомијата и физиологијата на слушниот орган,[495] најавувајќи ја психолошката естетика на XIX век.

По образлагањето на категоријата на музичката убавина, за која Андре смета дека целосно ја докажал со помошта на различните аргументи, тој го поставува прашањето за прецизното одредување на формата што претпоставува музичка убавина.[496] Таа форма, според Андре, е "тотално единство" на консонанците и хармонијата, додека "неединството во расштиманите жици, гласот што не се вклопува во интонацијата" итн., им пречи на ушите на публиката за време на концертот.[497]

Високата позиција на музичката уметност во Андреовиот естетички систем е потврдена и со неговата споредба на музиката и сликарството, во која музиката го надминува сликарството, зашто таа пробива до длабочината на душата, за разлика од сликарството што дејствува површински.

---

[491] ibid., стр. 396
[492] Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, стр.27
[493] ibid., стр. 28
[494] в. ibid., стр. 30
[495] в. ibid., стр. 31
[496] ibid., стр. 33
[497] ibid., стр. 34

6. Батоовото дело *за убавите уметности што се сведени на ист принцип* го означува дефинитивниот пресврт на сфаќањето на релациите: уметност - вештина и уметност - наука. Со издвојувањето на петте убави уметности: музиката, поезијата, сликарството, скулптурата и танцот (поточно уметност на гестот *l'art du geste*),[498] направен е значаен чекор кон нашето современо сфаќање на уметноста. Она што е спорно, секако е "принципот" според кој Бато ги групирал и издвоил убавите уметности - принципот на *подражавање на природата*.[499] Сепак и покрај разијдувањата во мислењата околу овој принцип, Батоовата класификација важи и денес, се разбира со проширувањата што во меѓувреме се извршени.

7. Батоовата расправа е поделена во три дела: првиот "во кој се анализира природата на генијот што го воспоставува карактерот на уметностите"; вториот "во кој природата и правилата на вкусот се искористени за дефинирање на принципот на подражавање" и третиот "во кој принципот на подражавање е верифициран со средствата на неговата примена кај различните уметности".[500] Третиот дел има и три "секции" од кои третата е посветена на музиката и танцот.[501]

8. Примарната функција на музиката и танцот, според Бато, треба да биде подражавањето на емоциите и страстите, наспроти поезијата "која ги подражава дејствијата". Меѓутоа, поради тоа што страстите и акциите во природата скоро неразделно се обединети , мораат да бидат поврзани и во уметноста, така што ќе се појави следнава разлика: во поезијата страстите ќе бидат искористени како мотивација на дејствието, додека во музиката и

---

[498] "Најмалку очекувано било зближувањето на тие уметности и музиката иако во антиката музиката била поврзувана со поезијата". (V. Tatarkjevič, Istorija šest pojmova, стр.65). Ова подеднакво се однесувало и на уметноста на танецот, што била или дел или рамноправен партнер на музиката. "Неочекуваноста" на зближувањето повеќе е применливо врз ликовните уметности врз музиката.

[499] Ние веќе видовме дека Дибо го применил истиот принцип. Меѓутоа "она што Дибо го става на второ место, со оглед на психолошкиот закон: дека уметноста мора да раздвижува, Бато го става на прво. На прв поглед би се рекло дека дефиницијата на уметноста како подражавање на природата е оддалечена од идејата за нејзината емоционална вредност ... меѓутоа Бато вели дека човековиот дух кон природата се однесува на два основни начина: тој може да ја гледа природата како некое независно битие; и во тој случај дејствува чистиотразум, или може да смета дека таа иста природа не е независна, туку дека е поврзана со целосната околина. Во тој случај човекот поседува вкус и неговата врска со природата не оди преку разумот, туку преку чувствата. Но кога се подражава природата, без да се отклонуваат нејзините човечки импликации, тогаш таа станува "фина природа", зашто истовремено е совршена во себе и поцврсто врзана со нашето сопствено усовршување, корист и интерес. Оттаму таа нам ни се допаѓа (овде се согласува со Дибо), нé возбудува и раздвижува." (ibid., стр.234)

[500] Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, стр.42,43

[501] в. ibid., стр. 44

танцот, дејствието ќе биде основа што ќе ги носи, одржува и поврзува различните страсти кои уметникот сака да ги прикаже."[502]

Бато ќе го отфрли и математичкото толкување на музичкиот феномен за да направи од музиката јазик.[503] Според него "музиката мора да биде просудувана на ист начин како сликарството". Така постојат "два типа музика. Едниот едноставно ги имитира неемоционалните звуци и вревата и е еднаков на сликањето пејзажи. Другиот ги изразува продуховените звуци и се однесува на чувствата. Тој кореспондира со портретното сликарство."[504] Овој многу невообичаен аргумент против математичноста на музиката аналогно го дава и примерот на призмата "што произведува префинети бои, но не и слика".[505]

9. Посебна глава од ова дело им е посветена "на експресивните квалитети што музиката и танцот мора да ги имаат", но "експресивноста" кај Бато не е самостоен квалитет, туку експресивност во служба на подражавањето. Така "музичките звуци и танцувачките чекори имаат значење, исто како што имаат и зборовите во поезијата; оттаму експресивноста во музиката и танцот мора да има природни квалитети слични на речитоста во говорот".[506] Сево ова само по себе ги илустрира и подготовките за пресврт во толкувањето на музичката уметност и промената на категориите на подражавањето и изразувањето, кои наскоро, во втората половина на XVIII век, паралелно ќе се случат во француската и англиската естетичка мисла.
Батоовото финале на расправата, ја оживува и актуелизира античката *тројна кореја* на поезијата, танцот и музиката. Во "обединетите" уметности, покрај овие три што треба да ја презентираат сликата на дејствието и човековите страсти, вклучени се и архитектурата, сликарството и скулптурата, што ја подготвуваат драмската сцена.[507] Така убавите уметности не само што се сведени на еден единствен принцип, туку можат и меѓусебно да соработуваат и остваруваат единствена уметност.

10. Ние не располагаме со доволни податоци, дали Батоова реакција против математичноста на музиката е насочена против **Рамоовите** (Jean-Philippe Rameau, 1683-1764 г.) теориски трудови, меѓу кои секако, од капитално значење е *Трактатот за хармонијата* (Traité de l'harmonie, 1722 г.).[508] Рамо бил влијателна, но и оспорувана личност,[509] и редок пример на подеднакво успешен композитор и музички теоретичар.

---

[502] ibid., стр. 47,48

[503] "Јас не говорам овде за осцилациите, вибрациите на жиците, ниту математичките пропорции. Таквите спекулации им ги оставам на учените теоретичари ... Музиката ми говори преку тоновите, овој јазик е природен за мене." (ibid., стр. 48)

[504] ibid., стр. 48,49

[505] ibid., стр. 50

[506] ibid., стр. 50

[507] ibid., стр. 53-55

[508] Исто толку значајни за науката за хармонијата се и подоцнежните:

11. Неговите заклучоци за математичноста на музиката се изведени на следниов начин:
"Музиката е наука , која мора да поседува одредени правила;
- тие правила мора да произлезат од одреден принцип,
- тој принцип може да биде изучен само со помошта на математиката".[510]

Рамо "признава" дека "без разлика на искуството што го прибрал во неговата доста долга практика, само математиката му помогнала да ги развие своите идеи и да осветли онаму каде што било темно ..."[511]

Со тоа Рамоовите естетички позиции во целост се на страната на хармонијата, зашто во мелодијата е скоро невозможно да се дадат одредени правила, така што добриот вкус има повеќе значење од сé друго.[512]

12. Со своите застапувања за математичноста во музиката, рационалните принципи, со сфаќањата за музиката како наука, музиката надвор од традицијата на поезијата и содржината на текстот, Рамо останува "изолирана личност во XVIII век, што го докажува и неговиот живот. По успехот на неговите опери, по првобитното огромно интересирање предизвикано од неговите теориски трудови, во своите постари години, Рамо се наоѓа сам против сите.[513]

13. Едно од централните прашања со кои се занимава француската естететика во овој период е прашањето за односот на италијанската и француската музика, (прашање што било веќе назначено во Бурдело-Бонеовиот историски труд. Во својата основа, расправата имала повеќе филозофски, па донекаде и социолошки, отколку музичко-теориски карактер. Таа ќе биде отворена на самиот почеток на векот со познатата полемика меѓу опатот **Рагене** (Raguenet) и магистратот **Лесерф** (Lecerf de la Viéville) и ќе биде составен дел на "енциклопедиските" расправи за музиката, во средината и втората половина на XVIII век.

14. Рагенеовите ставови биле резултат на неговото патување во Рим, (1702 г.) кога се одушевил од италијанската опера и музика, како и од "предноста на италијанскиот јазик во пеењето".[514] Лесерфовиот одговор, две години подоцна, (во 1704), произлегол од одбраната на француската традиција на Лили и класицизмот, почитувањето на правилата за добриот вкус, едноставноста, превласта на текстот врз музиката и слично. Така

Géneration harmonique (1737 г.) како и *Démonstration du principie de l'harmonie* (1750 г.).

[509] "Рамо... бил прифатен во средината на аристократијата и конзервативците како иноватор, со други зборови како еден *italianisant*, неговата музика била оценета како "барокна и варварска, полна со дисонанци и некорисна неприродност." (E. Fubini, op. cit., стр.95)

[510] Музыкальная Эстетика Западной Европы XVII и XVIII веков, стр.411

[511] ibid., стр.411

[512] ibid., стр.413

[513] E. Fubini, op. cit., стр.97

[514] ibid., стр.87

"расправите меѓу приврзаниците на италијанската и француската опера се појавиле како верзија на многу поширокатa и покомплексна расправа на *старите* и *современите*, а памфлетите на Рагене и Лесерф, како верна репродукција на дебатата меѓу **Боало** и **Перо** (Perrault), со сите идеолошки, естетички и филозофски импликации. Лесерф е целосно свесен за тоа, и тој често го цитира Боало... прифаќајќи ја имплицитно идентификацијата на италијанците со модерната и французите со антиката."[515]

15. Сепак, ставовите на енциклопедистите, што претставуваат еден од неколкуте значајни пунктови на естетичката мисла во Франција во XVIII век, биле повеќе на страната на италијанската музика. Енциклопедистите во основа покажале посебен интерес за музиката, што го докажува и податокот дека соодветно на тоа, голем број на прилози во познатата *Encyclopédie* е посветен на музиката, (без оглед на тоа што сите текстови немаат подеднаква теориска, а за нас и естетичка вредност).[516]

16. Прилозите во*Енциклопедијата* биле делумно резултат на другите теориски трудови што овие автори ги пишувале за музиката. Така **Д'Аламбер** (Jean le Rond d'Alembert, 1717-1783 г.) во 1752 година го издава трактатот *Теориски и практични елементи на музиката* (Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principles de M RAmeau), а во 1760 година трактатот *За слободата на музиката* (De la libertè de la musique).

Д'Аламбер бил математичар и филозоф и оттаму е разбирлив неговиот интерес за Рамо, а едноставниот и попопуларен начин на излагање на Рамоовите идеи ја предизвикал ироничната забелешка на Русо "дека по објавувањето на трактатот на Д'Аламбер, читањето на Рамо станало излишно".[517]

17. Д'Аламберовиот став кон музиката инсистира на хармонијата пред мелодијата, а музиката е "јазик, или говор, со чие посредство се изразуваат различните чувства на душата, или поточно, нејзините различни страсти."[518] Музиката е подражавачка уметност, но и наука и таа е составена од два дела: мелодија и хармонија.[519] Од ова двојство (како уметност и како наука) произлегува дека со неа треба да се занимаваат и филозофите и музичарите, и Д'Аламбер ги повикува да вложат напори за да ја усовршуваат теоријата на музиката.[520]

---

[515] ibid., стр.89

[516] Постојат различни податоци околу бројот на текстовите. Кај Фубини среќаваме околу "50.000 текстови, од кои повеќе од 800 го носат потписот на Русо, Дидро, Грим, Мармонтел, Д'Аламбер, Декусак, Дежакурт.." (ibid., стр.100) додека во спомнатото дело - Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries - е наведено дека Енциклопедијата содржела 72.000 текстови, од кои само Русо имал напишано над 800. (в. op. cit., стр.57)

[517] Музыкальная Эстетика Западной Европы XVII и XVIII веков, стр.443

[518] ibid., стр.445

[519] ibid., стр. 445,446

[520] ibid., стр. 454

Говорејќи за математичноста на музиката, Д'Аламбер ги прифаќа аритметиката и пропорциите, поради споредување на звуците, и покрај тоа што тие пропорции се само "приближни", а не "природни односи на звуците". Од друга страна, тој во целост ја отфрла геометријата, а оние што ја користат го прават тоа "за да му придодадат на своето дело лажен научен изглед, при што оставаат впечаток на незнајковци".[521]

Д'Аламбер не можел да остане на страна од *Querelle des Bouffons* и спомнатиот трактат *За слободата на музиката* ја изнесува неговата одбрана на француската национална култура.[522]

18. Според зборовите на Д' Аламбер "граѓанската криза во Франција ја предизвикале Буфоните, кои дошле од Италија осум години порано (во средината на XVIII в. м.з.) ... и писмото на Русо ..."[523]

Русо (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778 г.) е секако најплодниот теоретичар на музиката кај енциклопедистите.[524] Сакајќи да стане музичар, тој одржувал часови по музика, заработувал како препишувач на ноти и ја напишал операта *Селскиот гатач* (Le Devin du village).

19. Неговото одречување од француската музиката (во *Писмото за францускатa музика*) во корист на буфонистите предизвикало остра полемика и му создало бројни непријатели меѓу приврзаниците на операта *серија*. Русоовото изведување на доказите во спомнатото дело, за разлика од Д'Аламбер, тече по поинаков ред.

Според Русо, "музиката се состои од три дела: мелодија, или напев, хармонија, или придружба, и движење, или ритам. Поради тоа што основата на хармонијата е самата природа, хармонијата е иста за сите нации, иако постојат некои разлики, што се определени со различните мелодии. Единствено преку мелодиите е можно да се суди за карактерните црти на националната музика, а бидејќи тие особини зависат главно од националниот јазик, напевот мора најсилно да го почувствува неговото влијание."[525] Што се однесува до ритамот, од кој " во голема мера зависи убавината и изразноста на напевот - тој за мелодијата претставува приближно она што за говорот претставува синтаксата, имено, тој ги поврзува буквите, ги расчленува фразите, ѝ дава смисла и единство на

---

[521] ibid., стр. 457,458

[522] "Кај сите народи постојат две работи што треба да се почитуваат: религијата и државноста; во Франција се додава и трета - националната музика". (ibid., стр.460)

[523] ibid., стр.461

[524] Русоовата *сумма* опфаќа повеќе дела меѓу кои се издвојуваат, односно се занимаваат со музиката: Dissertation sur la musique moderne, (1743), Lettre, sur la musique française, (1753), Essai sur l'origine des langues, (1763), Dictionnaire de musiques, (1767), Lettre à M. Burnez sur la musique, (1775), како и други дела настанати надвор од подрачјето на музичките интересирања. (Confessions, La nouvelle Héloïse, Émile, Lettre à d'Alambert итн.)

[525] Музыкальная Эстетика Западной Европы XVII и XVIII веков, стр.417,418

целината".[526] Бидејќи мелодијата има превласт над хармонијата, и бидејќи инструменталната музика произлегува од вокалната, тогаш сé зависи од јазикот кој е во основата на таа мелодија.

Францускиот јазик, според Русо, поседува "лоша прозодија (правилен изговор м.з.) што при тоа е нејасна, неточна, а долгите и кратките звуци ниту според својата должина, ниту според количеството немаат прости односи што би го направиле ритамот пријатен, разбирлив и правилен."[527] Со таква прозодија музиката станува разводнета, нерамна и малку изразна.

За да го засили својот аргумент Русо ќе го изнесе примерот со ерменецот што го сретнал во Венеција и кој никој пат до тогаш не чул ниту француска, ниту италијанска музика. На концертот на кој присуствувал било изведено по едно француско и италијанско дело. Додека траело изведувањето "на француското пеење тој забележал повеќе воодушевување, отколку задоволство во очите на ерменецот, но сите забележале дека неговото лице и неговите очи, уште од првите тактови на италијанската музика, омекнале, дека тој бил маѓосан, дека се предал со целата своја душа на музичките впечатоци. И покрај тоа што не го разбирал јазикот - самите звуци му предизвикувале забележлив восхит."[528]

20. Врската меѓу музиката и јазикот е уште понагласена во *Есејот за потеклото на јазикот.* Навраќајќи се на првобитниот степен на развој на човештвото, Русо утврдува дека од развојот на гласот и обликувањето на звуците, дошло до појавата на поезијата, песната и говорот, со што тие имаат заедничко потекло. Така, "поезијата, музиката и јазикот се расшириле од регуларната и периодичната природа на ритамот и од мелодиското движење нагоре и надолу. Во согласност со акцентуацијата, или подобро, сé ова било јазик во оние среќни времиња кога спонтаната желба била единствената мотивација во барањето соработка со другите."[529]

Со ова Русо потврдува дека музиката во својата основа е јазик, и дека нејзината суштина произлегла од интонациската природа на говорот. Подражавањето при тоа неминово ја следи целата концепција;[530] иако Русо не ја прифаќа аналогијата меѓу сликарството и музиката, зашто музиката ја карактеризира пред сé, "сукцесивност на звуците... движење", за разлика од сликарството во кое "богатството на боите е расширено пред нас во истиот момент."[531]

Таа **временост** на музичкиот феномен, станува една од значајните карактеристики на естетиката на музиката од втората половина на XVIII

---

[526] ibid., стр.419
[527] ibid., стр.420
[528] ibid., стр.424
[529] Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, стр.92
[530] Во *Музичкиот речник* тој истакнува дека "драмската или театарската музика, исто толку се подражавачки како и поезијата и сликарството." При тоа е употребен и Батоовиот авторитет за да се потврди овој заклучок. (ibid., стр.109)
[531] ibid., стр.100

век. Оттогаш диференцијацијата на временските и просторните уметности станува постојана класификациона категорија.

Русоовата позната парола за *враќање кон природата* (le retour à la nature) има и свои естетичко-музички консеквенци. Според него, музиката дегенерирала од својата првобитна суштина, во која некои модерни средства, како на пример хармонијата, не постоеле.[532]

21. Музиката како дел од првобитниот развој на човештвото е идеја која исто така ќе биде развиена и поддржана кај уште еден од *енциклопедистите* - **Дидро** (Denis Diderot, 1713-1784 г.). Додека "целиот класицизам, сé до Волтер, сметал дека уметноста и музиката се производи на цивилизацијата, Дидро, за прв пат заедно со Русо, ја презентирал идејата дека уметноста, а особено музиката, спротивно на тоа, е јазик на најпримитивното општество."[533]

22. И кај Дидро, како и кај другите енциклопедисти, концепцијата на музиката како *cri animal* била заснована врз интонационата, подражавачка природа на музиката, Во делото *Внукот на Рамо* (Le Neveu de Rameau, околу 1757 - 1762 година), тој истакнува дека "пеењето е подражавање со помош на звуците." Додека "зборот е образец без душа" , пеењето е нешто што се "извива околу зборот". Тој образец (зборот), е основа на музиката и доколку тој е посилен и повистинит и доколку и музиката што го следи е поверодостојна на тој образец, дотолку и резултатот ќе биде поубав.[534]

23. Дидро "истапувал и со потребата за реформа на музичко-драмската уметност. Тој сметал дека класичната трагедија е образец за таа реформа."[535] Таа реформа ќе биде спроведена во дело преку познатите Глукови опери (*Орфеј, Алчеста, Парис и Елена, Ифигенија во Авлида* и *Армида*). Естетиката на операта која при тоа е развиена (како апологија), придонесува и Глуковото име да се најде во естетиката на музиката, главно преку неговите посвети и писма во врска со спомнатите опери.[536]

24. Воопшто, на естетички план, втората половина на XVIII век донесува многу значајни новини. Меѓу нив посебно место зазема напуштањето на теоријата на подражавањето и воведувањето на изразувањето како

---

[532] в. ibid., стр.102-105

[533] ibid., стр.106. Фубини смета дека "Русо и Дидро без сомнение се појавуваат како две личности од врвна величина во втората половина на XVIII век во Франција" , кои ја изработиле "новата филозофија на музиката". (в. ibid., стр.108) Своето гледиште тој го гради врз нивното учество во расправите меѓу "лилистите и рамоистите, буфонистите и антибуфонистите, и на крајот глукистите и пичинистите", во кои тие учествувале со парцијални текстови, а не со цели трактати. Меѓутоа расправата за операта е еден мал, а во некои аспекти дури потполно беззначаен дел од естетичко-теориското подрачје.

[534] Музыкальная Эстетика Западной Европы XVII и XVIII веков, стр.477

[535] ibid., стр.474

[536] в. ibid., стр.478-486

единствена релевантна естетичка категорија на музичкиот феномен. Автономноста на музичкиот феномен, која постоела и порано во обликот на математичкото толкување, е реафирмирана и со тоа е отворен патот кон новиот естетички формализам на XIX век.

Без сомнение, подлогата на ова естетичко гледиште ја дал развојот на инструменталната "апсолутна", непрограмска музика, односно одвојувањето на музиката од текстот и неговото значење.

25. Постои и одреден паралелизам меѓу појавата на оваа идеја, во француската и англиската естетичка мисла за музиката. Така **Шабанон** (Michel Chabanon, 1729-1792 г.) кој прв поопширно ќе пишува во Франција на оваа тема во 1785 година, (De la musique consideree en elle-même et dans ses rapports avec la parolé, les langues, la poesie, et la theatre) бил инспириран од "книжката на опатот Морел *За изразувањето во музиката*, издадена во 1759 година."[537]

Од друга страна **Евисон** (Charles Avison, 1709-1770 г.) веќе во 1753 година го пишува *Есејот за музичката изразност* (An Essay on Musical Expression), а **Бети** (James Beattie, 1735-1803 г.) целосно го застапува истото гледиште во текстот *An Essay on Poetry and Music as They Affect the Mind*, објавен во 1776 година. Многу е тешко да се процени дали постоела меѓусебна комуникација кај овие автори, особено поради тоа што станува збор за идеја која не била широко прифатена. Меѓутоа, свеста за можната "експресивна" природа на музиката, веќе делумно била присутна и во делата на *енциклопедистите* каде што постепено, со толкувањето на инструменталната музика, била воведена и *изразноста* како дополнување на теоријата на подражавањето. Како што ќе видиме подоцна идејата на *изразувањето* била подготвувана и во англиската естетичка мисла.

26. Шабаноновото естетичко исходиште била констатацијата дека "музиката е уметност на звуците. Музичкиот звук не носи во себе никаква смисла; тој ништо не му соопштува на разумот, тој е разбирлив само за слухот. Ако на музичкиот звук не му претходат и не го следат други звуци, тој не ќе му донесе на слухот задоволство, нема да ја прикаже убавината што му е својствена; таа наслада се крои само во условите на афектот што тој е способен да го произведе во мелодискиот однос."[538]

По оваа констатација во која недвосмислено е исклучена можноста за било какво подражавање, Шабанон ќе ги утврди категориите што учествуваат во организациите на ваквите звуци. Според него тоа е нивната: последователност, должина и истовременост во звучењето.

Со цел уште повеќе да ги упрости основите на музичката уметност, Шабанон неа ја сведува на мелодија и хармонија. Мелодијата ја покрива и интонацијата (височината), траењето на звуците и нивната последователност, а хармонијата истовременоста.[539]

27. Во понатамошното образлагање на идејата за изразувањето, Шабанон ќе му посвети еден голем дел од својот труд на негирањето на идејата на

[537] ibid., стр.488
[538] ibid., стр.488
[539] ibid., стр.489

подражавањето. Во својата аргументација на еден многу необичен начин Шабанон ги вклучува и инсектите и животните кои реагираат на музиката, а не реагираат на сликите што многу верно ја подражаваат физичката околина.[540]
Постои една ситуација во која според Шабанон музиката подражава, но се подражава себе си, односно мелодијата. Така може да се подражаваат "воените фанфари, звуците, селските песни итн."[541]

28. Шабанон нужно морал да се осврне и врз прашањето на вокалната музика, односно подражавањето на текстот. Но тука Шабанон со вешт аргумент ја отфрла таа можност зашто: "Ако пеењето ги подражава зборовите, тогаш тоа би требало да дојде подоцна... но тоа секогаш се јавува како прво".[542]

29. Шабанон не ги отфрла емоциите што ја следат музиката и во кои постои одреден паралелизам меѓу реалните, човечките и музичките емоции. Меѓутоа, кои се тие средства со кои ова се постигнува во музиката, многу е тешко да се открие, зашто тоа е подрачјето на "темнината, што природата ја скрила и покрила со својата прва причина ... Никој не е во состојба да даде одговор на тоа" и покрај тоа што нашиот слух многу вешто ги регистрира сите промени во музиката.[543]

30. Сепак Шабаноновата идеја за експресивната суштина на музичкиот феномен не наишла на некаков поширок прием. Текстовите што се јавуваат на самиот крај на XVIII век и натаму ја застапуваат идејата за музиката како подражавање.Така **Бартелемиевиот** (Jean Jacques Barthélemy, 1716-1795 г.) компаративно алегориски труд *Патувањето на младиот Анахарзис* (Voyages du jeune Anacharsis) во кој еден дел е посветен на *Забавата во грчката држава во IV век* (Entretiens sur l'état de la musique grecque au quatrième siècle, 1788 г.) ја реафирмира Платоновата идеја за врската музика - држава и во истиот дух бара контрола над музичките иновации.[544]

31. Бартелемиевото дело е најава на уште еден сличен труд *Есејот за пропагирањето на музиката во Франција* (Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation, et ses rapports avec le gouverment, 1796 г.) од **Леклерк** (Jean Baptiste Leclerc, 1755-1826 г.),[545] и тие заедно ќе ја поддржат идејата за формирање на национален *конзерваториум* (основан со Националната конвенција од 3 август 1795 година).

---

[540] в. ibid., стр.496-498, 501
[541] ibid., стр.504
[542] ibid., стр.511,512
[543] ibid., стр.530
[544] в. Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, стр. 166-175
[545] в. ibid. стр.240-245

32. И **Ласепед** (Bernard Germain Étienne de la Ville sur Illon, Comte de la Cépède, 1756-1825 г.) во делото *Поетика на музиката* (La poétique de la musique, 1785 г.) ја поддржува идејата на подражавањето. Таа произлегува од констатацијата дека "музиката е јазик, и тоа многу повозбудувачки и поенергичен од обичниот, состоејќи се само од прости звуци, наместо различни што се соединуваат при формирањето на зборовите". Овој музички јазик "суштински се разликува од обичниот по тоа што овој другиот (обичниот јазик, м.з.) се јавува како условен скоро во сите составни елементи, додека музичкиот јазик, до одреден степен, во ниеден свој дел не се јавува како условен. Во музиката, исто така не е можно да се услови примената на новите назнаки за претставување одредени емоции, како што во сликарството е неможно да се претстави квадратната површина на триаголникот."[546]
Според тоа "музиката претставува говор што се состои од неартикулирани звуци, разновиден и издржан, составен од откривањето на страстите и различните звуци што определуваат различни емоции."[547]

Земајќи ги емоциите и страстите како содржина на подражавањето, Ласепед ја напуштил "најортодоксната" варијанта на подражавањето на природата, зашто "дури и поезијата ништо не бележи" туку тоа го прави на таков начин што кај нас се добива "впечаток дека тоа се гледа и слуша".[548]

33. Како што веќе видовме XVIII век во француската естетика и теорија на музиката претставува плоден и разновиден период. Големиот број естетички трудови за музиката целосно одговара на местото што ѝ го доделиле *енциклопедистите*. Реафирмацијата на музиката и нејзиното духовно значење во културата и општеството го достигнува античкото ниво.

VII. Англија во XVIII век - емпиризмот и естетиката на музиката

1. Ретките естетички трудови за музиката на "островот" во XVII век,[549] ќе бидат надополнети со богатата теориска активност на векот што следува. Кон интензивирањето на естетичкиот интерес, директно придонеле настаните во филозофско-теориското мислење од XVII век што го обезбедиле методолошкиот и идејниот фундамент. Беконовата фантазија, Локовиот[550] и Хјумовиот емпиризам, Шафтсбериевото посебно

---

[546] Музыкальная Эстетика Западной Европы XVII и XVIII веков, стр.534
[547] ibid. стр.535
[548] ibid. стр.535
[549] Во својот избор од англиската естетика на музиката од XVII век Шестаков претставува два автори: **Хенри Пичем** (Henry Peachem) со текстот *The Compleat Gentleman* и **Артур Бедфорд** (Arthur Bedford) со текстот *The Great Abuse of Music*. Во нив можат да се најдат само ретки елементи од естетиката на музиката. (в. ibid. стр. 544-558)
[550]"Во еден момент историјата на естетиката ја осветлува дух на иронија кога Џон Лок кој од сите големи филозофи на седумнаесеттиот век најпрезриво се однесувал кон поезијата, станува инспиратор на целокупното ново естетичко движење. Кога Дејвид Хјум рекол дека сите

"внатрешно сетило" за исткуството на вредностите; сето тоа е поттик што ќе наиде на адекватна рефлексија и во трудовите од подрачјето на естетиката на музиката.

2. Во оваа смисла дури футуристички дејствуваат **Хачесоновите** (Francis Hutcheson, 1694-1746 г.) идеи за музиката како експресија и како релативно автономен феномен, изнесени во текстот *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beaty and Virtue* (1725 г.). Хачесон ќе ја вброи хармонијата на музиката во примарните убавини, како убавина на звукот, зашто "хармонијата не може да се разгледува вообичаено како имитација на нешто друго."[551] Меѓутоа и покрај оваа примарна убавина, музиката го задоволува "раздвижувањето на пријатните страсти "што се предизвикани од "симпатијата" меѓу објектот и субјектот.[552] Следејќи ја Шафтсбериевата идеја за "внатрешното сетило", Хачесон го пронаоѓа истото сетило и во музиката, сметајќи го како нешто различно од нашето слушање или гледање. Наведувајќи го примерот на луѓето кои извонредно разликуваат и именуваат ниски и високи звуци, намалени, или зголемени итн., а сепак не можат да најдат задоволство во музичките дела, Хачесон стигнува до "вкусот" како дефиниција за тоа "внатрешно сетило", именувајќи го во музиката како "добро уво" за разлика од обичното слушање.[553]

3. Во ваквата концепција на естетиката, Хачесон не ја следел **Адисоновата** (Joseph Addison, 1672-1719 г.) идеја за музиката, која според својот начин на дејствување била вклучена во "секундарните" уживања на фантазијата. Адисон изјавил "дека видот е нашето најсовршено и најпрекрасно сетило и дека примарните уживања доаѓаат од присутните видливи предмети, а секундарните од отсутните видливи предмети на кои се сеќаваме". При тоа "иако Адисоновите уживања на фантазијата се според своето потекло сетилни, според смислата тие се моралистички, мисловни и религиозни."[554] Последниот став бил и главната причина , зашто во своите текстови во *Спектаторот* Адисон застанал против подражавањето на италијанската опера, иронично критикувајќи го нејзиното влијание во Англија.[555]

4. Шафтсбериевиот внук **Херис** (James Harris, 1709-1780 г.) според своите идеи поврзани со верувањето дека постои заеднички принцип на

критичари по Аристотел говореле многу, а рекле малку, зашто во својот вкус или чувство не се воделе од прецизноста на филозофијата, тој со пофалбениот израз "прецизност на филозофијата" ја означувал новата теорија на асоцијационизмот, поврзана со Локовиот "нов начин на мислење". Локовиот нов начин се состои во тоа што за појдовна точка на научното истражување не е земена општата рационална вистина, туку поединечниот психолошки настан". (Gilbert i Kun, op. cit., стр.198)

[551] Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, стр. 24

[552] ibid., стр.25

[553] ibid., стр.26

[554] Gilbert i Kun, op. cit., стр.199-201

[555] Музыкальная Эстетика Западной Европы XVII и XVIII веков, стр. 559

уметностите, е близок на Дибо и Бате. Неговото дело *Три трактати* (Three Treatises, The First Concerning Art, The Second Concerning Music, Painting and Poetry, the Third Concerning Happiness, 1744 г.) имало повеќе едиции и било познато и на Континентот.

Во концепцијата на трите уметности, музиката што се прима преку слухот се подражава со помошта на звукот и на движењето.[556] "Како објекти на подражавањето во музиката можат да се јават сите објекти и настани што ги карактеризира звук и движење ... И така, музиката може да подражава од мртвата природа: мирно движење, жуборење, врева, шумолење на вода во фонтаните, водопадите, реките и морињата. Истото се однесува и на громот и ветрот ... Од живата природа, музиката може да ги подражава гласовите на одделни животни, првенствено пеењето на птиците ... Музиката може да пренесе одделни звуци произведени од човекот. Со најголемо совршенство таа ги прикажува звуците на тага и страдање."[557]

Споредувајќи ги спомнатите три уметности, Херис ја истакнува и различноста на подражавањето во музиката, на која не ѝ е својствено да дава точен приказ на подражаваните објекти, туку таа ги произведува нејасно, повеќе според некоја аналогија.[558] Таа аналогија, или како што ја наречува Херис "симпатија", е присутна во врската меѓу емоциите и одредените идеи што кај нас ги произведуваат тие емоции. Музиката ги поврзува чувствата и настаните според принципот на асоцијациите (настан - чувство - музика - чувство - настан).[559]
Во ваквата корелација, музиката ги дава најдобрите резултати и ефекти кога е обединета со поезијата. Врската на музиката со поезијата особено била популарна тема во времето кога вокалната музика била "загрозена" од развојот на инструменталната музика. На оваа тема ќе ѝ биде посветена и расправата на **Браун** (John Brown, 1715-1766 г.) *Дисертација за поезијата и музиката* (A Dissertation on the Rise, Union, and Power , the Progressions, Separation and Corruption of Poetry and Music) од 1763 година. Разработувајќи ги прашањата на историјата на музиката (што се претставени на поинаков начин од вообичаениот), Браун изведува три етапи во тој историски развој: првата, кога музиката, поезијата и танцот биле во нераздвојна синкретична врска; втората, што започнала во антиката кога музиката се одвоила од поезијата и "се расипала" ; и третата што се насетува во иднината и во која овие две уметности одново ќе се обединат.[560] Брауновата теорија била кореспондентна со идеите на *енциклопедистите* и нивното сфаќање за примитивните култури.

6. Односот на поезијата и музиката е тема и на расправата на **Даниел Веб** (Daniel Webb, 1719(?)-1798 г.) *Разгледувања на коресподенцијата меѓу поезијата и музиката* (Observations on the Correspodence between Poetry and Music, 1769 г.). Вебовата позиција била слична на онаа на Херис, зашто и

---

[556] ibid., стр.567
[557] ibid., стр. 568,569
[558] в. ibid., стр.572
[559] ibid., стр.573
[560] ibid., стр.576

според него, музиката е во состојба да подражава, но тоа не е нејзината суштина. Поаѓајќи од психологијата на перцепцијата, заснована врз "анатомско-физиолошката" основа на нашите сетила и нервниот систем, користејќи ја аналогијата и условниот рефлекс на линијата идеја - емоција - идеја, Веб стигнува до суштината на феноменот што се состои во изразувањето на афектите. Изразувањето на афектите според Веб е претворено во динамика на страстите со што музиката се разликува од сликарството и скулптурата.[561] Динамиката на емоциите била многу карактеристична естетичка категорија во XVIII век. Својата традиција таа ќе ја продолжи и во XIX век, и како што ќе видиме подоцна, ќе биде внесена дури и во Хансликовото мислење.

Вебовата дискусија за разликите меѓу *piano* и *forte* и нивното влијание врз афектите,[562] говори за естетичкиот третман на подрачјето на интерпретацијата. Интерпретацијата што како естетички проблем беше назначена во Аристотеловата *Реторика* и набргу заборавена, во овој период добива целосна реафирмација.

Однесувајќи се исклучиво на динамиката на страстите, музиката не можела да го задоволи врвното ниво во хиерархијата на уметностите. Престолот ќе биде обезбеден за поезијата која поседува особини и на сликарството и на музиката, и е во состојба истовремено да ги претстави и причината, и последицата, и движењето, и афектот.[563] Според својата вокација и професија, Веб бил писател и теоретичар на уметноста, и тоа донекаде ги оправдува прикажаните ставови.

7. Можеби и поради тоа посвежо дејствуваат естетичките судови на оргулистот **Чарлс Евисон** (Charles Avison, 1709-1770 г.) во неговиот *Есеј за музичкото изразување* (An Essay on Musical Expression) напишан скоро петнаесет години порано (1753). Како и во другите текстови од овој период Евисон користи споредби со некоја од другите уметности - во случајов со сликарството.

Според Евисон, постои одредена аналогија меѓу сликарството и музиката и тоа во смисла на триделната структура. Сликарството "зависи од три услови: цртање, боење и експресија. Така е и во музиката, зашто совршенството на композицијата произлегува од мелодијата, хармонијата и експресијата. Мелодијата е дело на инвенцијата и поради тоа е основа на другите две карактеристики и директно е аналогна на цртежот. Хармонијата им дава убавина и сила на поставените мелодии на истиот начин како што боењето му додава живот на цртежот. И во двата случаи експресијата произлегува од комбинацијата на другите две особини и не е ништо друго освен погодна апликација врз одредениот субјект."[564]

8. Во натрупувањето на новите аспекти што се однесуваат на музичката теорија и уште повеќе на естетиката на музиката, учествува и **Берк** (Edmund Burke, 1729-1797 г.)[565] кој ќе ја додаде и категоријата на

---

[561] ibid., стр.605

[562] в. ibid., стр. 612

[563] ibid., стр.161

[564] Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, стр. 61

[565] Берк "кој бил антирационален од повеќемина од својата група, поради

возвишеното (што како категорија зазема особено место во Кантовиот систем).

Слично како и кај Кант категоријата на *возвишеното* повеќе индиректно , отколку директно, се однесува на феноменот на музичката уметност, зашто Берк го поврзувал *возвишеното* повеќе со звукот, отколку со компонираната музика. Така на пример, ефектот на *возвишеното* во подрачјето на звукот се постигнува со "зголемена јачина на звукот што е доволна да ја надвладее душата, да го одложи нејзиното дејствување и да ја исполни со терор ... И ненадејните почетоци, или паузите " имаат сличен ефект.[566]

9. Меѓу привржениците на теоријата на *подражавање-изразување* го среќаваме и познатиот економист и филозоф **Адам Смит** (Adam Smith, 1723-1790 г.). Музичкиот *мимесис* е применлив само во подрачјето на вокалната музика и тој историски му претходи дури и на говорот, зашто првобитната комуникација повеќе била музика и интонација, отколку обликувани зборови.[567] Примарноста на музиката во овој првобитен период е изразена и во однос на поезијата, зашто "стиховите морале според својата содржина да одговараат на тажниот или веселиот карактер на мелодијата. Сливајќи се и обединувајќи се на тој начин со мелодијата тие ѝ придавале таква смисла и содржина што без нив би отсуствувала и не би можела да допре до слушателите."[568]

Оваа првобитна уметност, според прифатеното правило, го содржела тројството на музиката, поезијата и танцот.
Тоа наедно бил и начинот преку кој музиката се здобила со подражавачкиот карактер. Таа ја подражава смислата на зборовите или "доживувањето на некое одредено лице, и сите чувства и страсти што произлегуваат од одредена ситуација".[569] За разлика од вокалната музика, инструменталната ги нема тие особини. "Чувствата што кај нас се предизвикани од инструменталната музика се самостојни и не се одгласи, тоа се нашите сопствени чувства на веселба, мир, тага, а не одраз на расположенијата на други лица.[570] На оваа релација Смит полемизира и со Русо, сметајќи дека употребата на инструменталната музика во подражавачки цели "повеќе ја намалува, отколку што ја зголемува сличноста со претставениот објект."[571] Наведувајќи го примерот на Хендловите предигри и Корелиевите концерти, Смит доаѓа до изразната

тоа што целиот естетски процес го свел на страста, отворено сметал дека убавината се врти околу општествениот нагон на човештвото. Нему му било јасно како на малкумина од неговите современици дека, ако се смета дека естетската функција дејствува непосредно, мора да се претпостави дека неа ја врши определен нагон, целосно независен од разумот." (Gilbert i Kun, op. cit., стр.213)

[566] Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, стр. 71,72

[567] Музыкальная Эстетика Западной Европы XVII и XVIII веков, стр.619

[568] ibid., стр.620

[569] ibid., стр.622

[570] ibid., стр.630

[571] ibid., стр.635

структура на инструменталната музика и со тоа го изведува нужниот компромис на теориската пресвртница, типична за втората половина на XVIII век.

10. Музиката и емоциите, музиката и страстите - тоа била темата што перпетуирала за време на овој период. Попрециозното одредување на односот кон човековиот емоционален одговор е неизбежниот дел на расправите, без разлика дали тие биле на позицијата на подражавањето, позицијата на изразувањето, или на средната позиција (како кај Смит, Веб итн.). Така **Хенри Хом** (Henry Home, Lord Kames, 1797-1782 г.) во делото *Елементи на критицизмот* (1761), испитувајќи ја психологијата на естетската перцепција, смета дека музиката не може да се поврзе со "непријатните страсти" (како на пример, злобата, грубоста, завидливоста итн.)[572] И **Вилијам Џонс** (Sir William Jones, 1746-1794 г.) во есеите за *Поезијата на источните нации и за подражавачките уметности* (1772 г.) поаѓа од врската на поезијата и музиката со страстите.[573] Образлагајќи го *подражавањето* во разните уметности Џонс ја истакнува разликата што постои меѓу поезијата и музиката од една страна, и сликарството од другата, зашто дури и во случајот каде што е утврдено дека дескриптивната поезија и музиката се стриктно имитативни "јасно е дека тоновите немаат никаква сличност со видливите објекти."[574] Ова е уште потешко да се утврди кај инструменталната музика и кај одредени музички форми, како на пример, фугата, во кои многу тешко можат да се најдат и најмали траги на подражавање.[575]

11. Забелешките за подражавачката концепција, како и Евисоновиот труд за *музиката како експресија*, се одразени во **Бетиевиот** (James Beattie, 1735-1803 г.) *Есеј за поезијата и музиката* (An Essay on Poetry and Music as They Affect the Mind, 1776 г.) кој е аналоген, (како што веќе беше кажано) на Шабаноновиот *експресивен* концепт во француската естетичка мисла за музиката.

Делот од оваа расправа што ѝ е посветен на музиката, започнува со подражавањето, како суштинска карактеристика на човековото битие, нешто што му е својствено на човекот од раѓањето, и што кај луѓето предизвикува големо задоволство. Подражавањето подеднакво се однесува и на одредените уметности, како на пример, сликарството, или поезијата. Бети се согласува дека во одредени случаи и музиката може да се однесува како подражавачка уметност. Исто така, тоа што Аристотел во *Поетиката* музиката ја вброил во подражавачките уметности, Бети го објаснува со постоењето на различни музички концепти во антиката и во неговото време.[576]

---

572 в. Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, стр.78,79
573 ibid., стр.141,142
574 ibid., стр. 145
575 ibid., стр. 146
576 в. ibid., стр. 151

12. За да дојде до клучниот пасус во кој ќе заклучи дека "сами по себе звуците не можат да подражаваат ништо друго освен звуците и нивните движења",[577] Бети ги анализира музичките примери од Хендловото и Корелиевото творештво со програмски карактер. Дозволувајќи ја можноста за подражавање на звуците, Бети ги дозволил и асоцијациите со реалноста, како на пример, пеењето на птиците, врева та на толпата, громовите итн., па дури и "подражавањето на некој танц, прикажувањето на величествениот настап на армијата што оди во војна; но подражавањето на ударите на копитата на коњите би било неподносливо."[578]

Сепак, кога би му се дало право "да ги формулира правилата на музичката уметност, тој би предложил, никогаш, никаков вид на подражавање да не се употребува во инструменталната музика".[579] Поинаку стојат работите со вокалната музика која мора да е поврзана со изразноста на текстот, за разлика од инструменталната што има целосна слобода во таа смисла.

13. Натамошниот тек на расправата одново ги изнесува аргументите против подражавачките можности на музичката уметност,[580] што создава впечаток дека во методолошка смисла Бети се врти во кругот на истите аргументи и проблеми. Истото се однесува и на аргументацијата што треба да доведе до клучниот заклучок "дека најбитната работа во музиката е патосот или изразувањето".[581] Таа води од мелодијата и хармонијата, преку човечкиот глас,[582] до расправата за консонанците и дисонанците.

Сепак и во моментите кога изразувањето е издигнато до пиедесталот на музичката суштина, Бети, во духот на компромисот, се навраќа на вокалната музика, која е помоќна од инструменталната и која произведува посилен впечаток кај публиката. "Убаво изведената симфонија е слична на прекрасното рецитирање на непознат јазик".[583] Ваквиот однос кон инструменталната и вокалната музика, произелгува од Бетиевиот став дека поезијата ѝ додава на вокалната музика квалитет "без кој музиката би останала нејасна и неодредена."[584]

14. За разлика од Шабанон, Бети е поумерен во негирањето на подражавањето и покрај тоа што деталните студии на неговите аргументи упатуваат на исклучивоста на изразувањето во музиката. Привидниот компромис што го следи Бетиевото дело е направен поради приврзениците на теоријата на подражавањето кои сé уште биле во

---

[577] Музыкальная Эстетика Западной Европы XVII и XVIII веков, стр. 645
[578] ibid., стр.646
[579] ibid., стр.647
[580] ibid., стр.651,652
[581] ibid., стр.660
[582] "Од сите видови звуци, гласот е најдиректен пат кон човековото срце". (ibid., стр.656)
[583] ibid., стр.662
[584] ibid., стр.660

мнозинство. Така на пример, во истата година на објавувањето на Бетиевото дело, наидуваме на **Хоукинсовата** (Sir John Hawkins, 1719 - 1789 г.) *Општа историја* (A General History of the Science and Practice of Music, 1776 г.) која одново ја вбројува музиката во подражавачките уметности, со вообичаениот заклучок дека позијата и сликарството се повеќе адекватни на тој принцип, отколку музиката.[585]

VII. Германија во XVIII век - обликување на научната дисциплина

1. Проблемите со кои се занимавале англиската и францускатa естетика на музиката на XVII век во целост се присутни и во Германија. Погодните комуникациски услови, преводите и печатењето на актуелните теориски трудови, се дел од културната клима што го најавува модерното време.

2. Во оваа смисла **Кунауовиот** (Johannes Kuhnau, 1660-1722 г.) комичен роман *Музичкиот шарлатан* (Der musikalische Quacksalber) објавен токому на самиот почеток на векот (1700 г.), им одговара на сличните расправи во Франција и Англија, за вредностите на домашната и италијанската музика. Главната личност на романот е музикантот Карафи - шарлатан и скитач, кој себе си се претставува како италијански виртуоз и наоѓа одличен прием кај заслепената германска публика.

Кунаовото познавање на античката и средновековната теориска литература, што влијаеле врз неговата критика на теоријата на афектите (*Affektenlehre*) и исто така врз односот кон етичко-катарктичките особини на музиката,[586] е изразено во делот на романот во кој тече расправата меѓу двата оратори - од кои едниот ја фали, а другиот ја куди музиката. И покрај ироничната стилистика и литературната форма што ги користел во ова дело, неговата содржинска тежина оставила посебна теориска трага во понатамошниот развиток на германската естетичка мисла за музиката, особено врз авторите што следуваат: **Јохан Матесон** (Johann Mattheson, 1681-1764 г.) и **Јохан Шајбе** (Johann Adolph Scheibe, 1708-1776 г.).

3. *Совршениот капелник* (Der vollkommene Cappelmeister, 1739 г.) е дело што се издвојува од повеќето Матесонови публицистички и теориски трудови. Продолжувајќи ја линијата на одбраната на германската музика, Матесон разработува повеќе прашања од подрачјето на музичката теорија и композиција,[587] од кои произлегуваат и неговите естетички ставови.

---

[585] в. Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, стр.157

[586] Handbuch der Musikästhetik, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1797, стр.337

[587] "Во првиот дел (на оваа книга м.з.) тој ги разгледува различните аспекти на музичката теорија: природата на звукот, интервалите, мелодијата, скалите, прикажувајќи разлики меѓу сценската, духовната и инструменталната музика. Вториот дел главно ѝ е посветен на мелодијата. Во него во целост е пренесено Матесоновото истражување од *Зрното на музичката наука* (Kern musikalischer Wissenschaft) напишано во 1737 година

Прифаќајќи ја мелодијата како примарна и суштинска карактеристика на музиката, Матесон консеквентно го искажал и другото мислење за естетските особености на музичкиот феномен. Превласта на мелодијата над хармонијата кај Матесон значи и дефинитивно отфрлање на математичноста на музиката, на што ќе му биде посветен посебен простор во ова дело.[588]

4. Меѓу повеќето изнесени аргументи против математичноста во музиката, најверојатно најсилно дејствува едноставната констатација изнесена на крајот од споменатото поглавје:
"Од друга страна, јас повеќепати се убедив дека ниту денес, а ниту во поранешните времиња за кои сум читал или слушал, ниту еден познат музичар не успеал да состави барем една пригодна мелодија врз тажната основа на броевите и мерењата. Без разлика колку и да се обидувал, никому не му успеало да ја достигне целта со помош на таквите средства."[589]

Отфрлајќи ја математичноста, Матесон не ги отфрлил и правилата и законите во музиката. Во делот за *мелопоејата* што многу потсетува на средновековните рецептариуми, Матесон ја заменува математиката со квалитетите на мелодијата што според него се четири: *лесно, јасно, мазно* и *убаво*.[590] Сепак, заклучува тој "колку повеќе правила, толку потешко се совладува со науката; помалото количество и едноставноста го прават нивното изучување полесно и попријатно. Целосната отсутност на правилата е погубна."[591] Матесоновото колебање во стилот: отфрлање на правилата - прифаќање на правилата, кулминира во констатацијата дека "добрата мелодија треба да го содржи она што не може да се определи, но му е добро познато на целиот свет."[592]

Основата на Матесоновата теорија од аспект на дејствувањето на мелодијата, (покрај ова *je ne sais quoi*), е теоријата на афектите. "Целта на музиката е предизвикување силен афект и движење на нашите емоции".[593]

5. И идеите на Матесоновиот современик **Шајбе** се главно слични. Во статиите во неделникот *Kritische Musicus* Шајбе објавува дека подражавањето е внатрешна суштина на музиката и дека таа се состои во "разумното подражавање на природата".[594] Присуството на разумното кај

каде што се анализираат правилата на составувањето на мелодијата, нејзиниот ритам и метар, различните типови мелодии (за танцот, ораториумот, мотетот, аријата итн.). Третиот дел е расправата за проблемите на хармонијата, правилата на контрапунктот, конструкцијата на одделни инструменти (Музыкальная Эстетика Западной Европы XVII и XVIII веков, стр.234)

[588] в. ibid., стр.242-255

[589] ibid., стр.254

[590] ibid., стр.260

[591] ibid., стр.262

[592] ibid., стр.263

[593] ibid., стр.234

[594] ibid., стр.312

Шајбе ја поддржува идејата на музиката како наука[595] и нејзината *научност* е битна за композиторот кој мора да совлада многубројни дисциплини за правилно да ја извршува својата работа.

6. Рационализмот и теоријата на афектите се присутни и во **Валтеровиот** (Johann Gottfried Walther) *Музички речник* (Musikalisches Lexicon oder musikalisches Bibliothek) од 1732 година, во кој, соодветно на енциклопедиската атмосфера, обработил повеќе од 3.000 поими. Валтер исто така ги систематизирал теориските и практичните аспекти на музиката, но поинаку отколку што тоа било случај во претходните поделби на теориска и практична музика. Теориската музика кај Валтер ги опфаќа: историјата (*musica historica*), природата на звуците (*musica didactica*) и музичката нотација (*musica historica*). Практичната музика има два дела: уметноста на пеењето и изведбата (*musica modulatorica*) и композицијата (*musica poetica*).[596]

7. Теориските аспекти на интерпретацијата, особено во естетска, а не во практична смисла (како на пример третманот на орнаментите), заземаат сé поголем простор. Баховиот син **Карл Филип Емануел Бах** (Carl Philipp Emmanuel Bach) ја пишува расправата *Есеј за вистинската уметност на изведбата на пијаното* (Versuch über di wahre Art das Klavier zu spielen, првиот дел во 1743 година, а вториот во 1762), во кој интерпретацијата е прилагодена на *Affektenlehre*.[597]

8.Еден од особено значајните настани во средината на векот е формирањето и осамостојувањето на естетичката дисциплина како посебна наука. "На **Александар Готлиб Баумгартен** (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714-1762 г.) основачот на германската естетика, тешко му се признава дека на естетичката наука ѝ го дал името; а оние што давале имиња, започнувајќи од Адама, биле славени како некаков вид мудреци... Меѓутоа, повеќето писатели Баумгартеновиот придонес го оцениле како номинален, а не како суштински. Тие сметале дека во неговите сувопарни, рационалистички расправи само се истрошил и завршил одреден мисловен правец, а не дека тој придонесол за раѓањето на естетиката".[598]

Без разлика на забелешките околу Баумгартеновиот придонес, од суштинско значење останува одвојувањето на проблемот на убавото од масата на филозофските проблеми, што е наедно проследено и со одвојувањето на убавите уметности како посебна целина на човековото дејствување.

9. Баумгартеновото интересирање за подрачјето на естетиката не инклинира кон музичката уметност, така што тој скоро неа и не ја спомнува. Многу повеќе референци за музиката наоѓаме кај швајцарскиот теоретичар **Зулцер** (Johann Georg Sulzer, 1720-1779) во неговата *Општа*

---

[595] ibid., стр.321
[596] ibid., стр.276
[597] в. ibid., стр.296
[598] Gilbert i Kun, op. cit., стр.296

теорија на убавите уметности (Allgemeine Theorie der schönen Künste, nach alphabetischer Ordnung der Künstwörter aufeinander - folgenden Artikeln abgehandelt) започната во 1761 година.

Зулцеровиот естетички концепт тргнувал од гледиштето дека "постојат две основи на човековата среќа - интелектот и моралната смисла." Според неговата интерпретација на идејата за подражавањето на природата, уметникот морал да ги портретира "моралните интенции што можат да бидат откриени во природата".[599] Во овој концепт, на музиката ѝ е доделено изразувањето (*Ausdruck*) на страстите. "Изразувањето е душата на музиката, без него таа е само пријатна играчка, со него станува моќен јазик што го опфаќа срцето ... Како тогаш, композиторот добива волшебна моќ да доминира со нашите срца толку сеопфатно ? Основата на оваа сила мора да биде пренесена во самиот него - од природата. Неговата душа мора да одговара на секоја емоција и страст, зашто тој може ефектно да го изрази само она што го чувствува сродно... Во ваквите околности, музичарот мора попрецизно да изучува како се изразува секаква страст."[600]

10. Зулцер прави обид да ги дефинира средствата со кои се постигнува изразувањето во музиката. Според него тие се:
- хармонската прогресија,
- метарот,
- мелодијата и ритамот,
- динамичките варијации,
- изборот на придружбата, односно инструментите и
- модулацијата во различните скали.[601]

И покрај луцидниот и аналитичниот дух на Зулцеровиот коментари, уште во овој глобален преглед, сепак се видливи Зулцеровите лутања во подрачјето на музичката теорија. Тоа е забележливо и од примерот на композиторите што Зулцер ги одбира - *Граун* и *Хасе* кои мошне малку се познати надвор од историските и географските граници на Зулцеровото време.

11. Таткото на современата музикологија, (како што некои го наречуваат), **Јохан Николаус Форкел** (Johann Nicolaus Forkel, 1749-1818 г.) можеби бил инспириран од Зулцеровото дело зашто во трудот *За музичката теорија* (Uber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern der Kunst notwendig und nützlich ist, 1777 г.) го поставува прашањето:
- што би се случило со уметноста кога би била оставена на каприците и самоволието на секоја индивидуа, ако музиката која е јазик на емоциите и страстите не коинцидира со емоциите на одделна личност, ако не би постоеле соодветните правила и прописи извлечени од природата и искуството?[602]

---

[599] Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, стр.120,121
[600] ibid., стр. 124
[601] в. ibid., стр. 126
[602] в. ibid., стр.176

12. Од Зулцеровата концепција произлегло и прашањето на *генијот* - естетички аспект што ќе биде мошне актуелен во втората половина на XVIII век. Генијот и изразувањето се две централни категории што ја прават суштината на **Шубартовото** (Christian Fridrich Daniel Schubart, 1739-1791 г.) дело *Идеи кон естетиката на тонската уметност* (Ideen zu einer Aesthetic der Tonkunst). Како што веќе беше истакнато, ова дело по своето значење е кореспондентно на Баумгартеновата општа естетика.

Сепак, тоа останува релативно долго време непознато за јавноста. Завршено е во 1784 година, а започнато на куриозитетен начин во Витембершкиот затвор, каде поради "немилоста на локалните благородници" Шубарт се нашол од 1777-1787 година. До објавувањето на ова дело ќе поминат уште дваесетина години и тоа ќе ѝ биде презентирано на јавноста постхумно, од Шубартовиот син Лудвиг, во 1806 година.

13. Шубартовата *естетика* произлегува од спротивставувањето на музиката со математиката. Уште во самиот *увод* во ова дело, Шубарт истакнува дека досегашната закономерност на музиката е барана само во математичкото, а не и во естетичкото подрачје. Репрезентите на првото подрачје се хармонијата и модулацијата, а репрезентот на второто е мелодијата. Според него потешко е да се изучува второто, што е илустрирано и со бројот на трудовите посветени на откривањето на мелодиите. Меѓутоа, неговото изучување сепак е многу поинтересно и поплодотворно.[603] Според тоа, заклучува Шубарт - "првата задача на естетиката на музиката е грижливото истражување на дејствувањето на музиката и точните заклучоци. Зошто одредена фраза произведува мошне силни впечатоци, додека друга едноставно поминува покрај човековото срце не оставајќи никакви траги ?"[604]

14. Шубартго дефинира "изразувањето" како - "изведба што одговара на секое поединечно дело, поточно, на секоја поединечна музичка мисла. Музичкото изразување се состои од три елемента: точност, јасност и убавина."[605] Тука, очигледно Шубарт ги продолжил Матесоновите квалификации на мелодијата, иако ги изменил и ги скратил.

15. И поглавјето за генијот ја содржи класификацијата на "карактерните особини што мора да ги поседува музичкиот генај". Шубарт набројал пет такви особини:
- голема душевна чувствителност,
- изразено префинет слух,
- природно чувство за ритам и такт и
- голема љубов спрема музиката.[606]

16. Годината на Шубартовото затворање се поклопува со годината на појавата на драмата на германскиот книжевник Клингер *Sturm und Drang* според која раноромантичарското движење го добило и своето име.

---

[603] Музыкальная Эстетика Западной Европы XVII и XVIII веков, стр. 325
[604] ibid., стр.326
[605] ibid., стр.338
[606] ibid., стр.336,337

Цитирањето на имињата на Винкелман и Хердер, инспираторите на ова движење, како и на Гете, кој ќе биде еден од неговите носители, го дефинира и Шубартовиот однос спрема новините што ја зафаќале европската уметност.

17. Шубартовото дејствување хронолошки се поклопува со периодот на германската класична естетика. Неговото дело е пример за континуитетот и постапната трансформација на идеите во германската и европската естетика на музиката, идеите што ја отвораат вратата спрема современата методологија за освојување на феноменот на музичката уметност.

ОД КАНТ ДО ХЕГЕЛ - МЕТОДОЛОГИЈАТА НА СОВРЕМЕНАТА ЕСТЕТИКА НА МУЗИКАТА

I. Музичкиот класицизам и германската класична филозофија

1. Совпаѓањето на зрелите периоди, периодите на најголемиот подем на **Хајдновото** и **Бетовеновото** творештво, со клучните естетички трудови на **Кант** и **Хегел** е целосно. Кантовата *Критика на моќта на судењето* (Kritik der Urteilskraft) што се појавила во 1790 година, хронолошки му претходи на Хајдновиот најзначаен период (1791 - 1803) г.) периодот на Лондонските гостувања, Лондонските симфонии и oratoriumite *Die Shöpfung* и *Jahreszeiten*. Хегеловата *Естетика* (Aesthetik) од 1820 година одговара на последниот период на Бетовеновото творештво (1815 - 1827 г.) и неговите последни клавирски сонати, квартетите, Деветтата симфонија и *Свечената миса* (Missa solemnis).

Дека не се работи за коинциденција, туку за единствена духовна атмосфера на крајот на XVIII и почетокот на XIX говорат и другите споредбени факти.

Монументалните музичко-класичарски форми (сонатната форма и сонатниот циклус со другите форми што тој ги вклучувал - започнувајќи од сложената триделна песна, рондото, па сé до темата со варијации), и стремежот да се обликува материјалот, градбата, содржината, во единствен и сеопфатен систем, се *eo ipso* последните филозофски системи на Кант и Хегел.

И во содржинска смисла постои извесна коресподенција на идеите. Трансцедентализмот и идеализмот одговараат на стремежот кон апсолутната музика; музиката лишена од материјалноста и реалноста; музиката посветена на самоизградбата на сопствениот материјал според строго шаблонизираните *a priori* рационални правила; музиката што не инсистира на асоцијативноста, туку ја побудува душевноста со контемплација и сознавање.

3. Заокружувањето на континуитетот на филозофското мислење од антиката, па сé до филозофските системи на Кант и Хегел, (со што е завршена една и веднаш започната друга, цивилизациска, филозофска и согласно со тоа, естетичка етапа на европската култура), е паралелно со заокружувањето на развитокот на тоналитетот и сите други мелодиски, хармонски и формални карактеристики што произлегуваат од него.

4. Сонатната форма, една од најсложените музички форми, својата концепција ја гради врз спротивставувањето на тематските материјали, кои, од друга страна, се наоѓаат во хармонска тензија. Ова пак, е единствено можно во дур-мол системот на издиференцираните стапала, тонично-доминантната функција и воѓицата во која кулминира принципот *напнатост - разрешување.*

Уште во моментот кога бил воспоставен, системот веќе започнува да се руши во Бетовеновите дела. Разградувањето на системот што

продолжува во романтизмот ќе доведе до неговото самоуништување во музиката на XX век, односно во обидите да се изградат слични системи (импресионизмот и целотонската скала, акордите формирани преку на суперпозиција на кварти итн.)

5. Класицизмот е период во кој дефинитивно претежнала инструменталната музика. Со тоа е завршена етапата на развојот на музичката култура во која музиката е диференцирана како посебен феномен. Натамошната врска меѓу музиката и поезијата, или другите уметности, ќе биде сфаќана како синкретизам на две уметности, за разлика од првобитната состојба во која суштински постоела само една комплексна уметност.

6. Доцнењето на музичките стилови може да произведе одредена збрка околу употребата на терминот класично и романтично. Естетиката на "романтизмот" на која ѝ припаѓа поголем дел автори од крајот на XVIII и почетокот на XIX век, одговара на музичкиот врв на класицизмот.[607] Ако кон ова го додадеме и "доцнењето" на естетичкото мислење зад актуелната музичка практика, тогаш целосно ќе важи заклучокот дека естетиката на романтизмот се однесува на практиката на музичкиот класицизам.

II. Кантовите судови на вкусот и музиката на дното на хиерархијата на уметностите

1. Парадоксално дејствува Кантовиот придонес и влијание врз натамошниот развој на естетиката на музиката и, се разбира, филозофијата и естетиката воопшто, наспроти неговите ставови за музиката при нејзиното вредносно рангирање. Во клучната Кантова естетичка расправа, (според многумина клучна во синтетизирањето на целокупниот Кантов филозофски систем),[608] *Критиката на моќта на*

---

[607] в. Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries,"The aesthetics of romanticism", стр.6-10. Фубини ја разгледува музичката практика на класицизмот (Моцарт, Бетовен), на почетокот на поглавјето за *романтизмот*. (в. E. Fubini., op. cit., стр.121-129) Воопшто поголемиот дел автори на овој период ги вбројувала класицизмот и класичните автори, во романтизмот. (На пример, **Franz Christoph Horn** (1781-1837) во *Фрагментите* (од Allgemeine musikalische Zeitung) "за прв пат го спомнува романтизмот во музиката, однесувајќи се спрема Моцарт како спрема романтичен композитор и споредувајќи го со романтичарските уметници, како што е на пример, Шекспир". (Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, стр. 271)

[608] Третата Кантова *критика* Гилберт и Кун ја наречуваат "мост меѓу световите... Во вториот и дефинитивен увод за својата *Критика на моќта на судењето* Кант впечатливо го изразува своето чувство за потребата за помирување на двата свои поранешни система. Природата и Слободата, пишува тој, одвоени се со провалија преку која човек не може да догледа." (Gilbert i Kun, op. cit., стр.274)

судењето , Кант ѝ посветува на музичката уметност скоро незабележлив простор.

Уште при нејзиното прво спомнување, Кант ќе ја класифицира во забавните уметности - "оние уметности што се насочени единствено кон уживањето; такви се сите задоволства што се во состојба на друштвото на трпезата да му приредат забава".[609] Коментарот за музиката притоа е поставен во загради заедно со начинот "на кој трпезата е снабдена за уживање", зашто тука "спаѓа дури и музиката за време на јадењето, особено кај големите гозби: необична работа, зашто таа музика треба само како пријатна врева да го одржува расположението на духовите во состојба на веселост и поволно да влијае врз слободната говорливост на соседните гости и притоа никој да не обрнува ни најмало внимание на нејзината композиција".[610]

Оставајќи ги настрана импликациите на оваа Кантова класификација, наведениот пример ја антиципира современата ситуација во која музиката е фон на домашната атмосфера, атмосферата во одредени продавници, просторите за забава, итн.

Од друга страна, овој коментар докажува дека Кант не кореспондира со целосноста на музичката практика на своето време. Музиката за забава не била ниту единствениот, а секако не и најрепрезентативниот примерок на музичката култура на крајот од XVIII век.

2. Кантовиот натамошен интерес и референци за музиката целост се прилагодени кон методолошкиот систем на третата *критика* и класификацијата на уметноста што произлегува од неа. Според него:
- убавината воопшто (и природната убавина и уметничката) можат да се нарече *израз* на естетските идеи;
- според тоа, ако сакаме да извршиме поделба на убавите уметности тогаш не можеме да избереме некој попогоден принцип, барем како обид, од

---

[609] Imanuel Kant, Kritika moći suđenja, BIGZ, Beograd,1975, (§44) стр.189
Поделбата на уметностите на забавни и убави, е само дел од класификацијата што Кант ја извршил во ова дело. "Во Критиката на моќта на судењето од 1790 година тој го дал билансот на она што столетјето го направило за поделбата на уметноста. Меѓу уметностите ги издвоил убавите, но тоа го спровел на сложен начин: уметностите ги поделил на механички и естетички, а овие на пријатни (забавни м.з.) и убави. Нив пак ги делел и понатаму, и тоа не само на еден начин. Ги делел на Платонски, на уметности на вистината и уметности на привидот, вбројувајќи ја архитектурата во првите, а сликарството во вторите. Ги делел , исто така на уметности што оперираат со предметите што постојат во природата и на оние што оперираат со предметите што ги создала уметноста. Во најоригиналната, од сите свои поделби, разликувал онолку видови уметност, колку што човекот има достапни начини на изразување, или пренесување на мислите и чувствата. Тој сметал дека има три начина: со зборови се служат поезијата и говорништвото, со звуци - музиката, а со гестови - сликарството, скулптурата и архитектурата". (V. Tatarkjevič, Istorija šest pojmova, стр.68,69)
[610] Kant, op. cit., стр.189,190

аналогијата на уметностите со видовите на изразот;
- тој израз се состои од *зборот, изразното движење* и *тонот* (артикулација, гестикулација и модулација)
- постојат само три вида убави уметности: *говорните* уметности, *ликовните* уметности и уметностите на *игрите на чувствата* (како надворешни сетилни впечатоци).[611]
Уметностите на *убавите игри на чувствата* според Кант се две: *музиката* и *сликарството во бои*.[612] Но тука, Кантовиот логички систем не можел да го прескокне и прашањето на математиката и музиката, со што музиката би излегла од концептот на *пријатното* и би влегла во сферата на просудувањето на "формата во играта на чувствата".[613] "Меѓутоа - заклучува Кант, разликата што ја дава едното или другото мислење во просудувањето за основите на музиката, би ја изменила нејзината дефиниција само во таква смисла, што таа би се огласила или за *убава* игра на чувствата (со помошта на сетилото за слух), или за убава игра на *пријатните* чувства. Музиката целосно ќе биде претставена како *убава* уметност само врз основа на првиот начин на објаснување, додека врз основа на вториот начин би се претставила како *пријатна* уметност (барем делумно)."[614]

3. "Споредувањето на убавите уметности со оглед на нивната естетичка вредност" (§ 53.) ја рангира музичката уметност веднаш по литературата зашто "*ако станува збор за возбудувањето на душевноста*, онаа уметност што му е најблиска од сите говорни уметности и што исто така со нив сосема природно може да се здружува (е) имено *музиката*."[615] Проблемот на музиката е во тоа што "таа говори исклучиво со помошта на чувствата без поимите и значи не допушта нешто да преостане и за размислување, како што тоа го прави поезијата". Оваа "непоимност" на музиката и оттаму неможноста за оперирање со поимите, односно со мислењето, ќе ја одреди и Хегеловата класификација на оваа уметност. "Музиката, сепак, предизвикува во душевноста разновидни возбудувања", меѓутоа таа останува "повеќе уживање, отколку култивирање (играта на мислите што таа патем ја предизвикува претставува само последица на една, така да се каже, механичка асоцијација); и просудена со умот, таа има најмала вредност од која и да е друга убава уметност".[616]

4. Асоцијативноста на музиката кај Кант е објаснета со помошта на теоријата на интонацијата:
- секој говорен израз во својата целокупност има некој тон што е во согласност со неговата смисла,
- тој тон означува помалку или повеќе некаков афект на оној што говори и наедно го произведува кај оној што слуша,
- тој афект, обратно, ја предизвикува, исто така, онаа идеја што во говорот

[611] ibid., стр.204
[612] ibid., стр.207
[613] ibid., стр.208
[614] ibid., стр.208
[615] ibid., стр.211
[616] ibid., стр.211

се изразува со таквиот тон.[617]

На овој начин, музиката станува говор на чувствата, односно афектите и реверзибилно го поттикнува синџирот што пред малку беше изложен.

5. Кант ќе допушти одредена "рационализација" на предметот во подрачјето на формата, преку математиката, која помага да се воспостават "условите на убавото што важат за секого", односно" врз основа на таа математичка форма, вкусот смее да си го присвојува правото однапред да се изјаснува за судот на секој човек".[618]

Сепак, "ако за вредноста на убавите уметности се суди според културата што тие ѝ ја обезбедуваат на душевноста ... музиката, бидејќи се изведува само во чувствата, го зазема најниското место меѓу уметностите". Таа "тргнува од осетите и оди кон неодредените идеи", поради тоа што нејзините впечатоци се *транзиторни* и се губат по завршувањето на изведбата.[619]

6. Крајот на Кантовите коментари за музиката им припаѓа на недостатоците на *урбанитетот*, зашто музиката се наметнува без оглед на нашата волја и ние не можеме да ја избегнеме со свртувањето на очите настрана, ако не сакаме нејзиниот впечаток да стигне до нас.[620] Може да се претпостави дека дел од Кантовото непријателство спрема музиката произлегло од помодното свирење на пијаната на "татковите ќерки" што го зафатило Кенисберг во Кантовото време. Веројатно неукото вежбање му пречело на строго планираниот и прецизен Кантов дух.

7. Кантовиот естетички систем, развиен во критиката на рефлективната моќ на судењето почитувал одредена хиерархија на природно убавото и уметнички убавото, како и возвишеното, на кои Кант им посветува посебен простор. Во таа хиерархија на аналитиката на убавото посебно место заземаат " четирите моменти на судот на вкусот" веројатно најчесто цитираните делови на Кантовата естетичка мисла:

- *вкусот* претставува моќ на просудување на еден предмет или на некој вид претставување со помошта на допаѓањето или недопаѓањето *без каков и да е интерес*. Предметот на таквото допаѓање се наречува *убав*;
- *убаво* е она што без поим предизвикува општо допаѓање;
- *убавината* е форма на *целесообразноста* на еден предмет, до колку таа на него се перцепира без *претставата за некоја цел*;
- *убавото* е она што без поим се осознава како предмет на некое *нужно* допаѓање.[621]

Очигледно е дека Кантовите судови на вкусот во целост можат да се применат врз аналитиката на убавото во музичката уметност. Како што видовме тоа не се случило во Кантовиот "непријателски" систем. Сепак, Кант ги поставува *безинтересноста, целесообразноста без цел,*

---

[617] ibid., стр.211
[618] ibid., стр.212
[619] ibid., стр.212
[620] ibid., стр.212,213
[621] ibid., стр.100,108,124,128

безпојмовноста и *општото нужно допаѓање* како категории што ќе бидат инспиративни и генеративни за авторите на XIX и XX век.

III. Реафирмацијата на музиката во романтичарската естетика

1. Периодот меѓу Кант и Хегел е исполнет главно со парцијални текстови и референци за музичката уметност. Во таа смисла е, на пример, **Шлегеловиот** (Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel, 1772-1829 г.) коментар за музиката од *Атенеумот* (Athenäum, 1798-1800). Шлегел ѝ ја враќа изгубената позиција на музиката констатирајќи дека "сета чиста музика мора да биде филозофска и инструментална".[622] Филозофичноста на музиката стои наспроти погрешното убедување дека музиката е јазик на емоциите. Шлегел оди и натаму прашувајќи се - зарем чистата музика не го креира својот сопствен текст?[623] Со тоа постепено музиката станува ентитет за себе, своевиден јазик на филозофските идеи, зашто ние сме "повеќе свесни за нашите мисли *во* музиката одошто *за* неа".[624]

2. Шлегеловиот кус коментар содржи профетски никулци на естетиката на формализмот, исто како и на Шопенхауреовата филозофична музика. Многу слични ставови имал и Шлегеловиот брат **Август** (August Wilhelm von Schlegel, 1767-1845 г) кој со музиката делумно се занимава во своите текстови од областа на литерарната естетика (Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 1801 г., и Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst од 1808 г.).

И во неговите текстови музиката е *врвна* уметност и таа "може да биде сфатена единствено во текот на времето што ја прави особена "романтична" уметност".[625] Август со ова го поддржува мислењето на својот брат дека "романтичните дела се секогаш во *започнување*".[626] Ова *започнување* ќе биде поттик за развивањето на теоријата на модалитетите на музичката егзистенција, како и за подоцнежното мислење (во феноменолошката естетика) дека изведбата на музичкото дело е уникатен пример на раѓањето на битието.

3. Несогласување со Кантовата естетичка концепција на музиката наоѓаме кај **Хердер** (Johann Gottgried Herder, 1744-1803 г.).[627] Тој му е донекаде

---

[622] Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, стр.247
[623] ibid., стр.247
[624] ibid., стр.247
[625] ibid., стр.266
[626] ibid., стр.266
[627] Гилберт и Кун го сметаат Хердеровото спротивставување на Кант како теориско промашување. "Хердер немал доволна аналитичка моќ да го превлада судирот на своите гледишта или правилно да ја сфати својата историска улога. Тој бил пророк што ја видел ветената земја, но не ја препознал. Смелиот пионер станал огорчен *laudator temporis acti*. Несреќно го поврзал конечното излагање на своите естетички идеи (во делата:

близок на Кант кога смета дека "главните инструменти со кои ја чувствуваме убавината се трите главни сетила: видот, слухот и допирот".[628] Разликите се забележливи кога Хердер (во *Калиѓона)* вели "дека сé што слушаме во природата ... содржи елементи на музиката".[629] Природата е прапочеток и пример на музиката и " единствено музичарот ч ласка" на таа музичка слика на природата. "Музичките сензации не се "евидентирани во нас" туку со нас и во нас. Тоа што доаѓа до нас е само миловидниот звук што раздвижува сé. Тој звук е произведен од хармонијата и мелодијата, и ги разбудува нив во сé што му одговара".[630]

3. Стимулусот што потекнува од звукот кај Хердер доведува до емоционален одговор, "звукот е повикувач на страстите", но покрај овој *спиритуален* одговор, ние одговараме и физички.[631] Со ова е објаснета и етимологијата на *танцот*, зашто природата ја поврзала *музиката, играта* и *движењето* "како првобитна експресија на општата енергија".[632]

Суштината на музиката, според Хердер, не е недофатлива. Тој ја користи тезата дека хармонијата е основа на вечниот музички закон, што ги регулира базичните односи врз кои се гради мелодијата. Всушност, Хердер го избира средниот пат - хармонијата и мелодијата заедно и затоа вели: "Ако е вистина дека музиката не е ништо друго освен математичка вештина на раката, во која музичкото задоволство произлегува од нумеричките релации и интервалските калкулации - идеја за која не пронаоѓам никаква смисла - тогаш јас би бил вечно уплашен од неа".[633]

4. Хердер го резервирал емоциналното подрачјето за музиката, одвојувајќи ја од говорот кој има цел да соопштува мисли. Ова одвојување "ја развива музиката во сама-за себе-доволна уметност, *sui generis*" и тој историски прогрес на одвојување, ослободување на музиката од нејзините сестри - *мимот* и *зборот* - се одвивал доста бавно и тешко.[634] Со тоа во целост Хердер го вклопил својот естетички концепт со реалната музичка пракса од неговото време.

5. Филозофскиот и *respective* естетичкиот пат кон *апсолутниот идеализам* води преку **Шелинговите** (Friedrich Wilhelm Josef von Schelling, 1775-1854 г.) предавања за *Филозофијата на уметноста* (Philosophie der Kunst) во Јена (1802-1803). Толкувајќи го "филозофското сознание како постепено совладување на двојството на субјектот и објектот", а уметноста "како довршување на тој процес, што го опишува како некоја

Калиѓона, *За пријатното и убавото)* со неправедната и жестока критика на Кантовата *Критика на моќта на судењето*". (Gilbert i Kun , op. cit., стр.266)

[628] ibid., стр.263

[629] Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, стр.253

[630] ibid., стр. 253

[631] ibid., стр. 255

[632] ibid., стр.255

[633] ibid., стр.256

[634] ibid., стр.257

романтична надуметност, океанот во кој мораат да течат сите струи на интелектуалниот развој - филозофијата, науката, религијата и политичкиот живот,"[635] Шелинг ѝ ја вратил надмоќната позиција на уметноста во однос на филозофијата. Притоа треба да се додадат: значењето на *формата* како суштински принцип во обликувањето на *апсолутното* и постепеното враќање кон питагореизмот, мистиката на броевите и *хармонијата на сферите*, што се сметале за "реакционерно" учење во Шелинговото време.[636] Сите тие ќе добијат реално место во Шелинговата естетичка концепција на музиката.

6. За да стигне до "формата на музиката како форма на вечните нешта во надворешноста на феноменот",[637] Шелинг започнува со констатацијата дека "музичката уметност во основата е предмет на *првата димензија* (таа егзистира само во една димензија)", димензијата на времето. Нејзината есенцијална форма е "*сукцесијата*, зашто идејата на вечноста ја претпоставува формата како траење со продолжување во времето - формата, што е земена како нешто апстрахирано од материјата. Субјектот кој станува свесен за својот континуитет, станува свесен за *самиот себе си*. Самосвеста може да биде мислена како универзална свест на апстрактното обликување на себе си во многустрана свест. Ова ги објаснува блиските врски што постојат меѓу слушањето, музиката и говорот од едната, и самосвеста од другата страна. Тоа истото сугерира како може да се објаснат аритметичките аспекти на музиката ..."[638]

7. Исто како и кај Хегел, Шелинговите естетички претпоставки за музиката пропаѓаат кога ќе преминат од подрачјето на метафизичкото во подрачјето на реалната музичка практика. За да ја објасни "музиката како форма во која единството на материјата станува симбол", Шелинг користи три категории: ритамот, модулацијата и мелодијата. Како што тој објаснува, самиот термин *модулација* е употребен во друго значење, како височина на тоновите, а не во значењето што било *модерно* во неговото време (како премин од тоналитет во тоналитет). Со тоа ритамот и модулацијата во својата *комбинација* формираат мелодија, што е од своја страна "апсолутно отелотворение на времето на вечноста - со други зборови, тотално единство".[639] На сличен начин, "хармонијата станува музичка репрезентација на единството во разновидноста. Тука единството се наоѓа во контрастот: единството што постои во идеална смисла". Во традиционалната расправа што ќе се одвива на релацијата хармонија - мелодија, Шелинг ќе се заземе за мелодијата, зашто хармонијата е "додаток на мелодијата" и покрај тоа што "постојат случаи во кои хармонијата е елемент на мелодијата".[640]

Воопштеното објаснување на реалната музичка практика со категориите: ритам, модулација, мелодија и хармонија, "зашто е неможно

---

[635] Gilbert i Kun, op. cit., стр.354
[636] в. Handbuch der Musikästhetik, стр.364
[637] Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, стр. 280
[638] ibid., стр.275
[639] ibid., стр.279
[640] ibid., стр.279

да се навлезе во сите технички прашања";[641] им контрастира на многу подобро разработените делови на Шелинговата дискусија "за музичката форма како процес во кој бесконечното е отелотворено во конечното".[642] По приближувањето во XVIII век, филозофијата одново се оддалечува од музичката реалност.[643]

IV. Хегеловата дијалектизација на музиката - музиката во искачувањето кон апсолутниот Дух

1. Многу сличен третман на музичката уметност наоѓаме во **Хегеловата** (Georg Friedrich Wilhelm Hegel, 1770-1831 г.) *Естетика*.[644]

Хегел отишол понатаму од Шелинг во разработката на конкретните теориски проблеми на музичката уметност, но само привидно. Како што ќе видиме елементите на музичката естетика страдаат од наметнатиот шематизам на тријадите, всушност од наметнатиот естетички систем одгоре, со што одделните членови на тријадите, па и самите тријади, губат секаква смисла и поврзаност со реалната музичка практика, односно со музичката теорија што веќе била на завидно ниво во Хегеловото време.

2. Она што важи на *micro* планот произлегува од *macro* планот на Хегеловата естетика. Во таа смисла и позицијата на музиката е во целост субординирана на генералните претпоставки на системот и без нивното разбирање е бесмислен каков и да е натамошен коментар.

Така "една од најголемите заслуги на Хегел во историјата на естетиката е таа што тој, по многу векови на разделеност на убавината и уметноста и низа помалку успешни обиди за нивното сознавање, нерадзвојно ја поврзал уметноста со убавината ... Сосема е природно што Хегел, тргнувајќи од ставот дека духот е повисока реалност од природата, заклучил уште во почетокот на своите предавања дека уметнички убавото не само што е повисоко од природно убавото, туку е и единствената вистинска убавина, што, како идеал го претставува и единствениот вистински предмет на естетиката".[645]
Во оваа нова хиерархија на убавото, уметноста добива сосема одредена функција, зашто "вистинската уметност според неговото мислење, не е

---

[641] ibid., стр.278
[642] ibid., стр.280
[643] Од друга страна, Фубини го прогласува Шелинг како инспиратор на Бетовеновото творештво. "Од Шелинг ... тој (Бетовен м.з.) го зел концептот на уметноста како откровение на Апсолутното, како инкарнација на бесконечноста. Тој всушност ѝ ја признал на музиката највисоката функција на обединување и вредноста на пораката на вечното". (E. Fubini., op. cit., стр.128)
[644] Всушност тоа се *предавањата од естетиката,* што тој ги одржал два пати на Хајделбершкиот и четири пати на Берлинскиот универзитет, во периодот меѓу 1817 и 1829 г. Во 1835 година еден од неговите најдобри ученици, Хајнрих Густав Хото ги реконструирал и објавил во целина. (Hegel, Estetika, I tom, BIGZ, Beograd,1975, стр.XVIII)
[645] ibid., стр.XIX

онаа што приредува забава и исполнувајќи ги нашите долги часови, ако не прави добро, барем го заменува она што би било зло; туку е онаа што како и религијата и физолофијата, претставува само еден начин на кој во свеста се истакнува и го изразува она што е божествено, односно најдлабоките човекови интереси и најобемната вистина на духот".[646]

Сепак, во однос на религијата и филозофијата, уметноста претставува најнизок степен во одразувањето на човековиот духовен живот, па оттаму и заклучокот за уметноста како веќе надмината форма на сознанието на асполутното, форма што повеќе му припаѓа на минатото отколку на сегашноста и на иднината.

3. Вака сфатената уметност натаму содржи две линии на тријади: хоризонатална и вертикална.

Во хоризонталната е претставен историскиот развој што содржи три фази: симболична, класична и романтична. Во симболичната фаза, уметноста трага по својата содржина и по соодветната форма; рамнотежата е воспоставена со класичната уметност (еленизмот) додека романтичната фаза е концентрирана на субјективната внатрешност на духот.

Вертикалната поделба ја содржи истата терминологија на симболичното, класичното и романтичното. Под категоријата на симболична уметност, Хегел ја обработува архитектурата, како класична уметност ја смета скулптурата, додека последниот член на тријадата ги содржи *романтичните* уметности на сликарството, музиката и поезијата. "Поимната" одреденост на поезијата ќе биде решавачка и во овој систем.

4. Хегеловата дијалектизација на феноменот на уметноста е целосна. Според Хегел "содржината на уметноста е идејата, а нејзината форма сетилната сликовна форма. Уметноста има задача да ги помири двете страни, оформувајќи од нив слободен тоталитет".[647]

Идејата за уметнички убавото кај Хегел преминува во *идеал* и таа не е како таква "идеја во смисла на некоја метафизичка логика што треба да се сфати како нешто апсолутно, и тоа доколку таа идеја своето обликување преминала во реалноста и доколку стапила со таа реалност во непосредно единство што неа ѝ одговара. Зашто, идејата како таква е вистина според себе и за себе, но вистината во нејзината сé уште необјективирана општост, меѓутоа идејата како уметнички убаво е идеја со поблиска намена да биде во својат суштина индивидуална реалност, како и да биде едно индивидуално обликување на реалноста што според својата намена прави таа идеја во него суштински да се појавува. Со тоа веќе е изречено барањето според кое идејата и нејзиното конкретно обликување во стварноста треба да се направат совршено адекватни едно на друго. Така сфатената идеја, односно сфатена како стварност обликувана соодветно на нејзиниот поим, е идеал".[648]

5. Како се однесува музичката уметност спрема идеалот, Хегел

---

[646] ibid., стр.XXI
[647] ibid., стр. 70
[648] ibid., стр.74

образложува уште во делот за класификацијата на уметностите. "Втората уметност во која се остварува романтичното, е музиката, која стои наспроти сликарството. Нејзиниот материјал, иако сé уште сетилен, преминува во уште подлабока субјективност и посебност. Иделизирањето на сетилниот елемент преку музиката треба, имено, да се бара во тоа , што таа рамнодушната екстериорност на просторот, чиј тотален привид сликарството сé уште го задржува и намерно го претставува, сега исто така се укинува и идеализира, претворајќи го во точка, во нејзиното индивидуално едно. Но како негативност, таа точката во себе е конкретна и преставува активно укинување во границите на материјалноста, како движење и треперење на материјалното тело во самото себе, во неговиот однос спрема самото себе. Таквата почетна идеалност на материјата која не се јавува повеќе како просторна, туку како временска идеалност, е тонот, негативно поставениот сетилен елемент, чија апстрактна видливост се претворила во чујност, откако тонот речиси го ослободува идеалното од неговата испреплетеност со материјалното".[649] Поставувајќи ја категоријата на *временоста* на музичкиот феномен, Хегел го прифаќа и го продолжува Шелинговото становиште.

6. Посебно поглавје за музиката наоѓаме на крајот на Хегеловата *Естетика* кадешто според прифатената систематизација ги среќаваме *романтичните* уметности. Најконцизното претставување на Хегеловите размислувања за музиката може да се добие со претставувањето на системот на тријадите развиен во овој дел:

1. **Општиот карактер на музиката**

а) *Споредбата на музиката со ликовните уметности и поезијата*

α) музиката и архитектурата
αα) укинување на идентичноста меѓу внатрешноста и нејзиното надворешно битие
ββ) музичката градба изградена од тоновите согласно на законите на музиката
γγ) архитектурата - симболични форми заради надворешно набљудување музиката - внатрешна душевност и симпатија

β) музиката и ликовните уметности
αα) музиката најмногу се разликува од скулптурата, како во поглед на материјалот и начинот на обликување, така и во односот меѓу внатрешноста и надворешноста
ββ) единството во музикат се постигнува со развојот, спротивностите, судирите, премините; сликарството и скулптурата се концентрираат на деталите и на анализата на содржината
γγ) сликарите и скулпторите наоѓаат форми во природата; дострелот на законитостите и нужностите во музиката спаѓаат во подрачјето на самите тонови

[649] ibid., стр.87

γ) музиката и поезијата (најголема сродност)
αα) тонот - како говорен знак во поезијата, тонот како цел на музичката обработка
ββ) поезијата изразува емоции, живи слики и претстави; музиката ја изразува само душевноста;
γγ) музиката се спојува со поезијата за да го надокнади овој недостаток

б) ***Музичката концепција на содржината***

α) музиката се раѓа и живее во субјективната внатрешност
αα) претставување на внатрешната длабочина или животот и создавање на некоја содржина на поединечната субјективна внатрешност
ββ) претставување на најважната подгрупа на апстраткната внатрешност - *чувствувањето* (субјективноста на човековото Јас што постојано се проширува)
γγ) музиката како израз на посебните чувства

β) тонот како израз на душевните состојби и чувства (ах и ох на човековата душа)

γ) преработка на тонот заради изразувањето на субјективната внатрешност

в) ***Начинот на кој музиката влијае***

α) одреденоста и просторноста на скулптурата и сликарството
αα) елементарната сила на музиката е во тонот што се движи
ββ) исполнувањето на празнината на времето со ритам и на тој начин со ред
γγ) собирањето на континуитетот на просторот во *временска* точка (што веднаш по настанувањето се укинува; дијалектиката на временските точки како одраз на самото Јас, зашто Јас е во времето и времето е битие на самиот субјект)

β) за да го постигне своето дејство, на музиката ѝ е потребна содржина (некакво духовно чувствување на срцето)

γ) изведбата како начин да не́ достигне музиката

2. Посебната одредба на средствата на музичкото изразување

а) *Мерката на времето, тактот, ритамот*

α) времето во музиката
αα) сукцесивност на точките како основа за рамномерноста и броивоста
бб) прекинување на неодреденоста на времето
гг) прекинување на неодреденоста на траењето на одредените тонови

β) тактот
αα) пронаоѓање на единството на самосвеста во еднообразното повторување
ββ) уредување на произволноста и нееднаквоста
γγ) различни видови тактови

γ) ритамот
αα) акцентот (слабите и силните времиња)
ββ) поетскиот и музичкиот ритам мора да се усогласуваат (во вокалната музиката)
γγ) ритамот на мелодијата како продуховен ритам (различен од правилниот ритам и строгото повторување)

б) *Хармонијата*

α) инструментите и инструментацијата
αα) само човечкиот глас се наоѓа во природата, другите инструменти мора да се направат
ββ) три типа на инструменти:
- линеарна насока (воздушниот столб на дувачките инструменти и материјалниот столб кај жичаните)
- инструменти од понизок ред, површинско произведување на звуците (тапанот, камбаните)
- најсовршениот инструмент, човечкиот глас (звучење на душата)
γγ) тоталитетот на инструментите употребен поединечно или групно (оркестарот)

β) меѓусебниот однос на тоновите
αα) интервалите
ββ) скалите
γγ) разните скали (дур-мол)

γ) акордите
αα) формирањето единство преку акорди
ββ) консонантните тризвуци (на кои им недостасува некое подлабоко спротивставување), дисонанците и нужноста од нивното укинување
γγ)меѓусебните односи на акордите

263.

в) *Мелодијата* (поетичноста на музиката, говорот на душата)

α) единството на мелодијата со ритамот и хармонијата

β) особениот карактер на мелодијата
αα) мелодиите со прости хармонии
ββ) спротивставувањето на полифоните самостојни мелодии и хармониите што се јавуваат само како придружба (Бах и црковната музика)
γγ) мелодиите со дисонанци (спротивности, борба на слободата и нужноста)

γ) мелодијата како зокружена и завршена целина

3. Односот на средствата на музичкото изразување спрема нивната содржина

а) *Музиката како придружба*

α) мелодичното во изразот (осамостојувањето на чувствата и уживањето во себе)
αα) изразот треба да биде продуховен со обилност на чувствата
ββ) мелодичноста и изразувањето на тоталитетот на човековиот дух (музиката е дух, душа што непосредно одекнува поради себе)
γγ) мелодичноста над *посебноста* и *одреденоста* на некои чувства (срцето што потонало во сопственото согледување)

β) задачата на музиката е да му даде особеност на изразот и содржината на односите и условите со кои душата се соживеала
αα) речитативот
ββ) примената на речитативот - ораториумот и драмското пеење
γγ) недостатокот на мелодичноста во рецитативот

γ) синтезата на музиката и текстот
αα) на музиката најмногу ч одговара одреден просечен вид поезија
ββ) усогласувањето на мелодичноста со карактеристиките на текстот (преминот од мелодичното кон карактеристичното)
γγ) видовите на музиката како придружба - црковна, лирска и драмска музика

б) *Самостојната музика* (најскриената внатрешност на конкретното Јас како субјективност без постојана содржина)

α) инструменталната музика

β) обработката на некои мелодии со оглед на сите аспекти на музичките средства и хармоничноста на инструментите (разликата меѓу лаикот и професионалецот - лаикот ја сака разбирливоста на музиката како придружба, а професионалецот ги бара внатрешните односи меѓу тоновите и инструментите)

γ) слободата на компонирањето и слободата на субјективноста

в) *Уметничката изведба*

α) изведувачот мора да ги репродуцира и да достигне духовните вредности на композиторот, но креативно, а не механички и автоматизирано

β) реалното уметничко создавање во композициите во кои авторите им оставаат слобода на изведувачите

γ) импровизациите кај врвните виртуози

7. Како што веќе беше кажано, главниот недостаток на Хегеловиот систем е упорноста во изведувањето на тријадите - теза, антитеза и синтеза. Како што се гледа и од овој шематски приказ, често недостатокот на некој член на тријадата е едноставно компензиран со член од друга област, (како на пример, тријадата од (3) **Односот на средствата** ... во која членовите се: *Музиката како придружба,* (вокалната музика), *Самостојната музика* (инструменталната музика) и *Уметничката изведба*. Уметничката изведба не би можела никако да направи синтеза од претходните две.)

Втората клучна слабост произлегува од Хегеловото непознавање на музичката теорија. Разгледувањето на инструментите и нивната класификација (одново прилагодена кон тријадата) во делот за *хармонијата*, или класификацијата на музиката за придружба како црковна, лирска и драмска, проблемите околу дефинирањето на полифонијата итн., јасно го илустрираат расчекорот меѓу Хегеловите претпоставки и музичката теорија од неговото време.

8. И покрај своите недостатоци поради непознавањето на фактите на музичката теорија, Хегеловата естетика на музиката останува значајна пред сé, поради својата *дијалектизација* на феноменот и нејзините перспективи во идните толкувања на музичката уметност. Времето во музиката, објаснето низ судирот на спротивностите, единството на спротивностите, музиката како систем од негации (во однос на реалитетот), сето тоа се генеративни идеи што своето упориште го наоѓаат во Хегеловата естетичка мисла за музиката. И, ако Хегел

заостанал во толкувањето на музичката уметност на своето време, методологијата на неговата естетичка теорија, го антиципира идниот музички развој во кој хармоничноста и симетријата ќе отстапат пред судирот на спротивностите.

V. Крајот на големите системи - музиката како волја

1. **Шопенхауеровото** (Arthur Schopenhauer, 1788-1860) дело *Светот како волја и идеја* (Die Welt als Wille und Vorstellung, 1819) што настанува приближно во истиот период како и Хегеловите предавања од подрачјето на естетиката, не привлекло посебно внимание при своето прво издавање. Пошироката верзија од 1844 година ќе му донесе многу поголем успех и признанија на неговиот автор. Споредувајќи ја естетичката позиција на музиката во овие два система (Хегеловиот и Шопенхауеровиот), очигледен е скокот на музиката , што кај Шопенхауер е остварен и *над* и *надвор* од врвот на уметноста.

2. Всушност со Шопенхауер одново е вратена античката теза - светот како музика, но на еден поинаков начин. И самиот Шопенхауер укажува на инспиративноста на математичкиот концепт со чија помош е универзалиризирана музичката суштина. Тој дури и го цитира Лајбниц (exertium arithmeticae occultum nescientis se numerari animi),[650] но, веднаш констатира дека музиката не може да се сведе на математиката, зашто задоволство од неа е поголемо од задоволството при решавањето математички задачи. Поради тоа "мора да се бара многу подлабоко и посериозно значење, нешто што се однесува на внатрешната структура на природата на светот и на нас самите, значењето, што нумеричките односи, во кои музиката може да биде анализирана, не ги изедначува со она што е музика, туку со она што таа го симболизира."[651]

3. Разликата меѓу музиката и другите уметности се состои во тоа што тие се сознание за објективацијата на *Волјата* преку претставување на индивидуалните објекти. На тој начин "другите уметности ја објективираат Волјата само индиректно, односно преку идеите". Музиката "ги надминува идеите и таа е целосно независна од светот на феномените; таа едноставно го игнорира светот, и во одредена смисла може да продолжи да живее дури и ако го нема светот, нешто што не може да биде кажано за другите уметности. Музиката, со други зборови, е *непосредна* објективација и слика на целокупната *Волја* како што е самиот свет, толку непосредна всушност, колку и оние идеи во чија многустрана појавност е конституиран светот на индивидуалните објекти". Според тоа, "музиката, за разлика од другите уметности не е слика на идеите, туку слика на *самата Волја*".[652]

4. Откако ја поставил музиката на нивото на идеите, Шопенхауер ја

---

[650] Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, стр.324
[651] ibid., стр.324
[652] ibid., стр.325

изведува аналогијата, односно паралелизмот, меѓу музиката и идеите *respective* музиката и светот на феномените. Во тоа изведување Шопенхауер одново им се враќа на *питагореизмот* и аликвотните тонови, поаѓајќи од басот (што ги произведува аликвотите и кој е основа за мелодиската линија). Во таа зависност меѓу басот и мелодиската линија, според Шопенхауер, се наоѓа "чекор по чекор, комплетната секвенца на идеите во кои се објективизира самата Волја. Деловите што се наоѓаат најблиску до басот се најниски степени - телата што се сé уште неоргански, но кои сé уште можат да се изразат со звукот: највисоките делови го симболизираат светот на растенијата и животните."[653]

5. Највисокиот степен на објективација на Волјата му припаѓа на мелодијата во која е содржан "свесниот живот и борбата на човекот" и уште повеќе, "мелодијата ја открива тајната историја на Волјата, таа го портретира секое нејзино движење, нејзин обид, сé што сфаќа разумот под широкиот и пежоративен концепт на емоциите во неможноста за натамошни апстракции". Музиката ги изразува различните и безбројни желби на Волјата, како и задоволството од решавањето во консонантен интервал.[654]

Средствата со кои се постигнува изрзувањето на системот желба-задоволување се различните музички темпа, како и "прекрасниот ефект на *дурот* и *молот* ".[655]

6. Шопенхауер ќе нагласи дека при демонстрацијата на овие аналогии меѓу музиката и светот на феномените мора да се води сметка, дека врската сепак е само индиректна, а не директна, зашто музиката никогаш не ја изразува појавноста, туку внатрешната смисла. Таа не изразува некоја посебна радост, туку апстрактните чувства, чувствата што не се придружени од конкретни појавности. Поради тоа, сосема е погрешно да се бара од неа да се поврзува со поезијата и да ги отсликува зборовите. Шопенхауер го наведува примерот на Росиниевата музика "која говори со свој јазик и на која воопшто не ѝ се потребни зборови, што е видливо во инструменталните делови".[656] Раздвојувањето меѓу поезијата и музиката е доведено до крајност и инструменталната музика добива целосна превласт над вокалната.

7. Шопенхауеровото издигнување на музиката оди до таму што таа во еден момент, целосно е идентифицирана со Волјата. Оттаму "може да се каже дека можеме да го наречеме светот отелотворение на музиката, еднакво како отелотворениее на Волјата".[657] Музиката станува *нешто - во - себе* (Ding an sich), а во однос на реалните нешта што се *universalia in re* и концептите што се *universalia post rem,* музиката е *universalia ante rem*.[658]

---

[653] ibid., стр.326
[654] ibid., стр.327
[655] ibid., стр.328
[656] ibid., стр.328,329
[657] ibid., стр.329
[658] ibid., стр.330

8. Шопенхауеровото име вообичаено се поврзува со Вагнер, односно влијанието што Шопенхауеровата филозофија го имала врз Вагнеровото творештво. Од друга страна со Вагнеровото име е поврзано и името на уште еден филозоф, **Ниче** (Fridrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900 г.) кој се наречува Шопенхауеров "ученик", но кој од првичната симпатија за теоријата и творештвото на Шопенхауер и Вагнер, еволуирал до критиката на двајцата.

9. И покрај тоа што Ниче според својата хронолошка и мисловна ориентација припаѓа на современата естетика на музиката, ќе се задржиме на неговите естетички идеи за музиката, за да го завршиме мисловниот круг што бил започнат со Шопенхауреовата *естетика*.

Раѓањето на трагедијата од духот на музиката (1872) е дело што вообичаено се спомнува и се вбројува во трудовите што се поврзани со естетиката на музиката. Колку Ниче бил под влијанието на Вагнер во времето на создавањето на ова дело, укажува податокот дека тој " кон петнаесетте делови за грчката трагедија, додал други десет за Вагнер и неговите нови музички драми, давајќи му со тоа на целиот труд форма на едноставно застапување за својот идол", што се смета за најголема слабост на ова дело.[659]

10. Основната теза што се развива во ова дело поаѓа од тоа "дека дионизиската маѓосност е предуслов за секоја драмска уметност".[660] "Претрупан, зашеметен и вдахновен со експлозијата на своите животни енергии, уметникот е зафатен со дионизиско лудило; од него избива вечната желба за раѓање".[661] Дионизиското е спротивставено на Аполонското, како превласт на рационалниот принцип, па оттаму и класификацијата на уметникот од дионизиски тип: артистот, танцувачот, музичарот и лирскиот поет; наспроти аполонскиот: сликарот, скулпторот и епскиот поет.[662]

11. Тезите за античката трагедија и одушевувањето од Вагнер остануваат карактеристика на раниот Ниче. "Раскинувањето" со Вагнер претставува еден од значајните настани во Ничевиот живот. Неговото последно дело, завршено две недели пред неговото нервно растројување и пропаѓање во лудило е *Nietzsche contra Wagner* (1888 г.). Критиката на Вагнеровото творештво во него е целосна и спротиставувањето на Вагнеровата музика е изведено на сите планови.

Во овој последен текст на Ниче, во кој музиката, пред сé ,треба да биде *исполнување на слободното време,* "како да се забрзани душевните функции со лесен, смел, изобилен, самосигурен ритам; како што челикот ја губи тежината, животот што се води, мора да ја загуби тежината ни

---

[659] Portable Nietzsche, Penguin Books, New York, 1976, стр.9

[660] Gilbert i Kun, op. cit., стр.427

[661] ibid., стр. 426

[662] "Аполон е сложен бог ако се сведе на млад, мудар и убав човек. Но ако со поедноставувањето на Ниче се спротивстави на Дионис како разум, занес, тогаш се банализира". (J. Chevalier - A. Gheerbrant, Rečnik simbola, Nakladni Zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1983, стр.19)

златните, нежни, маслено-мазни мелодии. Мојата меланхолија бара одмор во скриените места злоупотребени од *перфекцијата*, тоа го барам од музиката. Но ми се згадува од Вагнер".[663]

Вагнер е нападнат бидејќи ја напуштил *pur sang,* тој е опасност со својата *бескрајна мелодија*, што создава *chaos* во времето, раскинува со неговата еднаквост, а нејзиното *espressivo* по секоја цена, е крај на сé.[664] Ова ја уништува иднината на музиката, а Вагнеровиот *Парсифал* е прогласен за "убиство на етиката со премисла".

12. Со Ничевите естетички ставови практично го започнавме поглавјето за современата естетика на музиката. Германската класична филозофија, (односно, естетика), Кант, Хегел, па донекаде и Шопенхауер, естетичките теории на втората половина на XVIII век во Англија и Франција, сето тоа заедно го гради методолошкиот и содржинскиот фундамент во кој се отворени нови патишта и перспективи. Притоа мултипликацијата на естетичките теории за музиката во целост ќе ја следи мултипликацијата на музичките стилови на современата музичка култура.

[663] Portable Nietzsche, стр.664
[664] ibid., стр.666,667

СОВРЕМЕНАТА ЕСТЕТИКА НА МУЗИКАТА

I. Мултипликацијата на стиловите и естетичките насоки

1. Класификацијата на естетичкиот период што започнува во средината на XIX век и трае сé до денес, како период на современата естетичка мисла е донекаде условна.[665] Оваа условност е двојна:
- пред сé под многу широкиот поим на современата естетика на музиката се опфатени голем број естетички трудови што често изнесуваат крајно спротивни и дивергентни ставови; и како второ
- идеите во еден дел од тие трудови се во континуитет со идеите на сличните трудови од минатото, или во некои случаи дури и во потполност ги повторуваат, па според тоа тие повеќе му припаѓаат на мисловниот круг на минатоста , отколку на современоста.

2. Од друга страна постои и проблемот на музичките граници. Периодизацијата на претходните естетички трудови беше делумно олеснета со поклопувањето на естетичките и стилско-музичките движења. Средината на XIX век, во таа смисла, не претставува карактеристична граница на преминот од еден во друг стилски период. Тоа е време во кое романтизмот е во полна сила, а до појавата на импресионизмот ќе треба да се причека.

3. Сепак, промената се случила. Романтизмот го означува крајот на долговековното трагање по тоналитетот. Тоналитетот и сите можности на неговата градба се исполнети, така што започнува обратниот процес, процесот на разградување, кој во почетокот на XX век ќе доведе до неговото самоуништување.

4. Тоа разградување започнува со експлоатацијата на хармонијата како изразно средство. Класицизмот ја етаблирал хармонијата во новата смисла, како конструктивно средство. Од оној момент кога романтизмот ја вклучил хармонијата во постигнувањето на изразноста на фразите, кога алтерациите, хроматиката, неакордските тонови, хроматските акорди, доминанти за споредните стапала итн., станале клучно средство за постигнување напнатост што се пренесувала натаму и никогаш не се разрешила до крај; оттогаш било јасно дека се руши фундаментот кон кој се движела целокупната европска традиција .

5. За ова сведочи и развојот на музичките форми. Со клацизимот практично е означен крајот на развојот на музичките форми и е достигнат степенот на најсложената музичка форма - сонатната, со консеквенците на сонатниот циклус. Со тоа како да биле исполнети сите можности на формалната музичка организација - од звучниот хаос, преку

---

[665] Всушност овде е прифатена Таљабуевата класификација (в. Gvido Morpurgo-Taljabue, Savremena estetika, Nolit, Beograd 1968) што е во целост апликативна и во случајот на современата естетика на музиката.

непрекинатото редење на нови материјали, па сé до формите на врвната организација: фугата и сонатната форма

6. Всушност проблемот на формата бил потенциран со проблемот на хармонијата, односно со напуштањето на тоналниот центар, врз кој биле изградени и фугата и сонатната форма. Со напуштањето на тоналниот центар и хиерархијата на степените во скалата, се нарушува и содржинската смисла на контрастите на одделните излагања на материјалот. Постепено се напушта и шемата на формите, од кои остануваат само рудименти, па дури во некои случаи, само името на формата.

7. Говорејќи за музичката култура што стои наспроти современата естетика на музиката, треба да се истакне и тоа дека во целина таа е многу побогата и поразнобиддна, отколку нејзиниот теориски одраз. Со тоа односот на современата естетика на музиката и музичката практика е обратен од истиот однос што владеел на почетокот од развојот на естетичката мисла во антиката, во која, како што видовме, врз многу сиромашниот музички фундамент, израснува богатата теориска мисла.

8. Ова богатство и разновидност на современата музичка култура е двојно:
- од една страна, се наоѓа брзата промена на стиловите (XX век понудил повеќе стилски насоки, отколку целокупниот дотогашен развој на музичката култура), а од друга страна,
- современата музичка култура е карактеристична со мултипликацијата на музичките жанри (џезот, забавната музика, поп-рок музиката итн.) односно новите синкретични жанри (визуелната музика, видеото итн.) кои според веќе наведениот принцип доживуваат и брза промена на стиловите во своите рамки.

9. Особено се карактеристични промените врзани со воведувањето на новите технички медиуми - снимањето и репродукцијата на звукот, електронските инструменти, компјутеризацијата итн. Со тоа многу значајно се влијае и врз карактеристиките на самото музички битие - како на пример, појавата на новите автори и членови во модусите во егзистенцијата на музичкото битие (продуцентот, снимателот, снимката итн.), при фиксирањето на "отвореното" музичко дело преку снимање.

10. Новите технички медиуми го модифицираат и начинот на комуникацијата. Големот количеството музика што стигнува до нас преку електро-техничките медиуми (звучниците на радиото, ТВ, грамофонот, касетофонот, магнетофонот итн.) е во неспоредлива надмоќност во однос на "живата" музика од природните акустички простори. Освен тоа, во новата ситуација, индивидуата прима многу повеќе музика, отколку што тоа било можно порано.

11. Со еден збор, променет е музичкиот концепт и со тоа концептот на музичката култура. Можеби е подобро да се зборува за паралелното постоење на повеќе музички концепти, зашто принципите што ги промовирале различните музички жанри и стилови, суштински се многу

различни.

Така, она што како идеја го застапува авангардната или експерименталната музика, е многу далеку од тоналноста на забавната музика на истото време. И авангардата и џезот, оставаат простор за импровизацијата на пример, меѓутоа импровизацијата во џезот значи шаблонизиран принцип на каденцирање, за разлика од авангардната неодреденост и широчина во изборот на материјалот и начините на импровизацијата.

12. Во ваквата сложена ситуација, естетиката 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.

13. XIX век го означува и дефинитивното осамостојување на социологијата и психологијата на музиката. Психометриските и социометриските истражувања од друга страна, биле многу значаен стимулус во развитокот на естетиката на музиката, што ги добила емпириско докажаните нумерички варијабли, врзани со доживувањето на субјектот. XX век и развитокот на лингвистиката, а посебно генеративната граматика, означуваат уште еден од големите бранови што бргу ќе го зафатат и теориско-музичкиот круг и ќе придонесат за појавата на семиологијата на музиката.

14. Меѓутоа, трансферот на методологијата и докажаните факти бил позитивен само во случајот на интердисциплинарните истражувања, односно во користењето на тие факти како аспекти што ја дополнуваат сликата на феноменот. Нивното некритично употребување во аргументацијата на една наука со цел за генерализација на подрачјето на друга наука, доведувало до психологизмот, социологизмот итн., особено карактеристични за периодот во кој се појавуваат новите научни методи и одушевувањето што ги следело.

15. Ова се најопштите рамки во кои е создавана современата естетиката на музиката. Како што веќе беше кажано, во неможноста за опширно претставување на многубројните естетички трудови, ќе се задржиме само на основните пунктови на делувањето на одделните филозофски и естетички школи, односно автори.

II. Естетиката на формализмот - убавото во музиката како автохтон ентитет

1. **Хербарт** (Johann Friedrich Herbart, 1776-1841 г.) ги поставил основните тези на естетичкиот формализам уште во првата половина на XIX век. Тој сметал дека "убавината не значи ништо друго освен она што е -

убавина".[666] Хербарт бил филозоф од кантијанската традиција (од 1808 - 1833 г. ја држел Кантовата катедра во Кенсиберг) и со тоа развил дел од идеите што веќе *implicite* се наоѓале во Кантовиот систем.

2. За Хербарт, музиката претставувала погодно подрачје за испитување и демонстрација на идеите, зашто музичкото дело настанува оној момент кога тоновите и нивните интервали, што сами за себе не значат ништо, ќе бидат доведени во некој формален однос. "Според тоа, судовите што обично се опфаќаат со терминот "вкус", се резултат на совршеното сфаќање на односите формирани од сложените елементи".[667]

3. Интерпретацијата на тие односи Хербарт ја барал и ја нашол во односите на психичката статика и механика, со што филозофскиот проблем од подрачјето на Кантовата телеологија, е префрлен во подрачјето на психологијата, односно перцепцијата. Хербарт, (кој наедно е и еден од основачите на модерната психометрија),[668] всушност го комбинирал стариот питагорејски принцип на математизацијата на музичкиот феномен со психологијата. Прифаќајќи ја тезата дека музиката е систем на мерливи односи, важноста на овој принцип ја пренесувал врз другите уметности.

4. Сепак, делото што ќе донесе најмногу возбудувања во средината на XIX век и што од многу аспекти останало актуелно до денес е **Хансликовата** (Eduard Hanslick, 1825-1904г.) студија *За музички убавото* (Vom Musikalisch-Schönen, 1854 г.). Хансликовото провокативно спротивставување на романтичарската естетика на емоциите (Gefühlsästhetik), на изразувањето и подражавањето, направено со многу едноставна аргументација и читлив стил, придонело за популарноста на ова дело.

5. Ханслик го прифатил Хербартовиот формализам, како и консеквенците што произлегуваат од теоријата на изразувањето (Шабанон, Бети итн.) застапувајќи го гледиштето дека музички убавото се наоѓа како независна суштина во самото дело. Меѓутоа, она што Ханслик ќе го одвои од теоријата на изразувањето е *антиемоционализмот*. Скоро четири децении по првото издание, во предговорот кон единаесеттото издание, Хаслик истакнува дека во целост го прифаќа сфаќањето "оти највисоката вредност на убавото се засновува врз непосредната евиденција на емоциите. Но подеднакво цврсто опстојувам во убедувањето дека од сите повикувања на чувствата, не може да се изведе ниту еден единствен музички закон.

Во овие истражувања (продолжува тој) таквото убедување претставува *негативна основна поставка*. Таа пред се е намерно насочена против општо раширеното сфаќање дека музиката треба да "прикажува чувства"...

На овој *негативен принцип* му кореспондира и *позитивниот*: убавината на тонското дело е *специфично музичка,* односно иманентна на

---

[666] Gilbert i Kun, оп. cit., стр.421

[667] ibid., стр.422

[668] в. Gvido Morpurgo-Taljabue, op. cit., стр.63

тонските состави, без однос кон некој туѓ, надворешно музички мисловен круг".[669]

6. Како што се гледа и од овој цитат кој на најконцинзен начин ја изнесува суштината на Хансликовото естетичко убедување, неговиот принцип на докажување е главно негативен. Ханслик многу повеќе одречува одредени идеи на неговите современици и ги отвора прашањата, отколку ги изнесува своите тврдења и дава одговори.

7. Следејќи ја својата цел, во естетиката на музиката да се достигне нивото на истражувањето на "убавиот објект, а не перцептивниот субјект, зашто, единствено музиката не го изборила ова реалистичко гледиште";[670] Ханслик категорички ги отфрла чувствата или убавите чувства како цел и како содржина на музиката. "Убавото воопшто нема никаква *цел*, зашто тоа е гола *форма*, која, навистина, според содржината со која е исполнета, не може да изгледа погодна за различните цели, а самата нема друга освен, самата себе ... Убавото е и останува убаво, па дури и тогаш кога не произведува никакви чувства, и кога не се гледа и не се наблјудува; тоа може да постои всушност *за да* му се допадне на наблјудувачкиот субјект, но не и *благодарение на тоа* што му се допаѓа."[671]

8. Објективизмот на убавото е во корелација со "органот" со кој убавото се прима и кој според Ханслик не е "чувство, туку *фантазија* како дејност на чистото наблјудување."[672]Тој ист објективизам придонесува слушателот да ужива во тонското дело што звучи "во чистата контемплација" кадешто секој материјален интерес му е далечен. "А еден таков интерес е и тенденцијата со помошта на музиката во себе да се предизвикаат афекти. Кога убавото дејствува исклучиво врз разумот, човекот се однесува *логички* наместо естетички, но ако преовладува дејствувањето на *чувството* тогаш работата е уште посомнителна, имено *патолошка*."[673]
9. Сепак, и покрај темелната критика на позицијата на *емоциите* во музиката, Ханслик остава многу тесен простор во кој чувствата можат да се појават во содржината на музичкото дело. На прашањето - "што може музиката да прикаже од чувствата освен нивната содржина?", Ханслик како одговор ја воведува *динамиката на чувствата*. "Таа може да го репродуцира движењето на еден физички процес во неговите моменти: брзо, бавно, слабо, забрзано, забавено. Но движењето е само една особина, момент на чувството, а не самото чувство."[674]
Истакнувајќи дека поимот на движењето "досега во истражувањата на суштината и дејствувањето на музиката бил занемаруван "и покрај тоа

---

[669] Eduard Hanslik, O muzički lijepom, BIGZ, Beograd, 1977, стр.36,37,38
[670] ibid., стр.40 ("Таа строго ги разликува теориско-граматичките правила од естетичките истражувања, и сака, колку што е возможно, првите да ги изложи на сувопарен и разбирлив начин, а вторите на лирско-сентиментален". ibid., стр.41)
[671] ibid, стр.42
[672] ibid., стр.43
[673] ibid., стр.44
[674] ibid., стр.60

"што ни се чини дека тој е најзначаен и најплоден",[675] Ханслик го остава отворено и ова прашање. Меѓутоа, со динамиката на чувствата тој сепак се оддалечил од својот учител Хербарт, и од апсолутно-чистиот формализам

10. Еден од најчесто цитираните аргументи на Хансликовото дело е секако можноста за потпишување различнит текстови со многу различни, па дури и спротивно интонирани содржини, под истите мелодиски фактури.
"Кога аријата од Орфеј:

"*J'ai perdu mon Euridice,*
Rien n'égale mon malheur"

до солзи трогна илјадници луѓе (меѓу кои и Жан Жак Русо), еден Глуков современик, Боаје (Boyé), забележал дека кај истата мелодија би можело, подеднакво добро, па дури и многу поточно, да се земат како основа сосема спротивните зборови:

"*J'ai trouvé mon Euridice,*
Rien n'égale mon bonheur".

... меѓу стотините примери го избравме токму овој, зашто тој, од една страна го погодува мајсторот кому му се припишува најголема прецизност во драмскиот израз, и зашто , од друга страна, повеќе генерации му се воодушевувале на доживувањето на најголемата болка што зборовите ја изразуваат токму во оваа *мелодија.*"[676]

Овој аргумент и сличните што следат водат кон заклучокот дека не постои никаква можност за прикажување на чувствата и "дека тоа прикажување никогаш не може да стане *естетски принцип* на музиката.

Убавото во музиката не би било конгруентно со верното прикажување на чувствата дури ни тогаш кога тоа би било *можно*."[677]

11. Манифестот на Хансликовото сфаќање на убавото во музиката се наоѓа во третото поглавје на оваа расправа. Според Ханслик:
"*Тоа е специфично музичко.* Под тоа го разбираме убавото, што, независно од некаква содржина што би дошла од надвор без потреба за неа, лежи единствено во тоновите и нивната уметничка поврзаност. Смисловните односи на тоновите се сами по себе подражавачки, нивната согласност и спротивставување, нивното бегство и достигнување, нивното искачување и изумирање - тоа е она што ни се допаѓа како убаво.

Праелементот на музиката е *хармонијата*, а нејзината суштина *ритамот* - ритамот *largo sensu*, како хармонија на некоја симетрична градба, и ритамот *sensu stricto,* како наизменично законито движење на одделните членови во тактот. Материјалот од кој композиторот создава и чие богатство никогаш не може да се замисли како претерано расипничко, тоа се сите *тонови* со сопствената можност да создадат различни мелодии, хармонии и ритмизација. Пред сé доминира неисцрпливата *мелодија* како основна форма на музичката убавина; илјадапати менувајќи се, превртувајќи се, засилувајќи се, хармонијата дава сé понови и понови темели; обединети тие го раздвижуваат *ритамот*, тој пулсирачки сад на

[675] ibid., стр.61
[676] ibid., стр.67,68,69
[677] ibid., стр.74

музичкиот живот, а сите нив ги обојува привлечноста на разновидните бои на звукот."[678]

12. Ханслик веднаш ја надополнува *онтологијата* на музичкото битие што го создава неговиот *објективитет*, со *гносеологијата,* во која се образлага суштината на *музичките идеи.*
"А ако се запрашаме што се изразува со овој тонски материјал, тогаш одговорот би гласел: *музичките идеи*. Меѓутоа, ако една музичка идеја е целосно доведена до појавност, тоа е веќе самостојно убаво, веќе е сопствена цел, а никако средство или материјал за прикажување на чувствата и мислите.

Содржината на музиката се *формите раздвижени од тоновите*."[679]

Оваа многу типична формулација за естетичкиот формализам во која не е оставен никаков простор за каква и да е "духовна содржина" ќе доведе и до познатата Хансликова метафора за музичкото "шампањско" што ја "има особината да расте *заедно* со шишето".[680]

13. Во многубројните негации што го следат натамошниот тек на Хансликовата расправа, тој ќе го отфрли биографизмот,[681] и Хегеловиот историцизам во музиката,[682] врската со архитектурата и симетријата,[683] математичноста на музиката,[684] ставот дека музиката е јазик,[685] како и шарлатанството на расправите за медицинско-терапевтската моќ.[686]

14. Според Ханслик, постои "интензивно дејствување на музиката врз нашиот нервен ситем" пришто таа всушност, има повеќе моќ од другите уметности.[687] За жал, заклучува тој, ова интензивно делување сé уште не е објаснето. "*Психологијата* никогаш не може да ги открие темелите на магнетичко-принудниот впечаток што одреденит акорди, бојата на звукот и мелодијата го вршат врз целиот човеков организам, поради тоа што тука пред сé е во прашање една специфична дразба на нервите. Во врска со нашиот проблем е исто така и слабиот придонес на *физиологијата*, таа

---

[678] ibid., стр.83,84
[679] ibid., стр.84
[680] ibid., стр.90
[681] ibid., стр.101
[682] ibid., стр.102
[683] ibid., стр.103
[684] ibid., стр.104 (Додека математиката го дава неопходниот клуч за истражувањето на физичкиот дел на тонската уметност, во готовото тонско дело не би требало таа да се преценува. Во едно тонско дело, било да е најубаво или најгрдо, ништо математички не е пресметано).
[685] ibid., стр.105,106 ("Музиката никогаш не може да се"издигне на нивото на јазикот" - поточно да се спушти, би морале да кажеме од музичкото становиште на зборот - зошто музиката очигледно морала да биде еден *поусовршен* јазик". ibid., стр.107)
[686] ibid., стр.119
[687] ibid., стр.118

наука со триумфален развој".[688]

Поради тоа Ханслик ќе ги осуди психолошките и физиолошките насоки во објаснувањето на естетските особини на музичкиот феномен, зашто тие "од сомнителни претпоставки изведуваат уште посомнителни заклучоци и на крајот најсомнителни *практични* последици".[689]

15. Теориските заблуди за суштината на музичкиот феномен Ханслик ќе ги доведе во врска и со доживувањето на музиката. Тој му посветува цело поглавје на ова прашање, спротивставувајќи му го "естетското доживување на патолошкото", односно на она што во музиката не комуницира со формалната музичка содржина, со *самите* тонови - тоновите како *исполнета* форма.

16. Во низата негации што Ханслик ги спровел во ова дело да ја спомнеме и негацијата на природно убавото во музиката. Музиката е типичен артифициелен човечки производ и "го нема природно убавото за музиката".[690]

17. Веќе видовме колкав простор посветил Ханслик на негацијата на можностите за содржина "надвор од музика" и значењето во музиката. Сепак, според Ханслик, со тоа не е исклучена "духовноста" и "духовната" содржина. Последната сентенца на оваа расправа на најконцизен начин ги одразува Хансликовите ставови во врска со ова прашање:
"Но музичката содржина се спасува само ако упорно се негира постоењето на каква и да е друга содржина во неа, зашто, од она неодредено чувство на кое во најдобриот случај се сведуваат таквите содржини , не може да се изведе никакво духовно значење, меѓутоа тоа може да се изведе од одреденото убаво обликување на тоновите како слободно духовно создавање со помош на материјалот што донесува духовност".[691]

Без дилеми ова е и квинтесенцијата на целата расправа.

18. За тежината на Хансликовите аргументи секако придонесол и фактот за Хансликовата провениенција од новиот музиколошки круг, односно научната дисциплина што веќе целосно е обликувана во средината на XIX век. Новите односи на филозофијата и музикологијата ќе отворат нови можности за естетиката на музиката, која лутала во брзото освојување на новите територии на дисциплините што се осамостоиле во XVII и XVIII век; но наедно и ќе постават повисоки барања пред оние што во иднина ќе се впуштат во толкувањето на веќе многу сложениот музички феномен.

---

[688] ibid., стр.119
[689] ibid., стр.122
[690] ibid., стр.158
[691] ibid., стр.177

III. Психолошката естетика - свртување кон субјектот

1. Психологијата уживала посебна популарност меѓу новите теориски дисциплини и набргу била применета скоро во сите области, вклучувајќи ја и естетиката на музиката. Психолошкото свртување кон естетичките проблеми на музиката, поради карактерот на самата наука, наедно означувало и свртување на интересите кон субјектот што го креира и го доживува музичкото дело. Според тоа, психолошката естетика во своите интереси била многу поразлична од естетиката на формализмот, за која туку што говоревме, и која суштината ја барала во објективно дадените карактеристики на објектот, односно битието на самиот феномен.

2. Успесите кои психологијата ги постигнала во овој период, пред сé, се однесуваат на физиологијата на перцепцијата, (што ги предизвикале Хансликовата реакција и негирањето на естетичката релевантност на заклучоците што произлегуваат од оваа основа). Меѓу психолозите што оставиле историски траги во врска со ова прашање се издвојуваат **Фехнер** (Gustav Theodor Fechner, 1801-1887 г.) и **Хелмхолц** (Hermann Helmholtz, 1821-1894 г.).

3. Во новиот научен дух на изведување принципи и правила, Фехнер се обидел да ги одреди психолошките закони што владеат и во естетското освојување на феноменот. Тој издвоил тринаесет закони, во кои "најнеоргинални" се оние строго естетичките. Тука сé уште владее старата онтологија на убавото: *mensura, numerus, ordo*.[692]

Основниот принцип што ги одредувал овие закони е принципот на асоцијативноста. Во докажувањето Фехнер се истакнал со статистичкото испитување, што дало "малку резултати, а и тие се прилично произволни, но сепак тој оформил школа".[693]

Што се однесува до музиката, Фехнер за цел го поставил разјаснувањето на паралелизмот меѓу "пропорциите на движењето и доживувањето". Притоа, согласно со неговите општи принципи заклучил дека:
1. музиката може да го пренесе човекот од равнодушна состојба во особено расположение,
2. ова расположение спрема неа, може да се одржува и зголемува,
3. да совлада едно спротивно расположение,
4. ако спротивното расположение е премногу силно ... оваа противречност ќе се доживее како нерасположение."[694]

Наведените правила врзани со доживувањето на музичкото дело го остваруваат принципот на праговите на дразбата, што било едно од омилените Фехнерови начела. Меѓутоа, тоа што важело за перцепцијата (Фехнеровиот закон во врска со праговите и интензитетот на дразбата) не е во подеднаква мера применливо и врз доживувањето.

---

[692] в. G.M. Taljabue, op. cit., стр.51
[693] ibid., стр.50
[694] Handbuch der Musikästhetik, стр.392

4. Поради тоа Хелмхолц многу повеќе ќе се занимава со перцепцијата и физиологијата на увото како основа за доживување на музиката (чиј резултат ќе биде делото *Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*). Заклучоците изведени од прочувањето на анатомијата и физиологијата на увото укажувале дека музиката е сепак детерминирана од структурата на влакната во Кортиевиот орган. Давајќи одговор на прашањето од Питагора за нашето хармонично доживување на аликвотните тонови, Хелмхолц вели дека "увото ги разрешува сите сложени звуци во пендуларни треперења, според законот на симпатетичката вибрација, и ги прифаќа како хармонични само оние дразби на нервите што немаат пречки".[695] Така законите на музичката хармонија одново се пропишани од природата во која хармонијата е трајно, а дисхармонијата испрекинато чувство.

Хелмхолцовиот интерес за музиката произлегувал од неговото убедување дека "музиката има понепосредна врска со чувствата од која и да е друга убава уметност и дека теоријата на слушното чувство ќе одигра многу поголема улога во музичката естетика, отколку, да кажеме, теоријата на светло-темното или перспективата во сликарството."[696]

5. И покрај големите чекори што психологијата и физиологијата ги направиле во смисла на објаснување на законите на перцепцијата, функционирањето на слушниот орган, организацијата на акустичките дразби, дури и за самите автори во рамките на психолошкиот круг на мислење, многу прашања останале отворени и неразрешени. Хелмхолцовите и Фехнеровите откритија можеле да се применат само во општите рамки на регистрацијата на звукот, хармонијата итн., но не и во безграничните финеси што во себе ги содржи музичкото дело. Во оваа насока, новата психолошка естетиката не отишла ни чекор натаму од питагорејците, кои откриле дека звуците што човекот ги регистрира како хармонични, се наредени според пропорциите на првите четири природни броеви.

6. Обидот да се оствари чекор натаму во психолошкото толкување на музичкиот феномен е естетиката на *einfühlung*-от што се свртела кон корелацијата субјект - објект, во која субјектот ја внесува во објектот својатата субјективност, својата внатрешност. Со тоа предметот ги губи естетските особини, зашто чувствата се втиснати во него и тие објективно не му припаѓаат.

Терминот потекнува од синот на **Фишер** (Friedrich Theodor Visher), **Роберт** што го употребил во смислата - оживотворување на естетскиот предмет, за време на естетскиот акт.[697]

7. Во истиот дух **Липс** (Theodor Lipps, 1857-1914 г.) еден од истакнатите теоретичари на *einfühlung*-от ќе го дефинира тој акт како "акт на

---

[695] Gilbert i Kun, op. cit., стр.438

[696] ibid., стр.437

[697] G. M. Taljabue, op. cit., стр.53 (Во англискиот јазик подеднакво се користи и терминот *емпатија,* empathy)

очовечување или о-душевување на без-душното".[698] Во целиот процес *Јас* добива посебно значење, *Јас* има оформувачки квалитет (*Gestaltqualität*). Секоја емоција станува едно *Јасчувство* (Ichgefühl).

Сево ова подеднакво се однесува и на подрачјето на музиката во која *Јас* е формирачки квалитет на целината на мелодијата, но и самиот Тон.

"Јас пронаоѓам во тонот страст и мир, копнеж и спокојство, радост и лелек, сериозност на волјата и радост во играта, борба и смирување. Јас наоѓам во него едно идеално сопствено Јас, што од тонот и неговите заеднички звучења и следувања ми говори мене или се изразува во себе ... Ова Јас - е Јас самото, односно во тонот со-чувствувано Јас, едно Јас што не е само претставено, туку е реално, дејствувачки доживеано Јас, што во сукцесивното настанување и самоизградба на тонската целина, во себе, до крај, го доживува исполнувањето на сопствената историја. Во оваа сопствена историја постои самиот предмет музика".[699]

8. Многу слични субјективистички ставови застапува и **Фолкелт** (Johannes Volkelt, 1848-1930 г.). И кај него е *Јас - нагласено* и наедно *Јас - сведоштво.*[700] Во оваа концепција, што ја наоѓаме скицирана уште кај **Грос** (K. Groos) "надворешните предмети функционираат како образци на нашите психолошки процеси. Естетското сознание е *innere Nachachmung* (внатрешно подражавање, м.з.) со кое дополнително може да се доживее (*nacherleben*) претпоставениот живот на предметот; а тоа се случува затоа што предметите со својата структура функционираат како шеми на нашиот психички живот. Но според него, психички значи психофизички. Уметноста е игра на биолошкиот карактер. Исто така и според Фолкелт: интуицијата на линијата, бојата, звуците, во нас предизвикуваат органски чувства ... кои и самите служат како посредници меѓу чувствата и мислите."[701]

9. Теоријата на *einfühlung*-от и покрај доминантното кантијанско исходиште беше во целосна спротивност со естетичкиот формализам на Хербарт и Ханслик; на субјективизмот на едната и одговара објективизмот на другата. Од друга страна, тоа биле и доминантните естетички превирања во втората половина на XIX век.[702]

---

[698] Handbuch der Musikästhetik, стр.403

[699] ibid., стр.404

[700] в. ibid., стр.404-405

[701] G.M.Taljabue., стр.58

[702] Таљабуе, ќе ги поврзе и **Бергсоновите** (Henri Bergson, 1859-1942 г.) ставови со теоријата на *einfühlung*-от.(в. ibid., стр.46). Бергсон е познат по воведувањето на *интуицијата* во естетскиот чин, и тоа интуицијата како инструмент различен и од интелигенцијата (како техничко геометриско орудие што оперира како апстрахирање) и од практичниот инстинкт (што оперира како механичка навика). Таа интуиција што е единствено и длабоко чувство продолжува во состојбите и во движењата на телата. "Со помошта на системот постапки (звуци, зборови, гестови, форми), уметникот во нас со миметичка сугестија предизвикува промени на

IV. Естетиката и социологијата - музиката и општеството

1. Развитокот на социологијата и консеквентно сознанието за улогата и влијанието на општеството и социјално-економските фактори на уметничкиот феномен, придонесле за обновувањето на ставовите што што биле присутни во естетиката на музиката, дури може да се каже и доминантни, во античката естетика (Платон, Аристотел). Новата социјално-економска и културна ситуација, како и различната и многу посложена структура на музичките дела, ќе придонесат за едно многу послоевито размислување во ова подрачје.

2. Прифаќањето на ставот дека постои врска меѓу музиката и општеството облигатно го следело прифаќањето на ставот дека музиката на некој начин мора да ја одразува таа врска. Тој одраз можел да биде директен, во самото музичко дело, со што одново се стигнува до теоријата на подражавањето, или индиректен, со дејствувањето на креативниот субјект, односно, авторот, изведувачот и публиката, што со изборот и организацијата на музичкиот материјал, ќе ги изразат своите идејни ставови, социјалната припадност итн.

3. Фактот дека социологијата е ориентирана кон еден поширок феномен во кој Јас е дел на целината, говори дека во преден план одново ќе избие објективизмот, наспроти изразениот субјективизам на психологизмот.

4. Марксизмот има најистакнато место меѓу филозофските школи што ќе се застапуваат ова гледиште. Имајќи предвид дека класиците на марксизмот оставиле мали естетички траги, и воопшто не се занимавале со музиката, првите естетички расправи за музиката што се декларирани како марксистички, се појавуваат во младата советска држава од дваесеттите години.

5. Проблемите на организацијата на културата и образованието биле

сличните состојби. Но за да го постине тоа, тој мора да ги неутрализира обичните состојби на нашиот организам, а со нив нашите обични чувства. Правилноста на музичкиот или прозодичкиот ритам, скаменетата неподвижност и рамнотежата на скултпурата, симетријата и повторувањето и формите на архитектурата ја имаат токму таа функција. "Тие го запираат нормалното движење на нашите чувства", не одвлекуваат од утилитарните практични постапки што ги диктираат практичните потреби и така ги неутрализираат соодветните обични состојби на душата. Во ритамот, "нашата душа, лулана и заспана, се заборава како во сон, и мисли и гледа со поетот ... Навестувањето, дури и делумно, на некоја идеја, тогаш е доволно со неа да ја исполни целата душа." (ibid., стр.46) Психолошката ориентација во оваа теорија, а и до некаде Фехнеровото влијание, можат да се видат во потиснувањето и сменувањето на чувствата, (Фехнеровите закони за праговите на чувствата).

главен мотив и поттик во одредувањето на глобалниот филозофски концепт на музичката уметност. Така првиот *народен комесар за образование*[703] **Анатолиј Васиљевич Луначарски** (1875 - 1933 г.) кој имал извонредни познавања од музичката уметност, оставил зад себе поголем број кратки текстови за музиката, од публицистички и есеистички карактер.[704]
Тие проблеми наедно ги детерминирале и аспектите што ќе бидат предмет на интересирањето на теориско-музичките трудови. Меѓу нив се издвојува прашањето за *музиката и револуцијата*.

6. Споредувајќи ги музиката и револуцијата, Луначарски ќе констатира дека тие во основата се многу сродни. "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."[705]

Во согласност со марксистичката филозофска концепција, Луначарски инсистира на *дијалектичноста* на музиката, музиката како систем на спротивности. "Музиката има внатрешна тенденција кон решавањето на спротивностите, но нејзиниот живот се состои во поттикнувањето на тие спротивности".[706]

7. Релацијата музика - општество има, доминантно, социолошки карактер, така што овие цитати се извлечени од текстот што бил посветен на *социологијата на музиката*. Меѓутоа, Луначарски во него неминовно се занимавал и со прашањата на естетиката на музиката.
"Музиката не изразува јасни мисли. Музиката не дава точни слики. Поради тоа е потешко да се навлезе во нејзината внатрешна смисла, и уште потешко е да се докаже согласноста на нејзините форми со општеството. Но, всушност тоа не е така, зашто станувајќи многу општа и апстрактна во она што може да се изрази со зборовите , така што едно исто музичко дело може да служи како повод за различни толкувања, музиката станува во исто време многу конкретна. Често, музичарот што ја создал, не може да објасни што всушност сакал да каже; меѓутоа, сиот збир од звуци што ги пронашол тој, сите ритмички форми што му ги дал на своето дело, претставуваат за себе нешто неповторливо, и истовремено нешто што носи печат на епохата, како во случајот кога тоа дело се јавува како типично за таа епоха, така и во случајот кога ја надминува, односно излегува од нејзините рамки, и покрај тоа што тоа настапувачко движење на музиката се одредува со истите социолошки закони."[707]

---

[703] Оваа функција тој ја обавувал дванаесет години
[704] Во собраното издание на овие текстови се вклучени и говорите што Луначарски ги држел по разни поводи во врска со музичката култура и музичката уметност.(в. А.В. Луначарский, В мире музыки, Всесоюзное издательство советский композитор, Москва 1971)
[705] А.В. Луначарский, В мире музыки, стр.122
[706] ibid., стр.123
[707] ibid., стр.118,119

Како што се гледа и од овој цитат, Луначарски, не е исклучиво застапник на теоријата на подражавањето и праволиниските односи во системот музика-општество. Музиката го задржува правото на своја автономија и повеќезначност.

8. Идеалот на Луначарски во музиката бил Бетовен, што тој го класифицира во подрачјето на *револуционерниот романтизам*.[708] Револуционерниот романтизам набргу ќе стане партиска програма и едно од основните начела на партиската култура од ждановски тип. Таа *партијност* што со Луначарски почнува да навлегува и во музиколошкиот третман на музиката говори за *агит* музиката и ги одредува рамките во кои треба да се движи музичката култура. Со тоа дурската и молската тоналност стануваат "дурската - музиката на болшевизмот, молската - коренитиот внатрешен меншевик".[709]

9. И покрај својата парцијалност, трудовите на Луначарски извршиле значајно влијание врз трудовите на новата советска музикологија и естетика. Во нејзините рамки посебна улога ќе одигра **Борис Владимирович Асафјев** (псевдоним, Игор Глебов, 1884-1949 г.) и неговото дело *Музичката форма како процес* (Музыкальная форма как процесс).[710]

Уште самиот наслов на расправата *Музичката форма како процес* ја одразува Асафјевата ориентација да се вклопи во дијалектиката од марксистички тип. Процесуалноста подразбира некакво онтогенетско, односно во самото дело, и филогенетско, односно историско движење и развој. Основата на тој развој е интервалот, што наедно е и интонационо изразно средство. Интервалите се - вели Асафјев - " форма на изразување во секој даден систем од тонови преку на звучен ред", тие се "постојано дејствувачки интонациони показатели (траење, височина, степенот на напрегнатоста (јачината м.з.) на тонот, квалитетот на разликите кај разните инструменти)... Доминирањето на некој интервал во музиката во некој период или жанр, во одредена епоха, се јавува како резултат на *интонациониот избор*, што се врши под влијанието на општественото сознание и станува откритие на стилот."[711]

10. Елементот на *општественото сознание* или подобро речено колективната свест, станува стожер околу кој се движи интервалот. Интервалот за себе е само средство за изразување на човековото *интонирање* во музиката. Тоа што се интонира, се всушност неговите мисли. "Мислата, интонацијата, формата на музиката - сето тоа е во постојана врска: за да биде изразена со звукот мислата, станува

---

[708] ibid., стр.155 ("Бетовен е поинтимен сосед кон уметноста на социјализмот, од хронолошките соседи на последните децении". ibid., стр.82)

[709] ibid., стр.82

[710] Во две книги, првата издадена 1939 година, а втората *Интонация* 1947. (Овде ќе биде користена - Б.Асафьев, Музыкальная форма как процесс, книга вторая, Интонация, Государственное муыкальное издательство, Москва 1947)

[711] ibid., стр.12

интонација, интонирачка. Процесот на интонирање за да не се претвори во збор, туку во музика, или се слева со говорната интонација, или се претвора во единство на ритмоинтонацијата збор-тон, во нов квалитет, богат со изразни можности и долго време се одредува во постојаните форми на различните пракси на милениумот."[712]

11. Тргнувајќи од овие начела, во натамошниот тек на својот труд Асафјеф ќе се потруди да го прикаже развитокот на *интонациите на интервалите* во различните историски периоди. Според рецептот на Луначарски, посебно место заземаат класицизмот и Бетовен.[713] Ова Асафјев ќе го доведе до изведување на карактеристичните интервали на *интонациониот избор* на одредените стилски епохи.
Така квартата станува интервал на француската буржоаска револуција, секстата на романтизмот, зголемената кварта - намалената квинта интервалот на руската петорка, квинтата на француските импресионисти итн.[714]

12. Наблјудувајќи ја музиката низ призмата на интонацијата, што е говорна карактеристика, Асафјев не сакал музиката да му ја потчини и да ја изведе од говорот, со што таа би станала гносеологија *inferior*, па со тоа и интонација *inferior*. Ова е евидентно во заклучокот на овој труд, во кој се истакнува дека "музиката на крајот не можела да произлезе од емоцинално-возбудениот говор на човекот, зашто и самиот говор е музички систем на интервали, условен од уметноста на музичките звуци, единствено можен ако е присутна способноста на интонирањето, односно звуко-јавувањето, управувани од дишењето и осмислувачката дејност на човековиот интелект."[715]

13. Во овој превртен однос музика - говор, "музиката се раководи од сознанието и претставува разумна дејност. Чувствениот, односно емоционалниот тонус, неизбежно присутен во неа, не се јавува како нејзина причина, зашто музиката е уметност на интонираната смисла.[716]

14. Ова инсистирање на "разумната" страна на музиката е проследено и со Асафјевото оградување од Хансликовиот формализам,[717] односно од неговата "музика без значење надвор од себе". Асафјев кој во прв план ги изведува чисто музичките средства, како на пример формата и интервалот, можел да навлезе и во некои други естетички предели. Едно такво отстапување од интонациона теорија е можноста за толкување на музиката како игра.[718]
15. Може да се претпостави дека историските и општествените рамки во кои е создаван Асафјевиот труд битно влијаеле врз изборот на

[712] ibid., стр.22
[713] в. ibid. IV поглавје
[714] ibid., стр.141,142
[715] ibid., стр.140
[716] ibid., str.140
[717] в. ibid., стр.48
[718] в. ibid., стр.50

аргументацијата. Меѓутоа останува и констатацијата дека во него паралелно се водат и се борат две линии: индивидуалниот развиток на музичките средства и нивното одразување на колективната свест. Со тоа можностите на интерпретацијата на музичкиот материјал не се затворени.

16. Вклопувањето на музиката во општо-миметичкиот карактер на уметноста, односно нејзиното враќање на постарите теориски позиции, бил карактеристичен проблем и кај другите марксистички теоретичари. **Лукачевата** (Georg Lukács, 1885-1971) интерпретација во оваа смисла ќе ја одреди музиката во однос на другите уметности, што "непосредно ја одразуваат конкретната предметност на човековиот надворешен и внатрешен свет", како ограничена само на "евокативната улога". [719]
17. Во општите рамки на *општеста* на музиката и нејзиниот подражавачки карактер се вклопува и полскиот музиколог **Зофја Лиса** (Zofia Lissa,1908 -). Сепак донекаде различните општествено-историски и културни услови на полската музичка култура, (Полска како средиште на музичката авангарда), како и филозофско естетичката традиција (особено феноменологијата на Роман Ингарден), ќе придонесе за едно нијансирано и продлабочено теоретизирање за музичката уметност.

18. Така на пример, пишувајќи го есејот *За суштината на музичкото дело*[720] Зофја Лиса му пристапува на проблемот со една широчина во која е опфатена целокупната музичка култура и во историска и во географска смисла. Намерата да се дефинира музичкото дело како клучна и централна естетичка категорија, произлегува од сите можни преиспитувања - историските, низ разгледувањето на различните фази на развитокот на музичката култура од примитивната, па до авангардата и експерименталната музика, (вклучувајќи ги и проблемите на отвореното дело од алеаторички тип, електрониката, конкретната музика итн.), географските низ разгледувањето на различните национални култури, (особено разликите на источните музички култури), како и жанровските , низ разгледувањето на различните манифестации на современата музичка култура, (џезот и фолклорот, прашањето на импровизацијата итн.).

Покрај овој сеопфатен однос спрема слоевитоста на современата музичка култура, Лиса не ги заборава и модалните аспекти, односно трансформациите што ги доживува делото на патотот од авторот, преку партитурата, изведувачот, изведбата, до слушателот.

Сеопфатноста на анализата што притоа е остварена укажува на темелноста на пристапот соочен со сложената структура на современата музичка култура. Притоа Лиса останува една од ретките автори што проблемите ги третираат на овој начин, (а не со ограниченото разгледување, односно докажување, низ примерите на еден музички жанр,

---

[719] D. Grlić, Estetika, III, (Смрт естетског), стр.94 "Заради тоа треба да се негира не само нејзиниот "чисто формален" карактер, туку и да се покаже која сфера на реалноста ја одразува музиката, па и повеќе од тоа: каква е таа реалност што ја одразува. Зошто на крајот "кое чувство го бара и го поднесува таа ... пред сé е историско-оп- штествено прашање". (ибид., стр.94
[720] Zofia Lissa, Estetika glazbe (ogledi), Naprijed, Zagreb, 1977 (стр. 7-35)

па дури и еден историско-стилски период.)

Во заклучокот на есејот Лиса констатира:

"Категоријата на музичкото дело е *историска* категорија, односно историски релативна во естетиката и теоријата на музиката, аналогно на историскиот карактер на таквите поими, што се обликувани во историјата, како на пример, функцијата на каденцата во хармонијата, или сонатата и фугата во учењето на музичките форми. Тоа значи дека во одредени периоди на развојот на музичката култура, дејноста на човековиот звучен исказ се огледувала во делата, а во други, спротивно, во звучните творби со други онтолошки својства; тие творби несомнено ч припаѓаат на музиката, но не и на класата на музичките дела. Музиката била различна во различните епохи и цивилизации на земјината топка, и поимното мислење само на една цивилизација и една историска епоха бара целосна ревизија."[721]

19. Принципите на историскиот и географскиот "релативитет" подеднакво се применети и врз аспектите на *процесуалноста* на музиката. Испитувајќи ја категоријата на *времето* во музиката, Зофја Лиса истакнува дека "формалната интеграција и процесуалитетот на музичките дела ја интересираат ... пред сé, во оној аспект што покажува *на кој начин категоријата на времето* е делотворна во музичкото дело. Нема да ја истражуваме од онтолошкото гледиште (како Бреле и Ингарден), туку од перспективата што укажува како таа категорија *ја доживува слушателот*, и што, на тој начин, ја детерминира структурата на музичкото дело".[722]

Толкувањето што притоа Лиса го дава, и покрај оградувањето од Хегел, наликува на дијалектиката на неговите временски точки, зошто според Лиса, таа *процесуалност* кај слушателите се остварува со помошна чиновите на споредување: "а)утврдувањето на еднаквоста на фазите, б)нивните меѓусебни отстапувања, в)нивната целосна различност, односно контраст. Сите три односа истовремено докажуваат дека перцепцијата на развиената музичка форма *не е еднослојна*, дека впечатокот на слушателот што го перцепира звучното протекување како континуирано и целосно мора истовремено да дејствува на *неколку* рамнини: тој мора да ги забележува фразите што течат и без прекин да ги споредува со фазите што му се дадени само во сеќавањето. Во тоа се состои активното обликување на формата од субјектот."[723]

20. Дијалектичноста на музиката кај Лиса аргументирано преминува и во дијалектичноста на нејзиниот теориски одраз. "Секоја естетика е естетиката на соодветниот историски период, таа ги применува неговите сопствени критериуми, ги поставува неговите сопствени прашања и ги решава во духот на филозофските принципи на тој период... Во таа смисла и историјата на уметноста без исклучок ќе биде историја на сегашноста. Притоа не е решавачки материјалот што се истражува, уметничките дела што му припаѓаат на некое "денес", "вчера" или дури "завчера", туку

[721] ibid., стр.32
[722] ibid., стр.37
[723] ibid., стр.41

истражувачкиот апарат на историчарот или аналитичарот, со други зборови, прашањата што ги поставуваат претходното и сегашното создавање. И токму во тоа лежи дијалектиката на односите на "јас" и "не-јас" за истражувачот, историчарот, аналитичарот и естетичарот."[724]
Од друга страна Лиса ќе се огради и од тезата за вечно променливите форми на уметничкиот израз и перцепција, зашто "во историски детерминираната променливост на формите на музичкиот израз одредени законитости во музиката сепак остануваат константни".[725] Со други зборови "темелната" теза на Лисиното размислување тргнува од констатацијата дека "во секој елемент во текот на делото се конституира различен тип време што во својата суштина се разликува од другите".[726] И овој принцип има свои жанровски и историски аспекти. Константата што Лиса ја спомнува во тој однос на музичкиот *имперфект* и музичкиот *футур*, е "диференцијација на примарниот материјал на главните, централни елементи и на други, секундарно променливи елементи. Првите се нешто постојано, додека музичката смисла на другите се ограничува на тоа да прават отстапување од централните, да воведат модификација и истовремено да се стремат кон центарот; оттаму произлегуваат и енергетската смисла и отстапување и враќање кон почетната точка ... Кај примитивните народи тоа е централниот тон од кој се остваруваат отстапувања кон други, периферни звуци, што потоа станува оска на односите во мелодиската структура - макам, мелодиски модел, од кој произлегува и во кој се враќа секоја импровизациска дејност. Со време, тој стабилен фактор, таа оска на односите, станува скалата и нејзините завршни тонови (finales). Во функционалниот систем таа оска на односите е комплексот на главните функции (содржани во образецот на каденцата); во сериелната музика оската на односите одново станува мелодиската структура, еден вид "дванаесеттонски макам" како почетна точка за секоја хоризонтална и вертикална звучна целина".[727]

21. Постоењето на прикажувачки структури во музиката особено доаѓа до израз во текстот *за комичното*. "Во музичките дела прикажувачките структури се всушност многу ретки, но го прават *тематскиот материјал* и решаваат за надградбата на целото дело... Звучните структури што како музички теми лежат во основата на музичките дела често имаат функција да прикажат нешто што е различно од нив самите"[728] - заклучува Лиса.

Принципот на прикажување почива врз аналогијата, односно сличноста на формите. "Сличноста на формите, меѓутоа понекогаш е толку зачудувачка што интенцијата на слушателот и без помош на семантичките знаци е управувана кон прикажаните предмети со соодветните мотиви."[729] Лиса ги разграничува прашањата за прикажувањето во музичката уметност во програмската и непрограмската, односно "апсолутна" музика.

---

[724] ibid., стр.52
[725] ibid., стр.53
[726] ibid., стр.56
[727] ibid., стр.84
[728] ibid., стр.104
[729] ibid., стр.105

За да го објасни "прикажувачкиот" карактер во апсолутната музика, таа ја внесува и категоријата на "симболите", зашто "во експресивната ("апсолутната" м.з.) музика звучните структури директно не прикажуваат никакви изразени содржини, туку само нивните *симболи*."[730] Со воведувањето на *симболите* Лиса се приближува до семантичката школа на Сузана Лангер, со која очигледно не била запозната, а за која ќе стане збор подоцна.

22. Меѓу есеите на Лиса за музиката спаѓа и есејот *за тишината и паузата во музиката*. Тишината добива конструктивен карактер, остварувајќи ја на тој начин дијалектиката на тишината и звукот. Односот на тишината и звукот во музиката има историски карактер и тој значајно се менува од стил до стил.[731]

23. Лиса пишува и за *музиката и револуцијата*, како и текст за *Луначарски*, што сведочи за меѓусебната врска на овие два есеи. Крајната интенција на текстот за врската на музиката и револуцијата е да се негира *автономијата* не само на композиторовото создавање, туку и на структурата на делата, како и односот на публиката. Според Лиса: "Пресвртите во музичката култура што се јавуваат по општествените пресврти, не се само резултат на промената во композиторовата идеологија туку многу повеќе промена во владејачкиот тип на примање (на музиката м.з.) ... Во музиката не постојат целосно самоволни решенија во смисла на индивидуалните творечки чинови. Која и да биде база на општата музичка свест дава *consensus omnium* за сите музички дела што настануваат".[732]

24. Хетерономноста на музичкото дело спрема реалноста ја застапува и марксистичкиот филозоф и теоретичар **Ернст Блох** (Ernst Bloch, 1885-1977 г.) Сепак, неговиот музичко-филозофски систем битно се разликува од "ортодоксниот" марксизам на Лиса и нејзиното подредување на музиката во однос на општеството.

Позицијата на музиката во Блоховиот систем доживува реновација на ниво на системот во кој таа е круна и крај на толкувањето на реалноста, светот, човековата дејност. Музиката станува вечна *надеж*, сон за неостварената хармонија во овој свет, *утописка визија на хуманоста*. На тој начин се компензира проблемот на *прикажувачкото* во музиката, или уште подобро речено тој се спроведува на еден повисок и во многу поразработен степен на односи спрема прикажаното.

25. Она што ги прави многу особени Блоховите текстови, тоа е нивната стилистичка компонента. Таа секако е една од најсовршените и

---

[730] ibid., стр.106

[731] "... различните историски стилови го прават темелот на различната аудитивна интеграција на музичкиот тек и многу различното функционирање на паузата. А тоа докажува дека паузата создава еден *конструктивен*, а не само како што сакал Риман, негативен фактор на музичкото структуирање". ibid., стр.164

[732] ibid., стр.248,249

најбогатите во историјата на естетиката на музиката. И покрај тешкотиите на разбирањето што го следат стилистичкото ниво на текстот, Блоховите расправи оставаат силен впечаток врз читателот.[733]

26. Делото што Блох ѝ го посветил на музиката *Духот на утопијата* (Geist der Utopie, 1918, второто проширено издание од 1923 година) се наоѓа на самиот почеток на неговата филозофска работа.[734] -

Неколку клучни претпоставки ја детерминираат суштината на музиката:

а) антропологизмот и антропоцентризмот
б) историчноста
в) трансцеденцијата во вид на интенција
г) гносеологизмот
д) експресивноста
ѓ) утопизмот[735]

27. Антропоцентричен е уште самиот почеток на ова дело:
Јас сум . Ние сме.[736]

Филозофијата на музиката почнува на многу сличен начин:
"Ние самите себе си се слушаме.

Зашто постепено стануваме слепи за сé што е надвор од нас.

Инаку и што и да обликуваме, тоа одново води околу нас. Тоа обликувано не е токму толку целосно проткаено со нашето Јас, не е толку влажно, треперливо, топло, темно и бестелесно како чувството дека сум

---

[733] "Филозофското дело на марксистичкиот мислител Ернст Блох е таков вид херменеутичко искушение: ако по некој случај стигне во рацете на филозофските банауз, оној вид на позитивниот игнорант на кој мора да му се "даде сметка" и за стилистичкиот пресврт, тогаш тоа може да се "вреднува" како најизразен пример на спекулативното пелтечење и отсуство на мисловна строгост; ако пак, го чита оној што претходно ја минал лектирата на Платон, ренесансните мислители, Кант, Шелинг, Хегел, Маркс, Керкегор, тогаш тој непосредно ќе спознае што значи творечкиот филозофски говор и како тој, изразено духовно, посредуван со големото филозофско наследство, може да биде самосвоен." (Dr Kasim Prohić во Уводот кон: Ernst Bloch, Duh utopije, BIGZ, Beograd,1982, стр.7

[734] Филозофијата на музиката во рамките на марксизмот не може да биде автономна, зашто ни музиката како форма на надградбата не е самостојна, па како таква ни примарно значајна; затоа и Блоховиот интерес за музиката со време сé повеќе и повеќе ослабува, како што Мајер едноставно го констатира тој факт: Антологијата на најважните Блохови ракописи за музиката и нејзината филозофија јасно покажува дека Блоховиот филозофски интерес за музиката се оладил на крајот на дваесеттите години ... Но и оваа втора верзија (од 1923 г., м.з.) и натаму ч придава на музиката *повеќе значење отколку кое и да е друго марксистичко дело.* Музиката во неа е највисокото нешто до кое човекот може да се возвиши".(Ivan Focht, Savremena estetika muzike, Nolit, Beograd, 1980 , стр.236

[735] според I. Focht., op. cit., стр.239

[736] Ernst Bloh, Duh utopije, стр.41

секогаш кај себе, секогаш самосвестен. Тоа е материја и доживување врзано за нешто туѓо."[737]

Она што следува во текстот го разгледува тоа *само-слушање* низ различните историски фази на неговата трансформација.

"Како се слушаме најнапред ?

Како бескрајно потпевнување во себе си и во танцот.

И едното и другото сé уште се безимени. Тие не живеат според себе и никој тука лично не обликувал".[738]

28. Историчноста на музиката кај Блох е фон врз кој се следи појавувањето и развитокот на одредените катоегории што можат да имаат филозофско-естетички карактер и значење.

Така "занаетчискиот" карактер, можноста музиката да се стави во рамка на одредени обрасци, само за себе не го донесува квалитетот на музичкото дело. "Некој може да биде добар музичари, а притоа спротивно сé да останува мртво, зашто обичниот занаетчија останува збунет токму пред она што допрва го надградува занаетот... За она што е еднаш пронајдено подоцнежните времиња изгубиле секакво интересирање и секаква можност за повторно доживување на првобитниот интерес во проблемската состојба или состојбата на ново раѓање, доколку тоа било само технички проблем; вистинскиот интегритет на големите музичари, значи, не го одредува историјата на музичката техника".[739]

29. На оваа линија, линијата на историчноста, Блох изведува многу оригинална концепција за сфаќањето на односот на музиката и општеството. Поврзувајќи ја нејзината *утопичност*, музиката како визија за неостварената иднина, тој ја поставува во *футурот* во однос кон општеството .

"Овде , спротивно, секој вистински голем мајстор, треба да изгради куќа со личен печат во која може да живее сам за себе, како одредена "состојба", и од онаа страна на своите таленти. Тој е слободен во неа и душевно се внесува единствено самиот себе си...

... Кога Ниче ја поима историската неистовременост на музиката, неа сепак ја прави само сениште, самата уште премногу историски се однесува на минатото, наместо да осветлува тргнувајќи од иднината: како духот во *утопискиот степен,* што соодветно на тоа, иако со безбројни изборни сродства и слободни рецепции, насреде историјата и социологијата ја гради само својата сопствена куќа, составот на своите сопствени еднакви битија".[740]

30. Низ историчноста се изведени и музичките форми, обликувањето на музичкиот простор.

"Затоа, за да не се расфрли ништо, мора тоновите сепак да се држат заедно. Таа врска е изградена така за да привлекува, да цели, да биде прогресивна, но не само временски туку, и уште повеќе, сфатена

[737] ibid., стр.75
[738] ibid., стр.76
[739] ibid., стр.81,82
[740] ibid., стр.81,82

просторно. Таа е изградена така што одредените точки што ги допира како форма, сосема да се фиксираат како битија. Тука станува збор за тоа да се фиксираат одредените генијални Јас - состојби, што за секој оној што е моцартовски, баховски или бетовеновски талентиран, стануваат канонски".[741]

31. Разгледувајќи ги разните фази на историскиот развиток на музичката уметност, Блох сепак се концентрира во триаголникот барок - класицизам - романтизам. Меѓу композиторите што заземаат посебно место во остварувањето на функцијата која на музиката и ја придава Блох, Бетовен има посебна позиција. Кај него "отпаѓа сé лажно и мувлосано. Оловото исчезнува, искривената слика се разводнува и Бетовен оди до непознатиот крај". Тој е "добар син на Луцифер, тој е демон кој води до последните нешта".[742]

Стилскиот триаголник во кој е концентриран најголемиот дел на Блоховите анализи во ова дело, му овозможува, во филозофските механизми на анлизата на музиката, да ги искористи, и да ги аплицира сознанијата што на теориски план веќе биле утврдени во музикологијата и нејзините помошни дисциплини - науката за хармонијата, полифонијата, музичките форми итн.

32. Онтолошкото ниво на анализата на музичката уметност кај Блох треба да доведе и да воведе во гносеологијата на музиката. Семантичката неизграденост на музиката постепено е преведена во еден повисок квалитет.[743] Во тоа гносеолошко ниво на музиката Блох изнесува четири претпоставки:

"*Како прво* , употребениот тон го прави секој настан поостар, попробивен и посетилен.

Зашто ние како слушатели нештата можеме скоро да ги допреме. Увото е со еден помал дел уште повеќе од окото, впиено во кожата...

Како второ, употребениот тон,меѓутоа, остварува забележливо различни нешта, според тоа дали воведува само во сетилноста или пак во разумноста.

Затоа, веќе долу, сé мора соодветно да се започне и да се доведе до згуснатост. Пеењето, тонот, мора да се изнијансираат и да го остварат не само тоа што нешто ќе истакнува, туку и тоа што ќе воведе еден пострастен човек, што ќе дава порака...

Како трето, музиката што сами ја инервираме, меѓутоа, врши една блага присилност на дејството; драмскиот тон и натаму самиот дејствува "поетски" и инволвира дури *едно самодејно драмско наслутување*.

Всушност, често остро е оспорувано тоа дека тонот оди толку далеку. Така Пфицнер сосема ги одвојува поединечните мелодиски бои од целината и го втемелува карактерот на поетскиот вид...

За да се пронајде она вистинското, силата на музиката да создава дејство: неа всушност ја *влече* тонот, добивајќи полет, додека самиот збор паѓа ...

---

741 ibid., стр. 87

742 ibid., стр.104

743 "...зошто уште е празно и неизвесно што се случува тонски". (ibid., стр.144)

Како четврто, на тој начин звучењето што потекнува од нас, тој субјективно со крв натопен тон, латентно ја надминува дури и говорната целина на неговото дејство.

Лошиот збор веќе сам за себе е лесно да се помести. Тој е излишен и во однос на тонот станува смешен секаде каде што ќе се појави зашто сака да објасни и да издаде нечие расположение.

Особено не е без основа, кога се пее, скоро сé да се издига превисоко, дека во операта и најсиромашниот бродар весла со златно весло...

Според тоа побудата таа оддалеченост сега одново да се пренесе назад, да се преведе во секојдневниот јазик не може со себе да донесе ништо значајно дури ни во херменеутички поглед...

Но и добриот збор, поетски вреден, нужно ќе откаже пред тонот. Затоа малку вреди, кога Вагнер нештата ги прикажува така, како патот, дури историски, одново да води од тонот кон зборот, а не обратно."[744]

33. Ова "проширување" на значењето на музиката, поставувањето тонот над зборот, кај Блох е во согласност со утописката функција што и е доделена на музиката, со нејзината можност "да се најде точката од која може да се фрли поглед на утописките земји."[745]

Остварувањето на ваквата функција на музиката произлегува од квалитетот на музичките средства - тонот, хармонијата, музичките форми и контрапунктот.

"Тука пред сé дејствува тонот како *средство* на изразот, како средство што мора да се прекрши, но сепак во своето треперење носи значење. Тука натаму дејствува хармонијата како *формула* и пред сé, веќе целосно впуштајќи се во субјективната многузначност, со посебното ритмизирање, со грациозниот, звучен, драмски контрапункт, како *дело - форма*, како *species*, како *белег* на големите музичари. Ритамот и трите досегашни начини на контрапунктот се веќе минимални предметни одредености за себе и така го одредуваат токму оној надојдувачки историско-периодичен систем на музички Јас - предмети и сфери, што до сега се јавуваше кај големите музичари".[746]

34. Не е изненадувачки дека во самиот крај на Блоховата филозофија на музиката наоѓаме коментари за Шопенхауеровите ставови. И Блох и Шопенхауер ѝ даваат привилегирана позиција на музиката тргнувајќи од нејзината "моќ за сомнабулно откривање на *највнатрешната суштина на светот* ."[747]

Сепак, разлики постојат. Според Блох, музиката не е метафизичка суштина на светот, туку *видовитост*. Во моментот кога се изгубила *видовитоста*, настапува музиката "едно ново гледање од внатре, што сега, кога видливиот свет станал преслаб за да го држи духот, наместо досегашниот примат на гледањето, го довикува кон слухот дадениот свет, прибежиштето на светлото, приматот на разгорувањето - без разлика кога

[744] ibid., стр.145-155
[745] ibid., стр. 163
[746] ibid., стр.164
[747] в. ibid., стр.200

ќе дојде часот на јазикот во музиката...

Но ќе дојде време кога тонот ќе зборува, ќе искажува, кога вистинското, посветлото, конечно ќе се постави во повисокото Јас, *кога она што на Брангена сé уште и звучи како разлевање на роговите, Изолда ќе го чуе како извор во ноќната тишина*, кога новите музичари ќе им претходат на новите пророци. На тој начин ние сакаме да му дадеме примат на нешто инаку неискажливо во музиката, на тоа јадро и семе, тој одраз на разнобојните ноќи на умирање и вечниот живот, зрното, семето за внатрешното домашно мистично море, тој Јерихон и првото престојалиште во Светата земја. Кога би можеле да се именуваме, би дошол нашиот водач, и музиката би била една субјективна теургија."[748]

35. Годините на создавањето на Блоховиот *Дух на утопијата* се совпаѓаат со годините на бурните пресврти во музичката култура. Меѓутоа, како што може да се види од текстот, Блоховата аргументација почива врз "старомодните" примери, и ги избегнува современите состојби.

Освен тоа, Блоховиот труд следи и едно целосно "германизирање" на музичката култура. Сите клучни примери на Блоховата аргументација произлегуваат од творештвото на германските композитори. И покрај фактот дека германската култура била една од доминантните во стилките периоди на барокот, класицизмот и романтизмот; почнувајќи од романтизмот, современата музичка култура ја следи афирмацијата и на другите национални култури, меѓу кои за прв пат и словенските. Светската музичка култура не би можела да се сведе на културниот круг на германските композитори, и во оваа смисла Блох си противречи самиот себе си , имајќи ги предвид неговите тези за културните кругови.

36. Слична ситуација наоѓаме и во делото на **Теодор Адорно** (Theodor Wiesengrund Adorno, 1903-1969 г.) *Филозофијата на новата музика* (Philosophie der neuen Musik, 1949). Музичките творци што се спротивставени и вредносно валоризирани се: Шенберг од германската и Стравински од руската културна традиција. Шенберговиот културен круг ја има улогата на напредокот, додека оној на Стравински - на реставрацијата, односно назадувањето.

Постојат и други сличности меѓу Блох и Адорно. И двајцата според вокација биле музичари и двајцата му се блиски на марксизмот.[749]

37. Она што Адорно уште на прв поглед го разликува не само од Блох,

---

[748] ibid., стр.210

[749] "Theodor Wiesengrund Adorno, современиот германски филозоф и социолог, во извесна смисла на многу оригинален начин го продолжува левото хегелијанско крило и во својот критичен неохегелијанизам му се приближува на Маркс, паралелно борејќи се против современите марксисти. Ова последното не треба да нé збунува: тој својот став го развива во иста мера против сите филозофски правци, огорчен непријател е и на егзистенцијализмот, и на позитивизмот, и на феноменолошката школа, (inclusive Husserl), и на современата онтологија. Накратко, тој е против." (Фохт во предговорот кон Филозофијата на новата музика, Нолит, Београд 1968)

туку и од другите современи мислители, е неговиот однос спрема актуалитетот на музичката култура. Со изведувањето на ставовите од современата конфликтна, многу сложена стилска и жанровска музичка ситуација, Адорно остварува и една нова активна позиција на естетиката, односно филозофијата на музиката. Естетиката не се однесува на минатото, таа дури има тенденција да ја одреди иднината.

Оваа позиција на естетиката ја следи и аксиологијата на современото музичко творештво. Останува отворено прашањето дали Адорно морал да биде толку радикален во отфрлањето, односно залагањето за одредени струења во современата музичка кутлура.

38. Делумен одговор на последново прашање ќе најдеме во Адорновата дијалектичка метода. Целосната дијалектизација на проблемот кај Адорно, ги наметнува негациите, спротивставувањата, антиподите. Уште во *Уводот* кон ова дело Адорно го објаснува својот избор и ограничувањето само на двајца автори (Шенберг и Стравински):
"Зашто, само во екстремите суштината на оваа музика го наоѓа својот израз; единствено тие дозволуваат сознание за нејзината вистинска содржина. "Средниот пат", вели Шенберг во предговорот кон своите *Сатири за хор*, " е единствен што не води во Рим."[750]

39. Од друга страна, според Адорно, "филозофијата на музиката денес е можна само како филозофија на новата музика".[751] Притоа Адорно ја има предвид конфликтната ситуација во современата музичка култура, проблемот на односот на публиката спрема авангардата, "индустријализацијата" на музиката, учеството на музиката во процесот на расколот " на целокупната уметност на кич и авангарда."[752]

Во оваа ситуација " на авангардната музика не ѝ преостанува ништо друго освен да издржи во своето зацврснување, без концесии за она човечкото што го разоткрива како маска на нечовечноста, па и во случаите кога толку примамливо го спроведува своето. Изгледа дека нејзината вистина е сочувана повеќе во тоа што преку организираната смисловна празнина ја демантира смислата на организираното општество (за кое не сака да знае), отколку во тоа, што самата во себе би го совладала општеството во една позитивна смисла. Во сегашните услови таа стои во однос на одредена негација."[753]

40. Со тоа клучната категорија во филозофијата и естетиката на музиката, според Адорно, станува *односот на музиката спрема општеството*, и тоа музиката во ставот на *негативитет* спрема *современото* општество. Остварувањето на *негативитетот* не е праволиниско (во смисла на теоријата на подражавањето), и го содржи сложениот однос на автохтониот развиток на музичкиот материјал и реалноста на која што се однесува.

Тој однос придонесол "можноста на самата музика да стане

---

[750] T.W. Adorno, Filozofija nove muzike, стр.33
[751] ibid., стр.40
[752] ibid., стр.40
[753] ibid., стр.49

неизвесна. Неа не ја загрозува тоа што би била декадентна, индивидуалистичка и асоцијална, како што ѝ префрла реакцијата. Спротивно, таа сé уште не е во доволна мера таква. Таа се обидува својата анархична состојба во мислите да ја преврти во некаква слобода, но оваа и се претвора во слика на светот против кој се буни, ѝ се претвора во поредок. А поредокот нема да го надвладее. Со тоа што музиката слепо и без приговор ја следи историската тенденција на својот сопствен материјал и во извесна смисла му се продава на светскиот дух, (а овој не е светскиот ум), таа со својата невиност ја забрзува катастрофата што историјата се подготвува да ѝ ја приреди на целокупната уметност. Таа признава дека историјата е во право, а оваа возвратно ќе прогласи дека таа греши. Но тоа сега, одново на оваа осуденичка на смрт ќе ѝ го даде правото и парадоксалната шанса да постои и натаму. Во лажниот поредок и пропаста на уметноста е лажна."[754]

Како што се гледа и од овој цитат, прашањето на *одумирањето* на уметноста, соодветно на Хегеловата традиција од која потекнува и самиот автор, зазема посебно место. Меѓутоа, Адорновиот став е принципиелно различен од Хегеловиот: "Уметноста би одумрела само за едно задоволено човештво: нејзината смрт на денот, како што се заканува, би била еден триумф на голиот опстанок врз погледот на свеста што се осмелила да му се спротивстави".[755]

41. Остварувањето на *негативитетот* во општеството, ја одредува и вредносната позиција на авторот. Во современата состојба на *шок*,[756] според Адорно, Стравински не се снашол најдобро. "Кај Стравински нема ни подготовака за стравот, ни субјект да му се спротивстави, туку се претпоставува дека човекот не може шоковите да ги преработи во себе за да станат негова сопственост. Музичкиот субјект тука се откажува од можноста да ги издржи шоковите и се задоволува со тоа што и самиот помага ударите да се претворат во рефлекси. Тој дословно се однесува како некој тежок раненик на кому му се случила несреќа што не може да ја апсорбира, па ја обновува во бескрајните напрегања во сонот".[757]

42. Тргнувајќи од гносеологијата што е исходишна и ултимативна точка на Адорновиот филозофско-музички ситем, во поглавјето *Scönberg и напредокот* Адорно ја остварува комплетната аналитика на онтологијата на дванаесеттонската и атоналната музичка техника. Анализирајќи ги особините на дијалектиката на музичкиот материјал на виенскиот музички круг, што треба да му послужат како аргумент за семантичкото ниво на оваа музика, Адорно ги претставува најдлабоките онтички структури на овој дел на современата музичка култура. Без разлика на подредената функција што онтологијата (спрема гносеологијата) ја има во овој труд, таа е наедно и неговиот најсодржаен дел, дел што ќе ја издржи критиката на авторите од најразличните филозофски и естетички припадности.

---

[754] ibid., стр.136
[755] ibid., стр.44
[756] "Поимот на шокот е единствен за целата наша епоха". (ibid., стр.175)
[757] ibid., стр.176

43. Тоа преплетување на гносеолошкото и онтолошкото, постојано е присутно во Адорновите анализи и изведувањето на заклучоците. Така тој се занимава со музичките средства за да ја докаже нивната историска зависност и променливост. "Претпоставката дека постои една историска тенденција на музичките средства му противречи на досегашното сфаќање на музичкиот материјал. Тој се дефинира физички, во секој случај, во духот на психологијата на тоновите, како вкупност на звуците што на композиторот секогаш му стојат на располагање. Но композиторскиот материјал од тоа се разликува толку, колку и јазикот од количината на неговите гласови... Сите негови специфични особини се белези на историскиот процес".[758]

Поентата на ова изведување за музичкиот материјал е тоа што материјалот е "од исто потекло како и општествениот процес", односно, дека "она што изгледа како голо самодвижење на материјалот се развива во иста смисла како и реалното општество, па и тогаш кога еден за друг веќе ништо не сакаат да чујат и меѓусебно се напаѓаат. Затоа кога композиторот се пресметува со материјалот, тој се пресметува со општеството".[759]

44. Нарушувањето на автономноста на материјалот води кон заклучокот за неговата "вистинитост". И тука постои одредена дијалектика. "Ни еден акорд не е "за себе" лажен поради тоа што и не постои акорд за себе и што секој во себе ја носи целината, па и целата историја. Но токму затоа слушното сознание за тоа што е точно, а што погрешно, одново е неразделно поврзано за тој поединечен акорд, а не за апстракната рефлексија за целокупното техничко ниво".[760]

45. Според Адорно, револуцијата во користењето на техничките средства во музичкиот израз настанува со Шенберг.[761] Шенберг и Веберн успеале музичките дела да ги доведат до најголемото ниво на густина и консистенција на формалниот состав. "Тие се толку кратки токму поради барањето за крајна консистентност. Тие забрануваат сé што е отповеќе..... Музиката е концентрирана во еден момент и е вистинита како исфрлање на негативното искуство. Таа се однесува кон реалната болест. Во тој дух новата музика ги демолира орнаментите, а со тоа и симетрично-екстензивните дела."[762]

46. Во остварувањето на новата авангардна историска позиција посебна улога одиграло рушењето на тоналитетот. "Нема *convenus* што би го принудил да му се покори на старото ... Како музиката да се лизнала од раката на последната, наводно природна потреба , што ја исполнувал нејзиниот материјал, така што сега, слободно, свесно и прегледно, располага со него".[763] Со тоа и различните димензии што ги поседувала

[758] ibid., стр.60
[759] ibid., стр.61
[760] ibid., стр.63
[761] в. ibid., стр.68,69
[762] ibid., стр.64,65
[763] ibid., стр.78

музиката на тоналниот круг, хармонијата, полифонијата, музичките форми, мелодиката, инструментацијата итн., остануваат слободно да се развиваат самостојно, без план, "исконски".

Во оваа насока Шенберг конечно ќе го застапува "принципот на полифонијата само како нешто хетерономно на еманципираната хармонија, нешто што со неа во секој случај треба да се помири".[764]

47. Рушењето на одделните компоненти на тоналниот систем доведува до крајна парцијализација и изедначување на тоновите од додекафонскиот низ. Музиката станува статична, без можности за варирање, а во изложениот низ нема веќе ниту една "слободна" нота. Делото се одигрува исклучиво во него и единствено е можно различното ритмизирање.[765] Во варирањето во кое Шенберг ги презема класичните "и уште повеќе архаичните техники на варијацијата", најповеќе "се применува низот во четири модуси: како основен низ; како негова инверзија, односно надоместувајќи го секој интервал од низот со интервал во спротивен правец ...; како "рак" во смисла на старата контрапунктска практика, така што низот почнува со последниот тон, а се завршува со првиот; и како инверзија на ракот. Овие четири модуси можат одново да се транспонираат во сите дванаесет различни почетни тонови на хроматската скала, така што низот, ѝ стои на располагање на една композиција во четириесет и осум различни форми. Натаму, од низовите со симетрично одбројување на одредените тонови можат да се создадат "изводи" што даваат нови, самостојни, и исто така, спрема основниот низ насочени низови".[766]

Овие ограничувања што ги наметнува употребата на дванаесеттонската техника и атоналноста, ќе доведат до веќе цитираната констатација за *собирањето* на музичките дела во минијатурни форми, формите што всушност го изложуваат само основниот материјал.

Ширината на изборот во мелодиска смисла ги трпи истите ограничувања. "Со секој нов тон изборот на останатите тонови е помал, а кај последниот веќе воопшто нема избор".[767]

48. Дисонанцата во овој систем има посебно значење. Имајќи го предвид Адорновото гледиште за *негативитетот*, дисонанцата што во музиката воопшто се јавува како еден негативен принцип, добива значење не само во конструктивен, онтички поглед, туку и во однос на значењето што го нуди во целиот "темен" систем на авангардната музика.

Меѓутоа функцијата на дисонанцата во додекафонијата и атоналноста, не е еднаква со нејзината функција на *напнатоста* во тоналниот систем. "Напнатоста и смирувањето во дванаесеттонската музика треба секогаш да се сфатат со оглед на виртуалната дванаесеттонска низа". Таа е во директна врска и со различното сфаќање на хармонијата и акордите зашто" поединечниот комплексен акорд станува способен во себе да ги вовлече музичките сили што порано им

[764] ibid., стр.84
[765] в. ibid., стр.86,87
[766] ibid., стр.87,88
[767] ibid., стр.97

биле потребни на цели мелодиски линии и хармонски состави".[768] Со тоа, "дванаесеттонската музика не може да се одвои од дисонанцата - таа копнее по акордот на својата смрт како по шифра за исполнување. Смртта: зашто сета динамика во него се запира, а не се разрешува".[769]

49. Воопшто може да се каже дека темни тонови доминираат во Адорновото дело. "Уметноста мора, поради човечноста, да го надмине светот во неговата нечовечност. Уметничките дела се проверуваат на загатките што светот ги поставува за да ги проголта луѓето. Светот е сфингата, уметникот нејзиниот заслепен Едип, а уметничките дела одговорите, што, како Едиповиот одговор, ја рушат Сфингата во пропаст".[770] Современата музика се жртвува себеси за да го спаси човештвото. "Сета темнина и вината на светот ја презема врз себе, сета своја среќа ја наоѓа во тоа што ја сознава несреќата; сета убавина во тоа да се откаже од убавиот привид. Никој не сака да има врска со неа, ниту поединците, ниту колективите... Всушност таа е порака што во шише плови по морето".[771]

Овие темни тонови можат донекаде да се објаснат и со периодот во кој е настанат Адорновиот труд - меѓу , и по двете светски катастрофи во кои биле срушени сите хумани идеали; периодот на подемот на нацизмот, од кој Адорно и самиот морал да бега и да емигрира, најнапред во Англија, а потоа во САД.

50. Исклучивоста што Адорно ја застапува во својот естетички систем на *новаша* музика останува еден од недостатоците на неговиот труд. На одреден начин, во него нема место дури ни за струите што доаѓаат и што веќе биле присутни во времето на издавањето на *филозофијаша на новаша музика*. Останува отворено и прашањето како би се однесувал културно-музичкиот круг што го застапува Адорно, (односно дали би се однесувал *реставрашорски*), спрема движењата што воопшто го негираат тонот и го пренесуваат музичкиот медиум во медиумот на целокупните слушни манифестации и медиумот на светлоста (визуелната музика).

V. Семантичката школа - музиката како јазик

1. Развитокот на лингвистиката во XX век, особено со појавата на структурализмот на **Фердинанд де Сосир** (Ferdinand de Saussure) и **Прашката лингвистичка школа**, најдиректно ќе се одрази и во естетиката на музиката со обновувањето на идејата за музиката како јази. **Сузана Лангер** (Susanne K. Langer) која се наоѓа на почетокот на ова движење во естетиката на музиката на XX век, го воведува поимот на *шворечкише* (generative) идеи, за да ја означи доминацијата, водечката улога на одредените идеи во периодите на развојот на филозофската мисла. И самиот наслов на нејзиното дело *Филозофијаша во новиош клуч*

[768] ibid., стр.106
[769] ibid., стр.107
[770] ibid., стр.154
[771] ibid., стр.155

(Philosophy in a New Key, 1942) веќе упатува на *новиот клуч*, лингвистиката, што е (според Лангер) творечка идеја на XX век.

2. Идејната атмосфера од која произлегува мислењето на Лангер и што ќе има директни импликации во *симболичкиот* третман на музиката се должи на гледиштата на **Касирер** (Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*) и **Вајтхед** (Alfred North Whitehead), кои многумина ги сметаат за пионерски во современата математичка логика. Применувајќи го мислењето за симболите на нов начин, Лангер ги прогласува за клучна карактеристика на издигнувањето на човекот над животинскиот свет и со тоа го објаснува филозофскиот интерес за ова подрачје. "... токму моќта на употребата на симболите - односно, неговата моќ на *говорот*, го прави човекот господар на Земјата. Така нашето интересирање за умот сé повеќе се поместувало со тековите на искуството, од областа на сетилата, кон *употребата* на сетилните податоци, во областа на поимањето и изразувањето."[772]

3. Прогласувајќи ја и музиката како едно од подрачјата на човековата употреба на симболите, во *предговорот* кон изданието од 1951 година, Лангер уште попрецизно го одредува филозофскиот интерес за неа.
"Втората, во интелектуална смисла многу поважна измена која би сакала да ја внесам - до колку би ми се дала, како на сенките од Сартровиот пекол, дваесет и четиричасовна "втора" можност - би се состоела во заменувањето на несоодветниот поим на музиката, суштински земено, двосмислениот симбол, со еден многу попрецизен, иако донекаде позаплеткан поим за смислата во музиката, што би опфатил една теорија на уметничката апстракција воопшто, (теоријата која сé уште не е исполнета до крај). Овој поим го сметам за значаен напредок во теоријата за уметноста како "изразна форма", но тој поим мора да чека на натамошна разработка на одредени идеи, што се уште млади во *Филозофијата во новиот клуч* па поради тоа и полупоетски".[773]

3. За да се сфати *симболичката* позиција на музиката, мора најнапред да се укаже на употребата на одредените термини, односно значењата на одредените поими во Лангериниот систем. Пред сé, основната разлика меѓу знаците и симболите се состои "во различното здружување и соодветно на тоа, во различната употреба што со оглед на функцијата на значењето го дава третата страна, субјектот. Знаците му ги најавуваат на субјектот своите објекти, додека симболите го наведуваат да ги поима нивните објекти."[774] Од ова произлегува и разликата меѓу обичната знаковна функција во која постојат " три битни услови - субјектот, знакот и објектот", додека "во денотацијата, наједноставната симболичка функција, мора да бидат четири - субјектот, симболот, претставата и објектот. Коренитата разлика меѓу знаковното и симболичкото значење може, оттаму, логички да се изложи, зашто се темели врз разликата на комбинациите, така што, строго земено, станува збор за две различни

[772] Suzana Langer, Filozofija u novome ključu, Prosveta, Beograd, 1967, стр.74,75
[773] ibid., стр.38,39
[774] ibid., стр.118

функции. Денотацијата, значи, е сложен однос на едно име (назив) што го носи кон објектот."[775]

Во однос на денотацијата, " конотацијата на еден збор е претставата што тој збор ја изразува. Бидејќи конотацијата останува со дадениот симбол и тогаш кога објектот на неговата денотација ниту е присутен , ниту се бара, ние сме готови да *мислиме* за тој објект без отворено реагирање на него."[776]

4. Следниот битен степен во Лангериниот систем е разликата меѓу 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 посредството на зборовите.[777]

За разлика од дискурзивниот симболизам во кој постои сукцесија,а потоа синтеза на идеите, презентациониот симболизам ги донесува идеите истовремено. Презентациониот симболизам, всушност, претставува "сетилно доживување на формите", чисто конотациска семантика, претставување "на нештата на кои им недостасува главната особина на јазикот, денотацијата".[778] Двата типа на мислење што се паралелни на дискурзивниот и презентациониот симболизам, се *науката* и *уметноста*. "Науката се движи од општата денотација кон прецизната апстракција, а уметноста, од презицната апстракција кон виталната конотација, без воопштување".[779]

5. Типично подрачје на таа презентациона симболика за Лангер е медиумот на музиката. Во ова се состои битната разлика меѓу говорот и музиката. "За да се разбере музиката, меѓутоа, не пречи, навистина, присуството на еден делотворен интелект, па дури ни наклонетоста кон чистиот разум, позната како рационализам или интелектуализам; а, *vice versa*, здравиот разум и научната досетливост не мораат да се бранат од никаква "чувственост", која според претпоставката, го следи почитувањето на музиката."[780]

6. Сузана Лангер ќе издвои четири подрачја на соодветната употреба на симболите, подрачјата на *јазикот, обредот*, *митот* и *музиката*. За да стигне до формулацијата на музиката како *недовршен* симбол, Лангер ги отфрла повеќето "дотогашни" психолошки мислења, основани врз мерењето на дразбите и перцептивните реакции. Отфрлена е и можноста музиката да дејствува како некоја емоционална катарза, или да побудува сочувство. Музиката не може да биде ниту јазик во логичка смисла, зашто "таа нема никаков речник. Да се наречуваат тоновите на една скала "зборови" на музиката, хармонијата нејзина "граматика", а тематскиот

---

[775] ibid., стр.121
[776] ibid., стр.122
[777] в. ibid., стр.142
[778] ibid., стр.156,157
[779] ibid., стр. 25
[780] ibid., стр.166,167

развиток - "синтакса", значи да се служи со бескорисна алегорија, зашто на тоновите им недостасува токму тоа според што се разликуваат од чистите вокабули - имено, им недостасува утврдената конотација или "речничкото значење".[781]

7. Оваа негативна селекција треба да доведе до *емоциите* како клучен елемент на смислата во музиката. Лангер се повикува на Вагнер и го цитира - "дека музиката го изразува вечното, бесконечното и идеалното; таа не ги изразува страстите, љубовта и копнежот како такви, и тоа ни го дава во онаа неограничена разноврсност на мотивациите што е исклучива карактеристика на музиката, неискажлива и недофатлива за било кој друг јазик" - за да му го додаде својот коментар:
"Наспроти романтичарската фразеологија, овој дел сосема јасно говори дека музиката не е самоизразување, туку *формулирање и прикажување* на емоциите, расположенијата, духовната напнатост и разрешувањето - односно дека е "логичка слика на емоционалниот живот, животот што е извор на согледување, а не молба за сочувство."[782]
8. Објективно гледано, на Лангер не ч останало ништо друго освен емоциите во светот на симболичкото изразување. Негирајќи ја дискурзивноста, говорната структура, отсуството на синтаксата итн., постепено е стеснуван просторот за логичкото, односно рационалното, за да се стигне до емоционалното, кое многу потешко може појмовно да се одреди и објасни.

Оваа "појмовна" немоќ, Лангер ја претвора во квалитет на музиката. "Тоа што спомнатите познавачи го критикуваат како слабост, всушност е силата на музичката изразност - имено, тоа е *моќта на музиката да ги артикулира формите што јазикот не може да ги изложи* ... Токму поради тоа што ја *нема* истата терминологија и образецот како јазикот, музиката е погодна за откривање на ненаучните поими."[783] Тука лежи и проблемот на нашиот "кон дословноста настроен ум", на кој му е "необично тешко да ја сфати идејата дека нешто што не може да се *именува*, може да се *сознае*."[784]

9. Така музиката всушност има работа со *неискажливото* (во јазичка смисла), што е лоцирано во емоциналната компонента на човековиот живот. Музичката основа на таа врска е формалната конституција на музиката. "Бидејќи формите на човековото чувствување се многу поконгруентни со музичките форми, отколку со формите на јазикот, музиката може да ни ја *открие* природата на чувствата со деталност и точност, на кои јазикот не може никогаш дури и да им се приближи."[785]

10. Поврзувањето на музичките форми со смисловното ниво во музиката води кон централниот заклучок на анлизата на музичката симболика- *музиката во своите највредни примери, иако без сомнение е една*

---

[781] ibid., стр.322
[782] ibid., стр.314
[783] ibid., стр.328
[784] ibid., стр.327
[785] ibid., стр. 330

симболичка форма, *е недовршен симбол*. Артикулирањето е нејзиниот живот, но не и нејзина потврда; таа е изразност, а не израз. Вистинската функција на значењето што бара трајна содржина, во музиката ништо нема дејство, зашто тука никогаш не доаѓа до тоа, едно можно значење, категорично *да се трепише* пред секое друго значење. Поради тоа музиката е , "осмислена форма".[786]

Осмислените форми што ги воведува Лангер треба да ја објаснат "вистинската моќ на музиката" која се содржи во "фактот дека таа може да му биде *верна* на животот на емоциите на таков начин на кој јазикот во никаков случај не може да биде, зашто нејзините осмислени форми се одликуваат со *амбивалентноста* на содржината, што зборовите не можат да ја поседуваат".[787] Со аналогијата на музичките форми и чувства, искажувањето на *неискажливото* и особено, стремежот симболот и објектот да "се здружат во еден совршено целовит спој",[788] музиката станува, метафорично, "наш мит за внатрешниот живот - мит млад, свеж, и полн со значење, мит кој не се зачнал одамна, и кој сé уште се наоѓа во "вегетативниот" степен на својот развој."[789]

11. Сепак, оваа *симболичка* моќ на музиката, гледана од историската перспектива на нејзиниот развој, е многу *млада*.[790] Поради тоа, не треба да се изведуваат заклучоци за природата на музиката од првобитната употреба на нејзиниот материјал, како во магиски, така и во работни цели, како што е погрешно да се поврзува со песната на птиците, или пеечкиот начин на говор на чувствителните личности.[791]

Музиката, всушност, стигнува фо нивото на *музиката* во моментот кога ќе ја оствари *осмислената форма*.

12. Така, системот на Сузана Лангер, кој на почетокот ветуваше многу, го ветуваше *новиот клуч* за толкување на музичкиот феномен, само ги преоблече категориите што беа познати и дотогаш во историјата на естетиката на музиката - емоциите и формалната структура. Подобро речено, кај Сузана Лангер само методот е *нов,* додека заклучоците се стари.

13. Сепак, *новиот клуч* станал значаен стимулус и другите автори да ги побараат решенијата на естетиката, односно филозофијата на музиката, со методата на новите лингвистички истражувања. **Теоријата на информацијата** е следниот степен во оваа смисла. Давајќи им посебен акцент на чинот на комуникацијата и информативноста на обрасците што при тоа се пренесуваат, таа собира околу себе значаен број теоретичари кои сметаат дека на тој начин целосно се отвараат нови перспективи во разјаснувањето на недостапните тајни на музичката уметност.

---

[786] ibid., стр.337
[787] ibid., стр.341
[788] ibid., стр.343
[789] ibid., стр.344
[790] ibid., стр.352
[791] ibid., стр.348

14. Една од нишките што ќе ги поврзат различните мислења во овој методолошки круг, е посебното место, односно посебната улога што му се припишува на принципот на *напнатоста и разрешувањето*. Него во среќаваме уште кај Сузана Лангер како еден од основните конституенти на *осмислената* форма. Меѓутоа, принципот на *тензијата* подеднакво е присутен и кај авторите кои се залагаат за дијалектиката на формата (од Хегел наваму), а го употребуваат и формалистите, па дури и Хусерл во својата феноменологија.

15. Овој принцип добива централно место и во естетичкиот систем на **Леонард Мејер** (Leonard B. Meyer) кој се залага за примена на теоријата на информацијата во разрешувањето на теориските проблеми на музичкиот медиум. Според Мејер, од клучно значење за музиката е предизвикувањето и накнадното инхибирање на "очекувањето" во обликувањето на музичкото искуство. "За многу поими и идеи од таа анализа на музичкото искуство, подоцна најдов упадливи аналогии - всушност еквиваленти - во теоријата на информацијата. Меѓу нив треба да се спомне значењето на неизвесноста во музичкото комуницирање, пробабилистичката природа на музичкиот стил и дејствувањето на она што подоцна дознав дека е Марковиот процес во музичкото искуство. Би се рекло дека особено психостилистичките околности што го условуваат значењето во музиката, било афективно, било интелектуално, може да се изедначат со оние што ја пренесуваат информацијата".[792]

16. Обидувајќи се да ја разреши антиномијата која во XX век веќе дефинитивно го поларизирала естетичкото мислење на паровите: *онтолошко-гносеолошко, објективно-субјективно , автономно-хетерономно* итн., односно како што Мејер ги нарекува *апсолутистите* и *референцијалистите*,[793] Мејер го прифаќа гледиштето за музичката и немузичката условеност на доживувањето. Ова директно произлегува од Коеновата дефиниција дека "... што и да било добива значење ако е поврзано со нешто надвор од себе, или ако на тоа укажува или се однесува на него, така што тој однос на означување во целост ја открива неговата природа".[794]

Така, "наместо разрешувањето на антиномијата, е воспоставен паралелизмот меѓу *музичкото* и *немузичкото*, односно двата типа значења: десигнативно и претставно. Преведени во музиката - десигнативното значење асоцира на нешто надвор од музиката, додека претставното произлегува од низите на тонови што навестуваат друга низа тонови".[795]

17. Од ова произлегува дека "музиката може да ја добие функцијата на

---

[792] Estetika i teorija informacije, priredio Umberto Eko, Prosveta, Beograd, 1977, (Мејеровиот текст носи наслов "Značenje u muzici i teorija informacije"), стр.173

[793] во делото: Emotion and Meaning in Music, (1956), в. E. Fubini, Les Philosophes et la Musique, стр.176

[794] Estetika i teorija informacije, стр.174

[795] в. ibid., стр.176

означување и комуникација само во одредени услови, во еден одреден контекст на историските или културните релации: еден звук сам за себе, или серија звуци, сами за себе, се лишени од означувањето".[796]

Со тоа историцизмот станува и модел за дефинирање на стилот, зашто "без согласност на општите ставови во социјалните групи, без општите навики соочени со таквите ставови, не е можен никаков вид на комуникација. Комуникацијата зависи, произлегува и доаѓа од дискурзивниот универзум што во музиката се наречува стил".[797]

18. Посебно место во теоријата на информацијата зазема и *информативноста* на обрасците, со која се сака да се објасни внатрешниот развој на музичкиот материјал, односно артикулацијата на музичката структура. Всушност, *информативноста* е превод на принципот на тензијата и разрешувањето. Вакво објаснување среќаваме во текстот на **Едгар Кунс** (Coons) и **Дејвид Креенбил** (David Kraehenbüchl), *Информацијата како мерка на структурата во музиката*:
"Слушателот ја доживува музиката на два начина: тој ја следи и таа му причинува задоволство. За да биде композицијата ефектна, нејзиниот образец мора пред сé, да биде таков што ќе го привлече и задржи вниманието на слушателот, и второ - тоа внимание да го награди. Јасно е дека само нешто што содржи информација може да го привлече вниманието на слушателот. Тоа значи дека образецот мора да биде колку што е можно поинформативен. Од друга страна, слушателот се наградува со потврдувањето на неговите предвидувања. Тој би станал фрустриран и крајно невнимателен кога би продолжило непотврдувањето на неговите предвидувања. Тоа значи дека образецот мора да биде што помалку информативен. Парадоксот на уметничкото создавање скоро и не би можел погрубо да биде искажан ... Во оваа дилема, композиторот го извлекува од безнадежната состојба фактот за временската последователност, што му овозможува да ги задоволи конфликтните желби на својот слушател."[798]

Со ова, музичкото дело всушност станува *лулашка* што непрекинато го занесува слушателот меѓу информативните (новите, непознатите) и неинформативните обрасци (веќе чуените).

19. Поврзувањето на лингвистиката и музичката теорија набргу доведува и до основање на *семиологијата* на музиката. Објаснувајќи ја суштината на новата наука **Маше** (François-Bernard Mâche) ја дефинира семиологијата како "наука што спротивно на традиционалната анализа тргнува од хипотезата дека организацијата на музичкиот исказ може да се изучува внатре во него, без референци за неговото потекло или неговиот примач. Поинаку кажано, тоа не е анализа што ја зема предвид целокупната музичка комуникација - ако воопшто постои комуникација - туку намерно ја изолира "пораката" сама за себе, односно партитурата или снимката."[799]

---

[796] E. Fubini, Les Philosophes et la Musique, стр. 178
[797] ibid., стр.178
[798] Estetika i teorija informacije, стр.111-114
[799] François-Bernard Mâche, Les Procedures d'Analyse Semiologique, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Zagreb 1986, vol.17 no.2, стр.203

Машеовото дефинирање на семиологијата е сосема спротивна на мислењата на приврзениците на теоријата на информацијата, кои штотуку ги цитиравме. Според Маше, семиологијата не се потпира на историските, психолошките, социолошките и другите ресурси, туку исклучиво се занимава со интерните релации на "пораката, провизорно одвоена од нејзиниот емитер и нејзиниот реципиент".[800]

20. Како што истакнува и самиот Маше, методологијата на оваа *нова* наука, не е нова. Во нејзините рамки се развиваат две методи, индуктивната, што е постара и што упатува на Бекон, и хипотетичко-дедуктивната (Кеплер) што е понова и што била инспирирана од генеративната граматика на Чомски. Тие методи, се разбира, се адаптирани во подрачјето на музиката, односно чистиот музички исказ, лишен од надворешното влијание, што го изучува семиологијата .

Она што ја поврзува вака замислената семиологија на музиката со мислењата на претставниците на теоријата на информацијата е повторното барање на *сличните* и *различните* (информативните и неинформативните) обрасци. Со тоа анализата е сведена на одбележување и констатирање на сличностите на различните обрасци во едно дело, (на пример, движењата во четвртини, скок во кварта, долга нотна вредност итн.).[801]

21. Семиологијата од ваков тип, всушност, треба да одговори на потребите на анализите на различните стилови, жанри, различните историски периоди итн, и со тоа да ги надмине забелешките што ѝ беа упатени на Мејеровата теорија за напнатоста и разрешувањето.

VI. Феноменолошката естетика на музиката - кон слоевитоста на музичкото дело

1. На позитивизмот и неговите психометриски и социометриски испитувања од XIX век, директно им се спротивставува феноменолошката насока во естетиката на музиката. Затоа повикот за обраќање кон *самиот* феномен со помош на новата феноменолошка метода на **Едмунд Хусерл** (Edmund Husserl, 1859-1938 г.) набргу ќе биде прифатен и проследен од значаен број теоретичари на музичката уметност. Со тоа феноменолошката естетичка школа во музиката добива поголем број приврзеници, кои ќе го одржат нејзиниот континуитет до денес.

2. Реакцијата спрема психологизмот и субјективизмот во толкувањето на музичката уметност и музичкото дело претставуваат само повод, но не и причина за создавање на феноменолошката естетика на музиката. Негативното начело било само почетна точка за да се изгради една сосема поинаква естетика на музичкиот *феномен* и во методолошка и во содржинска смисла. Како илустрација нека ни послужи **Мерсмановото** (Hans Mersmann, 1891-1971 г.) мислење од неговата *Применета естетика*

---

[800] ibid., стр.204

[801] в. ibid., анализата на Дебисиевиот *The Little Shepherd* , стр.208-210

на музиката од 1926 година:
"*Феноменолошката* позиција го разрешува уметничкото дело од сите асоцијации и субјективни односи и го вреднува како феномен... Романтичната и психолошката естетика претпоставуваа дека тоа е нешто што само за себе се разбира, дека музиката секогаш е во најтесен однос со еден субјект; највпечатливата појава за ова сфаќање беше Einfühlungstheorie што содржината на уметничкото дело ја става во непосредна зависност од способноста на гледачот за со-чуствување. Сега перспективата се менува од темел: се вршат обиди музичкиот тек да се сфати како еден настан што за себе е заснован и колку што е можно повеќе ослободен од сите интерпретации. И натаму останува барањето за пожива активност на слушателот, но ова барање не се однесува повеќе на неговото субјективно со-чуствување и асоцијативно предочување, туку најнапред на едно јасно, објективно сознавање на самиот феномен..."[802]

3. Инсистирајќи на објективноста и автономноста на музичкиот феномен, на неговата онтичка самобитност, со што феноменолошката естетика на музиката јасно се одредила во спомнатиот поларитет на современите естетички школи, клучниот методолошки принцип станува *феноменолошката редукција*. Редуцирањето во оваа смисла има многустрано значење - како редукција на сите оние надворешни влијанија и слоеви што ја покриваат и скриваат с'ржта, односно најдлабоката суштина на феноменот. Вака замислената редукција претставува примарна задача во феноменолошкото истражување.

4. Редуцирањето ја подразбира и *слоевитоста* на феноменот. Така

---

[802] цит. според: Ivan Focht, Savremena estetika muzike, стр.90,91

Фохт кој според своето убедување му припаѓа на феноменолошкиот круг мислители, дефинира што подразбира феноменолошката терминологија под зборот "феномен":
"Ние поседуваме едно силно богатство на конкретни доживувања , што науката и, во поширока смисла, теоријата ги валка и ги осакатува уште на тој начин што извлекува и одбира некои нивни видови или одредени моменти. Штом теоријата ќе му се доближи на истражувањето и ќе постави некои хипотези, таа веќе ја расцепила оваа непосредно согледувачка исполнетост на доживуваниот материјал и ги поставила своите дистинкции меѓу суштината и појавите, причината и последиците, примарното и секундароното. Според феноменолозите ние мораме со еден согледувачки став да се вратиме кон самиот факт и даденоста на нашата свест, пред да е таа логичко-теориски обработена и преработена. Тој феномен не смее да се фиксира со изборот, туку во сите свои видови да се дескрибира и да се анализира. Враќајќи се кон таа предлогичка и преднаучна градба на доживувањето, непречена од свесната контрола, феноменологот ќе ја разбере од неа самата, како кога со соживувањето се пренесуваме во друга личност, а не со помош на разни, веќе готови шеми, на пирамидалните или кружните системи. Наместо "објаснувањето однадвор", доаѓа "објаснувањето одвнатре". Така феноменот се согледува интуитивно, преку "согледувањето на суштините (Wesensschau)".(ibid., стр.99,100)

образлагањето на слоевитоста на музичкиот феномен е меѓу централните проблеми што ги преокупираат трудовите од овој вид. Покрај ова онтичко пробивање во длабочината на самиот феномен, феноменологијата подеднакво ќе се занимава и со модалитетите на егзистенцијата на тоа битие, односно комуникациската релација автор - дело - изведувач - публика. Меѓутоа, она што феноменолошката естетика на музиката ја разликува од другите, не е нивото на комуникацијата, туку одново, трансформациите што феноменот ги доживува во овој процес и, според тоа, односот на неговата најдлабока суштина спрема појавните форми во различните фази на овој процес. Идеалитетот, што е карактеристика на најдлабокиот слој до кој стигнува феноменолошката редукција, овде му е спротивставен на реалитетот на појавните форми.

5. Како што се случуваше и со другите мисловни кругови што досега ги разгледувавме, не треба да се очекува едно кохерентно естетичко гледиште на авторите на феноменолошката естетика на музиката. Во поединечните случаи тие многу битно се разликуваат, па дури понекогаш и меѓусебно се разминуваат и спротивставуваат.

6. Така **Ханјрих Шенкер** (Heinrich Schenker, 1867-1935 г.), еден од првите припадници на феноменолошкиот начин на мислење, го гради своето објаснување на феноменот врз основа на три елемента:
- *праслогот* (Ursatz), односно феноменот на басот, што во поголемиот број на случаи се сведува на односот тоника (I) - доминанта (V) - тоника(I) ;
- *пралинијата* (Urlinie), односно, "некој вид оригинална мелодија" што се сведува на важните тонови. Таа е сместена над басот "што ќе создаде ... тема" и произлегува од контрапунктот;
- *средниот слој* (Mittelgrund), односно сето она што ги поврзува важните тонови; тоа е она што šенкер го наречува "уметност".[803]

Музиколошката, односно естетичката анализа, според ова се состои во утврдувањето на овие *слоеви* на музичкото дело, односно нивните меѓусебни односи. Меѓутоа, веднаш паѓа в очи, дека основата на вака замисленото тонски систем, почива врз хармонските односи што, (како што овде повеќе пати истакнавме), се карактеристика на еден многу стеснет историски период на окциденталната музичка култура. Шенкеровата редукција е пригодна метода за анализа на делата од барокниот и класичниот период. Тие многу лесно можат да се сведат, како на макро, така и на микро план, на тонично-доминантниот хармонски однос, што е основа на хармонијата, мелодијата и на крајот, на изградувањето на музичката форма. Меѓутоа *ursatz*-от пропаѓа веќе во разработениот систем на романтизмот, а да не ги спомнуваме другите системи кои следат.

7. Принципот на *напнатоста* и *разрешувањето* е подеднакво присутен и во труодвите на феноменолозите од почетокот на XX век. Него подеднакво го наоѓаме кај **Халм** (August Otto Halm, 1869-1920 г.), (кој ја разгледува мелодијата, односно темата - кај фугата и сонатата - и

[803] André Lamblin, L'analyse tonale selon Schenker, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Zagreb 1986, vol.17, no.2, стр.202

процесот на обликување на формата низ динамизмот на спротивставување на самостојните енергии), како и кај **Мерсман** (кој го образлага движењето во музиката врз основа на "континуираната последователност на спротивностите").[804] Принципот на *spannung*-от (напнатоста) кај Мерсман има две фази: "експанзивна и центрипетална". Во нив се тргнува од (I) базата, се добива (II) напнатоста и постигнува (III) смирувањето".[805]

Во ова испитување на *напнатоста* Мерсман ќе се концентрира на подрачјето на *интервалите* и со тоа ќе се приближи до интересите на *интонационата* теорија на Асафјев, во која интервалот, како што веќе видовме, има многу значајно место.

Мерсман ги поделил квалитетите на музиката на примарни (мелодиката, хармониката, ритмиката) и секундарни (агогиката, динамиката, колоритот), за да дојде до *тектониката* како "сума на сите непосредно обликувани сили во делото што создаваат елементите, од нивното просто наслојување, да израснат во просторот."[806]

8. Посебниот интерес на феноменолозите за естетиката на музиката произлегувал од нивното принципиелно рангирање на музиката како *неприкажувачка* уметност.[807] Со тоа музичката содржина (што останува чисто музичка) е преточена во музички материјал, а носечката улога ја презема музичката форма. Со ова феноменологијата се приближува и до естетичкиот формализам, меѓутоа толкувањата што водат кон слоевитоста, битно ќе ги раздвојат овие два круга на современата естетика на музиката.

9. Меѓу авторите кои најконсеквентно го спроведуваат редуцирањето на музичкиот феномен во рамките на *слоевитоста* спаѓа **Николај Hartman** (Nicolai Hartmann, 1882-1950 г.). Уште на почетокот од своите разгледувања на музиката во делото *Естетика* (Ästhetik, постхумно објавено во 1953 година), Хартман ја дефинира музиката како "слободна игра со формата".[808]

Овој исказ треба да укаже на два факта:
(1) "вистински слободна е само музиката, и тоа само чистата музика",[809] а *слободна* овде го означува односот спрема другите неприкажувачки уметности - архитектурата и орнаментиката, значи, ослободена од

---

[804] "Секое движење, а музиката е движење, што се наоѓа во подрачјето на естетски вредниот феномен, мора да почива врз еден континуиран след на спротивности, без разлика колку се тие мали." (според: I. Focht, Savremena estetika muzike, стр.123,124)
[805] ibid., стр.124
[806] ibid., стр.122
[807] На релативноста на значењето на поимот укажува и Н. Хартман (кој ги дели уметностите на прикажувачки и неприкажувачки), кога истакнува: "Можеби би било подобро да кажеме дека нема неприкажувачки уметности. Во секое уметничко обликување човекот прикажува нешто - самиот себеси". (Nikolaj Hartman, Estetika, Kultura, Beograd, 1968, стр.133
[808] N. Hartman, op. cit., стр.134
[809] ibid., стр.135

надворешно-естетичките цели, како и односот спрема прикажувачките уметности (литературата, ликовните уметности итн.) значи ослободена од *надворешно-естетичките теми или сижеа* ;
и (2) "музиката е игра на тонови, тонски низови, хармонии, бои на звукот "што се обликувани во музичката форма.[810]

10. Патот кон слоевите на музичкото дело кај Хартман води преку одвојувањето на *предниот план* и *позадината* на музичкото дело. Утврдувајќи го тонот како "материја" со која се обликува музиката, Хартман ги прогласува сукцесијата и поврзаноста на тоновите како "реален слој и преден план".[811] Ова "временско протекување" му овозможува на слушателот со помошта на "внатрешна врска на овие делови" да го чуе "композициското единство на една таква структура" што не може да се чуе со "увото".[812] Со ова Хартман го одвојува *сетилното* и *музичкото* слушање во кое "музичкото слушање го трансцендира сетилното. Појавната целина на еден став не е како таква дадена сетилно, претставува нешто акустички иреално, што не се разликува ни во самото музицирање, зашто не може да се реализира како нешто што постои заедно. Го слушаме "низ" тоновите, сетилниот низ на тонови дозволува тоа да се појави, иако тој низ во своите фази не може да се фиксира; тој има своевидна транспарентност за да му овозможи на слушателот што го следи појавување на нешто друго, структура што не се сведува на таа низа на тонови. Тоа што тука се појавува значи претставува иреална позадина во строгата смисла на зборот".[813]

11. Реалниот преден план треба да доведе до "надворешните позадински слоеви" што упатуваат на организацијата на музичкиот материјал, односно постигнување на неговата сукцесивност (временост). Според Хартман " без поголем ризик, може да се разликуваат три или четири слоја:
1. слојот на затворените музички фрази (четиритактниот закон итн.)
2. слојот на пошироките "теми" и варијации
3. слојот на музичките "ставови" (тука постојат најстрогите целини: фугата)
4. слојот на поврзаноста на ставовите во голем "опус" (помала строгост)

Но - завршува Хартман - не е важен бројот, туку видот на степените. Може и понатаму да се диференцира".[814]

12. Пробивот во длабочината на феноменот доведува до позадинските слоеви. Со истата претпазливост како и кај набројувањето на површинските слоеви (не ризикувајќи премногу), Хартман ги диференцира трите позадински слоја ("така можеби би можеле да се разликуваат"):
1. слојот на непосредното вибрирање со слушателот. Тој почнува веќе со лулањето во танцовата музиката, но сигурно ѝ е својствен на секоја музика. Дејствува возбудливо и заводливо, што може да се засили до занес.

[810] ibid., стр.135
[811] ibid., стр.137
[812] ibid., стр.139
[813] ibid., стр.141
[814] ibid., стр.235

2. слојот во кој слушателот, при подлабоко внесување во композицијата, е најинтимно опфатен со неа. Тој слој не ѝ е својствен на секоја музика, туку само на делата што имаат извесна величина и длабочина. Тој копа по душата, откривајќи и објавувајќи, го извлекува од темната длабочина на Јас слушателот она што е скриено. По патеките на овој слој се движи скоро целата сериозна музиката. Таа е извонредно диференцирана и силно индивидуализирана.
3. слојот на крајните нешта, би можеле исто така да кажеме , метафизичкиот слој, онака како што Шопенхауер го замислувал појавувањето на светската волја, што секако, не мора да биде случај,но во целина ќе го има карактерот на сочувствување со нејасно насетените, судбински сили. Овој слој навистина може да се покаже само ретко.[815]

13. Од трите внатрешни слоја, според Хартман, последниот и покрај "својата реткост - најлесно може да се докаже: тој е всушност величествено и убедливо даден во религиозната музика..., таа е стигната до најдлабоките откритија, носена од своето метафизичко идејно богатство. Само што тоа, всушност, не се догматски, туку чисто човечки душевни откритија, што сепак имаат целосно метафизички карактер."[816]

14. Враќајќи се уште еднаш кон површинските слоеви што ги извел Хартман во музиката, многу очигледно е дека тука станува збор за нивоата на формалното единство на музичкото дело ("четиритактот" како што вели Хартман, темата, ставот, циклусот). Дури, тука се прескокнати, односно измешани содржинските (мотив, тема, итн.) и синтактичките целини, (двотактот, реченицата, периодот итн.) што јасно се одвоени во науката за музичките форми.
Поради тоа, имајќи предвид дека формата се развива екстензивно од малите кон поголемите целини, односно оди во широчина, Хартмановиот став, што според феноменолошкиот принцип треба да се движи кон подлабоките слоеви, а не по површината на предметот (како кога станува збор за формата на музичкото дело), многу лесно може да се негира.

15. И анализата на позадинските слоеви не донесува особен пресврт во сфаќањето на феноменот. Заедничкото *вибрирањето со слушателот, најинтимната опфатеност со композицијата* е нејасна и површна дескрипција на слушателовото доживување а покрај тоа многу оддалечена од *самото* дело. Μεταβασις εις αλλο γενος (преминот во друг род) за кој се залага Хартман преку преминувањето во ireалните позадински слоеви, ни оддалеку не може да биде остварен со наведените слоеви што треба да доведат до последниот, најдлабокиот, метафизички слој, "онака како што Шопенхауер го замислил појавувањето на светската волја".
Што се однесува до тој последен слој, спомнувањето на музиката како идеја на светската волја, алудира и на платонизмот, што е главно завршница на феноменолошките пробивања во длабочината на феноменот. На крајот на тоа пробивање, остануваат главно чистите идеи,

[815] ibid., стр.242
[816] ibid., стр.242,243

како праформа и прапочеток на сите нешта, а оттаму и на музиката.[817]

16. Слоевитоста што ја развил Николај Хартман наишла на критиката во самиот круг на феноменолошката школа. Полскиот естетичар и филозоф **Роман Ингарден** (1893-1970 г.) целосно ги отфрла Хартмановите претпоставки. "Ако Николај Хартман во својата книга *Das Problem des geistigen Seins* ја прифаќа од мене концепцијата на повеќеслојноста на делата на книжевната уметност, и притоа ја применува некако автоматски на другите типови уметнички дела, па меѓу нив и на музичкото дело, тогаш, со самото тоа, тој пред сé, на суштински начин го менува поимот на *слојот* во уметничкото дело што го воведов јас (што важи и за книжевното дело), и второ, тој меша две различни прашања: слојот во *моето* значење и неговото присуство во делото за перцепторот со истапот на функцијата на *претставувањето*, што го врши една од компонентите на делото во однос према некоја друга компонента ... Околноста што Н. Хартман не ги диференцирал двете значења на поимот "слој" (*Schicht*), била повод, меѓу другото, тој да му припише на книжевното дело многу поголем број на слоеви, отколку што ги има во реалноста, и исто така го навела да го сфати музичкото дело како повеќеслојна творба , и на крајот, да ги вброи во музичките дела и компонентите на нивната изведба, што е веќе строго гледано, бесмислица."[818]
За разлика од Хартман, прашањето на слоевитоста, односно разоктривањето на најдлабоките суштини на музичкиот феномен, Роман Ингарден го преведува во областа на естетскиот акт и анализата на поединечните модалитети на егзистенцијата на естетскиот предмет. Во основа Ингарденовата расправа за *идентитетот* на музичкото дело може да се сведе на апоријата на неговото постоење во *идеалитетот* (платонизмот и објективноста) и *реалитетот* (како субјективно-пси-

---

[817]Платонизмот е и Фохтовиот аргумент во образувањето на уметничките вредности. Одговорот на прашањето "зошто симболичноста или стилистичката хармоничност или дејствувањето имаат вредност?" Платон го развил "поимот *philon*, чие потесно значење е неделиво блиско на значењето "вреден за љубов", а пошироко значи "вреден" воопшто. Ја бараме ли суштината на еден *philon* во нешто друго, поради што тој би бил *philon,* покажува дека и овој вториот, и самиот мора да биде *philon*. Ако го продолжиме *in infinitum* ова изведување, никогаш не ќе наидеме на нешто што би било апсолутно прво, така што целиот низ ќе се сруши во самиот себеси; ќе остане непоимливо, зошто сите тие зависни членови се воопшто *phila*. Мора, значи да постои еден протон *philon*, според кој сите останати членови се *phila*, но кој самиот не е веќе *philon*, туку *philon* благодарение на некој друг *philon*. Тој е вистинскиот Филон, а сите други се неговите "одрази" (eidola). Тој е "to onti philon" - односно, почеток и принцип на целиот ланец на зависности. Вредноста самата е значи *a priori*, на целото добро и зло ... Вредносниот квалитет е априорен квалитет, што според својата содржина стои секогаш над целата реалност". (I. Focht, Savremena estetika muzike, стр.109)
[818] Roman Ingarden, Identitet muzičkog dela, списание - III program Radio Beograda, leto 1971, стр.508,510

хички и културно-историски ограничена творба).

17. Во оваа смисла на Ингарденовиот теориски интерес му претходи делото на феноменологот **Вилхелм Конрад** (Conrad) *Естетскиот објект* (Das ästhetische Objekt) од 1904 година. Одредувајќи ги есенцијалните компоненти на музичко-естетичкиот предмет "откако го анализира музичкиот тон, наоѓа дека во него е битна височината на тонот, а не интензитетот, траењето или бојата. Во музичкиот предмет може да се разликува она што го сочинува "акустичкото јадро" и кон него додадените психолошки карактеристики, односно "Stimmung"-от, разните асоцијации итн."[819]

Според тоа, различните изведби на музичкото дело, дури и неговите преработки за различните изведувачки состави, не го менуваат нашиот впечаток дека сепак станува збор за едно единствено дело. Тој единствен идентитет на музичкото дело упатува кон постоењето на "идеалниот предмет" според кој се споредуваат сите други реализации на истото музичко дело.

18. И Ингарден ќе тргне од сличните претпоставки, но заклучоците ќе бидат поинакви. Со оглед на тоа дека, според истиот принцип, во објективирањето на музичкото дело, неговото претворање во реалитетот посебно место зазема изведбата, Ингарден ќе ѝ посвети значаен теориски простор, но на еден поинаков начин. Изведувајќи ги разликите меѓу делото и изведбите Ингарден констатира дека:
(1) секое изведување на некое музичко дело е одредено индивидуално протекување (процес) што се развива во времето што е во него сместено еднозначно ... односно може да се случи само *еднаш*;
(2) секое изведување на музичкото дело е пред сé акустички процес, тоа претставува одреден збир на звучни елементи што следат еден по друг, а кои се предизвикани на *каузален* начин од еден процес што се одигрува скоро истовремено со процесот што го предизвикува уметникот;
(3) секое изведување истовремено е сместено во просторот и тоа, и "објективно" и појавно;
(4) секое изведување на музичкото дело не е дадено во процесот на слушањето, значи како множество на сетилни перцепции што на непрекинат начин преминуваат една во друга;
(5) поединечните изведби на едно исто музичко дело од разни изведувачи, или дури и од еден ист виртуоз, обично меѓу себе не се разликуваат само со својата индивидуалност, својата положба во времето и просторот, туку и со разните квалитетни особини, на пример, бојата на тоновите, темпото, деталите на динамиката, изразноста на одделните мотиви итн.;
(6) секоја одделна изведба на музичкото дело како индивидуален предмет во таа смисла е еднозначно позитивно одредена.[820]

Во однос на изведбата:
(1) секое музичко дело е предмет што *трае во времето*, но тоа сепак не е "временски" предмет како што не е ни *процес*, зашто *сите делови на самото дело постојат истовремено*;

---

[819] D. Grlić, Estetika, III, Smrt estetskog, стр. 89
[820] R. Ingarden, Identitet muzičkog dela, стр. 476-450

(2) ниту едно музичко дело во своето настанување и траење не е условено од реалните процеси што ги создаваат неговите поединечни изведби, зашто причината на неговото настанување се *психофизичките процеси*;
(3) спротивно на своите поединечни изведби музичкото дело нема *никаква одредена* просторна локализација ;
(4) исто така не е вистина дека некое одредено музичко дело се прикажува непосредно во променливите слушни претстави што ги доживува слушателот и дека како резултат на ова, тој еднаш прима само едни, а другпат други особини и карактери, како што се случува со поединечните изведби;
(5) секое одредено музичко дело наспроти *множеството* на своите евентуални изведби, е *едно единствено*
(6) не е можно делото да се одреди еднозначно и конечно со посредништвото на "најниските" квалитети, што не дозволуваат понатаму да се диференцираат. Решението на ова прашање зависи од тоа дали за музичко дело треба да се земе онаа творба што е забележана *исклучиво* со партитурата, или и делото што претставува еквивалент на естетската перцепција.[821]

19. Така целокупната редукција во Ингарденовата смисла се движи по сосема поинакви патишта, отколку што е тоа случај со другите феноменолози. Според принципот на негативната селекција, Ингарден го отфрла идентитетот на делото со неговата изведба, свесните доживувања, како и партитурата. Ова отфрлање е наедно коментар за психолошката естетика, а подоцна Ингарден подеднакво ќе се однесува и спрема семантички расположените толкувања на естетиката на музичкиот феномен.

20. Концентрирајќи го својот интерес врз музичкото дело ослободено од "тежините" што прват збрка во неговото толкување, посебен простор добива прашањето за *временската* структура на музичкото дело. Доаѓајќи до заклучокот дека делото е "надиндивидуална" и "надвременска" творба,[822] Ингарден ја анализира категоријата на реално-физичкото и историското време, за да ги спореди (и докаже) со постоењето на *quasi-времето* на музичкото дело.
Quasi-времето на музичкото дело својата основа ја наоѓа во фазите, и *continuum*-от, меѓутоа за разлика од реалното физичко или историско време, има и *финале* во кое последната фаза не отвора перспективи за нешто што ќе дојде потоа.[823] *Quasi-временската* структура на музичкото дело, според тоа, треба да укаже на течењето, на движењето во рамките на музичкото дело, меѓутоа времето што притоа се гради е сосема различно од спомнатите временски структури. Значајно е и тоа дека временската компонента на делата е содржинска, односно дека во тоа течење ја доживуваме *содржината* на делото. Затоа "...музичкото дело според својата содржина *не е локализирано ниту во едно одредено време*, било историско или воопшто во времето на историјата на реалниот свет,

[821] ibid., стр. 480-486
[822] ibid., стр.520
[823] ibid., стр.529

иако во својата содржина се одликува со структура на своевидно организирано *quasi*-време. Во тоа значење, тоа е надвор од времето, или надвременско, но токму затоа може да биде изведено во *произволното* време, зашто не претпоставува никакво минато и не постулира никаква иднина."[824]

21. Според Ингарден музичкото дело содржи *звучни* и *незвучни* компоненти. На акустичката основа на звуците и шумовите се надоврзуваат *незвучните моменти* што според Ингарден се делат на седум групи:
(1) *временската* односно *quasi-временската* структура на музичкото дело
(2) појавата на "движење"
(3) елементите на музичката форма
(4) емоционалните квалитети што го следат одреденото дело
(5) функцијата на изразување
(6) функцијата на претставување (претставувачките мотиви во програмската музика *Darstellungsmotive*)
(7) естетски вредните квалитети и квалитетите на естетските вредности.[825]

Од овој список на *незвучните* моменти на музичкото дело многу е јасно дека Ингарден всушност во музичкото дело ги вклучил сите оние компоненти што на некој начин се присутни во другите естетички теории.

22. Сепак, разгледувањето на сите овие категории во Ингарденовиот естетички систем има цел да го утврди *идентитетот на егзистенцијата* на музичкото дело. Во тоа трагање по него во историското време, Ингарден ќе го спротивстави музичкото дело како: а)*интенциски* предмет, б)*идеален* предмет и в)како *конкретен* естетски предмет.[826] Со воведувањето на *интенционалноста,* во која едно дело е надвор од историјата, од времето и од просторот, но отворено кон многубројните можности на реалните изведувања, во одредени историски и просторни граници; Ингарден се обидува да ја разреши дијалектиката која го следи овој труд уште од почетокот на дефинирањето на проблемот.

VII. Од питагореизам до агностицизам

1. Покрај естетичките трудови што произлегуваат од големите методолошко-филозофски правци на XX век, современата естетика на музиката содржи и повеќе трудови што ги обновуваат старите идеи, или се стремат да изградат методологија прилагодена на спецификите на феноменот. Меѓу нив, најстарата идеја во естетиката на музиката, идејата за математичката природа на музиката, и понатаму наоѓа свои приврзеници.

2. Германскиот музиколог **Вернер Данкерт** (Werner Danckert) го пишува делото *Царството на тоните и симболичниот број во високите и*

[824] ibid., стр.530
[825] в. ibid., стр.539-556
[826] ibid., стр.579,580

примитивните култури (Tonreich und Symbolzahl in Hochkulturen und in der Primitivenwelt, 1966) и го реафирмира мистицизмот на броевите, адаптирајќи го во хептатониката, односно во седмотонската скала (која како што веќе видовме е најприсутен вид во окциденталната музичка традиција). Според Данкерт постои тонски број (Tonzahl) и симболизиран број (Symbolzahl) што се поврзуваат само во еден единствен случај, во бројот седум. Како што покажува и самиот наслов на делото, Данкерт го следи и споредува ова поврзување на двата вида броеви од примитивните до високите музички култури, (висока музичка кутлура, за Данкерт претставува и античката култура). Питагореизмот кој неминовно ги следи ваквите заклучоци не е факт *a priori*, туку *a posteriori*. За да го докаже ова, Данкерт го поврзува своето и **Веберовото** (Max Weber) мислење:
"За суштинското поврзување на тонот и бројот се мисли вообичаено: Питагора го открил...
... »Но долго време пред нив (питагорејците, м.з.) луѓето веќе ги преокупирале други, далеку поедноставни врски меѓу светот на тоновите и низата на броевите. Светите броеви, симболичките броеви, поврзани со постоењето на божествата (би можеле да додадеме, имајќи ги предвид анимистичките претстави на луѓето на тој развоен степен: божествата и вселената, наедно значи тие и такви броеви) »одново музицирајќи луѓето *ги препознале* како броеви на тонските скали, а на уште пораниот развоен степен едноставно како тонски фонд« .[827]

3. Констатацијата дека симболизмот на музичките броеви постои и пред питагореизмот, во најпримитивните музички култури, не е во колизија, туку само треба да ги зајакне аргументите на питагореизмот:
"Значи симболичните броеви не ги поседуваат само високите култури. И примитивните племиња особено »сите кои живееле во близината или во врска со повисоките или дури високите култури ... покажуваат траги на една метафизика која го бара својот израз во бројот«. Во симболичките броеви живее нешто »натпојмовно«, нешто согледувачко, сликовито, што потоа секако трансцендира над себе. Целото првобитно осмислување на броевите се темели врз можноста на пониските броеви да стапат во појавноста и да попримат лик...
... Дури на степенот на високо развиената култура прастарите сликовити броеви конечно се претвораат во идеални броеви. Тие се осмислуваат аритметички, геометриски, универзално, спекулативно се вклопуваат во еден систем на адеквации. Така е кај питагорејците; на крајот и кај arithmoi eidetikoi на стариот Платон, кои му припаѓаат на вистински постоечкото."[828]

4. Питагореизмот го следи и делото на **Бузони** (Ferruccio Busoni, 1866-1924 г.) *Нацрт за една нова естетика на музиката* (Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, 1907) меѓутоа, не во смисла на броевите, туку во смисла на постоењето на "музиката според себе" - "прамузиката". Оваа идеја што е подеднакво питагорејска и платонистичка се одразува во системот на

[827] цит. според I. Focht, Savremena estetika muzike, стр.62 Деловите на текстото означени со » « , се Веберови цитати.
[828] ibid., стр.66

модалитетите на музиката што почнува со "астралниот", "лебдечкиот", "нечујниот", "надвор од земјата", прамодус на егзистенцијата на музичкото битие. Според Бузони постојат десет модуси преку кои музичкото битие се трансформира на патот од композиторот до слушателот:
"Најпрво е идејата на музиката, музиката според себе, или »прамузиката«. Второ е откривањето на еден нејзин дел или ехото на музиката според себе во внатрешниот слух на композиторот. (Мора да се претпостави дека само еден мал дел од прамузиката им се »објавил« на одделни музичари во текот на историското време.) Трето е преведувањето на внатрешната музика во партитура - нотниот запис. Четврто е толкувањето на записот во свеста на диригентот или интерпретаторот - концепцијата на изведбата. Петтото е преведувањето на толкувањето во техничкиот медиум, или самата изведба. Често е акустичката перцепција на изведбата или нејзиното физикално регистрирање во увото на слушателот (измешано, секако со други шумови и комбинирано со визуелните, па и мирисните и тактилните чувства на околината, салата, лицата на изведувачите, публиката...) Седмо е аудитивниот избор или несвесното одбирање од целината што е примена. Осмо е доведувањето на избрани делови до свеста, или психичкото примање. Деветто е музичкото доживување или естетското примање (измешано со асоцијациите). Десетто е сеќавањето на музиката или обновувањето на музичкото доживување во внатрешниот слух на слушателот (измешано уште и со нови асоцијации)."[829]

5. Овој шематизиран приказ на Бузониевите модуси на музичкто дело покажува повеќе дебаланси. Пред сé, наспроти ноетичкиот модус, односно, "прамузиката" и питагорејската "хармонија на сферите", стојат девет естетички модуси. Во нив е очигледен дебалансот меѓу композиторските и изведувачките модуси, од една страна, и системот на модуси во свеста на примачот, односно публиката. Додека кај композиторот и изведувачот, постои само по еден модус (кај композиторот тоа се фрагменти од музиката, што веднаш се претвораат во партитура), слушателот има на располагање дури четири модуси. Очигледна е, според тоа, намерата на Бузони да ги претстави и композиторот и изведувачот во една трансмисиона смисла, од првобитниот модус - "прамузиката" кон слушателот како цел, кој треба да ја открие егзистенцијата на прамузичката суштина.

6. Данкертовиот и Бузониевиот труд ги следи стриктното методолошко придржување до идејата што е втемелна во нивните системи. Наспроти нив, германскиот музиколог **Карл Далхаус** (Carl Dahlhaus, 1928 -) го избира "средниот пат" за да ги разреши повеќезначните можности на толкувањето на музичкиот феномен. Според проблемите што ги зафаќа неговата *Музичката естетика* (објавена во 1967 г.) таа претставува мала историја на естетиката на музиката. Според Далхаус, хетерогеноста на мислењето има свој историски фон и единствено на тој начин музичката уметност може исправно да се третира. Овој свој став Далхаус ќе го истакне уште на почетокот од расправата:
"Кон неа (естетиката на музиката м.з.) можеме да заземеме справедлив

[829] ibid., стр.79

став само ако сфатиме и уважиме дека таа не е некаква некоја заокружена дисциплина со цврсто омеѓен предмет, туку е еден неодреден и широко растегнат збир на проблеми и гледишта за кои пред осумнаесеттиот век никој не можел ни да насети дека еден ден ќе се слеат во комплекс со сопствено име, а чие вкрстување и взаемно дејствување зачудува и во ретроспективата. Но и колку да збунува па дури и да предизвикува сомневање кај методолозите, моментот на историски случајното и неправилно врзаното за опстанокот и развитокот на естетиката, тој е исто толку и привлечен за историчарите. Системот на естетиката е нејзината историја - историја во која се проткајуваат мислите и искуствата од хетерогено потекло".[830]

7. Ваквата методологија му "овозможува" на Далхаус да се бави со различните аспекти на естетиката на музиката со цел за "смирување" на антиномиите, кои, како што кажавме, го поларизираа естетичкото мислење за музиката на XX век. Така во своите уводни коментари Далхаус тргнува од гледиштето дека "естетиката на една уметност е и естетика на другите уметности; само материјалот е различен", односно дека "естетското уживање всушност е едно исто, без разлика дали е предизвикано од некое уметничко дело или од непосредното наблјудување на природата и животот",[831] за потоа да стигне до перцептивната условеност на музиката, скриеното сетило и вкусот.

8. Постојаното движење низ историјата на естетичкото мислење за музиката, го води Далхаус од автономијата на музичкото дело, преку теоријата на подражавањето и особено подражавањето на чувствата, теоријата на експресивноста од XVIII век, до претпоставката дека природата на музиката е - математичка. Во поглавјето за *Еманципацијата на инструменталната музика*[832] Далхаус се занимава со односот на музиката и текстот и со независноста на инструменталната музика, тргнувајќи од "тривијалното" Матесоново тврдење дека музиката е тонски јазик.[833] Тука ќе го сретнеме и Шајбе и неговото тврдење дека музиката е "само шум",[834] Гервинусовото сомневање дека постои инструментална музика, зашто "таа не е ништо друго освен подражавање на вокалната",[835] потоа Хердер, Негели итн.

Поглавјето за *Уметничкиот суд и судот на вкусот* како што открива и насловот, ќе му биде посветено на Кант, а следат и поглавјата за Шопенхауер (Афектот и идејата) и Хегел (Дијалектиката на човековата звучна внатрешност). Формализмот и Ханслик се присутни во повеќе поглавја, а посебно место на ова подрачје ќе му посвети во *Расправата околу формализмот*. Од другите проблеми кои се обработени до крајот на Далхаусовата естетика треба да се истакнат: програмноста на музиката,

---

[830] Karl Dalhaus, Muzička estetika, III program Radio Beograda, Beograd, zima 1972, стр.421
[831] ibid., стр.420,421
[832] в. ibid., стр.424-426
[833] ibid., стр.440
[834] ibid., стр.441
[835] ibid., стр.445

односот на естетиката и историјата (историската променливост на судењето), феноменологијата на музиката (прашањата на просторот и времето), како и прашањата за мерилата (музичката критика).

9. Со тоа Далхаусовиот труд претставува корисно четиво во кое низ различните проблеми што естетиката на музиката ги собрала во својот делокруг, е прикажана нејзината историја. *Мотото* на Далхаусовото мислење, односот кон историјата и минатото, е присутен и во завршниот пасус на овој труд:
"Не би било ништо погрешно од мислењето дека ја откриваме актуелноста на минатото, ако тоа го престилизираме во предисторија на сегашноста. Ако историската свест, од една страна, е сеќавање на процесот од кој произлегло ова што постои, тогаш, од друга страна, кон минатото се однесуваме повеќе ако тоа ни е туѓо, отколку ако ни е слично. Покорисно од барањето праформа на модерното е потсетувањето на почетокот и прекинатата нишка на развојот, што историјата која води до нас, го оставила на страна. Да се открива во заборавеното она што на сегашноста, па дури и посредно, би можело да ѝ користи, не е најлошата побуда на историчарот".[836]

10. Далхаусовиот "историски" пристап за "откривањето на заборавеното" е единствен во историјата на естетиката на музиката, се разбира, ако ги исклучиме "историите на естетиката". Воглавно сите автори на естетичките разгледувања тргнуваат од една клучна претпоставка од онтолошки или гносеолошки тип, за потоа да ја развијат консеквентно и да дојдат до заклучоци за суштината на феноменот. **Жизел Бреле** (Gisèle Brelet) на пример, како естетичар и пијанист, му посветува повеќе свои дела на прашањето за односот на естетиката и интерпретацијата, изведувајќи ги и решенијата на естетиката од решенијата на овие проблеми. Во делото *Творечка интерпретација* (L'Interprétation créatrice, 1951 г.) таа вели: "ако е точно дека музичкото изведување е контемплација што се реализира, тогаш овде се решава проблемот, не само на изведбата, туку и на естетиката воопшто".[837]

11. Бреле ја поврзува изведбата со музичкото *време*, проблем на кој воопшто, му има посветено доста простор и во нејзините други естетички трудови, а според кој е главно позната во историјата на естетиката на музиката. Бреле тргнува од претпоставката дека музичкото дело доживува формална целина само кога се обраќа кон сетилата во моментот на изведбата, зашто нотите не се ништо друго освен симболи: актуелноста на звучењето во нив е целосно отсутна. Според тоа, на композиторот, кој го напуштил реалното време за да ја преведе композицијата во формалното време на нотите, му одговара изведувачот кој одново го наоѓа реалното време.[838]

---

[836] ibid., стр. 508

[837] Ž. Brele, Stvaralačka interpretacija, Suština muzičkog izvođenja, според преводот емитуван на III програма на Радио Белград на 23.05.1970

[838] в. ibid., Muzičko izvođenje i muzika, III програма на Радио Белград, 7.03.1970

Со ова мислење Бреле донекаде се приближува кон Ингарденовата обработка на временското, (особено што и таа ги отфрла грамофонските записи зашто тие не можат да бидат битието на делото, туку само една од интерпретациите на тоа дело, поради својата затвореност). Меѓутоа, како што веќе видовме, кај Ингарден, крајниот заклучок е *quasi*-временската структура, додека кај Бреле е реалното време.

12. Кај неа не е до крај назначено кои се крајните содржински консеквенци на контемплативноста што се остварува низ изведбата. И покрај тоа што никаде не е укажано *explicite*, произлегува дека станува збор за чисто музички содржини, зашто "музиката како звук е неприлагодлива на сликите, поимите и обичните чувства, туку единствено на самиот чин на создавањето". Емоционалноста во музиката кај Бреле е "музичкото чувствување, емотивноста ослободена од концептот на емотивноста што е само опачина и доказ на активноста."[839]
13. Отвореноста и интенционалноста на музичката изведба е уште еден од аспектите што ја приближуваат Бреле кон Ингарденовите гледишта. "Музичкото дело - со својата неодреденост, што, всушност, претставува плодност - никогаш не станало во целост она што е или што е способно да биде. Изведувањето не е размножување, туку естетски избор".[840]

На многу сличен начин Бреле го искажува и проблемот на алтернативната егзистенција на делата во *идеалитетот* или *реалитетот,* но за разлика од Ингарден, делото дефинитивно го лоцира во *реалитетот*. "Не може да стане збор за проценката на изведбата во однос на една архетипска изведба што би требала да претставува апсолутен центар на односите, зашто, делото постои само во оригиналноста и ограниченоста на една посебна перспектива".[841]

14. Доведувајќи го во преден план естетичкото интересирање за прашањата на интерпретацијата на музичкото дело, расправата на Бреле претставува антипод на почетоците на естетичкиот третман на оваа област (како што веќе видовме во антиката). Така композиторот, кој бил сметан како единствениот *творец*, добива со-творец, изведувачот, со сосема еднакви креативни права. Во секој случај, Брелевата заслуга е што различните и бројни аспекти на интерпретацијата ги довела до нивото на естетичкиот интерес и со тоа ги одвоила истражувањата од подрачјето на позитивните музиколошки дисциплини и од естетиката на музиката.

15. Збунувачката многузначност на проблемот со која се соочува естетиката на музиката во нашето време **Владимир Јанкелевич** (Vladimir Jankéléwitch, 1903-1986 г.) ја разрешува на сосема друг начин - со агностицизмот. Негативниот принцип, кој често пати бил применуван во естетиката на музиката, овде е доведен до својата крајност - може ли воопшто да постои естетика на музиката![842]

---

[839] ibid., Izvođenje i osećajnost, III програма на Радио Белград, 9.05.1970
[840] ibid., Istinitost izvođenja, III програма на Радио Белград, 4.04.1970
[841] ibid.
[842] Ваквиот став ќе го доведе Фохт до класификацијата во која Јанкелевич, заедно со Андреас Лис, се претставници на *антиестетиката* .

Ова е толку позначајно што постоењето на музиката не мора да се докажува. Јанкелевич го цитира Фореовото прашање - "Што е музиката?" кој настојувал да го открие "она што не може да се изрази" онаа сосема нереална химера што не издига "над постојното"... за да одговори - "Таа година Форе го скицира вториот став на својот Прв квинтет, а сепак не знаеше што е музиката, па дури ни тоа, дали е таа воопшто нешто !"[843]

16. Всушност и Јанкелевич спроведува одредена *редукција* на феноменот, за да дојде до своите заклучоци. Така, "музиката не е ни "јазик" , ни инструмент за соопштување на поимите, ни корисно средство за изразување (зашто никогаш не сме приморани да пееме); па сепак музиката не е едноставно безизразна; и сепак *espressivo* не претставува грев."[844] Тој ја констатира и бескрајната двосмисленост на музиката (антиномиите што довеле до поделбата на естетичкото мислење), за да ја преведе таа двосмисленост во една особена дијалектика. *Espressivo*-то станува *безизразно espressivo*" прво меѓу тие двосмислености... Како да ја одредиме, а при тоа да не паднеме во безизлезни антиномии, таа збунувачка појава , што претставува безизразен израз или изразен Не-израз !"[845]

17. Спротивностите се присутни и во толкувањето на сите аспекти на музиката и покрај тоа што Јанкелевич не сака да ја прифати дијалектиката како решение. "Самата Хармонија помалку претставува рационална синтеза на спротивностите, отколку ирационална симбиоза на разнородните елементи. Не е ли според Платон, хармонијата она што меѓусебно ги усогласува во целосна хармонија противречните својства? Доживеаното временско совпаѓање на спротивностите претставува секојдневен, иако неразбирлив начин на живот, целосно исполнет со музика. Исто како и движењето и траењето, така и музиката е чудо што трае и кое на секој чекор го остварува она што е невозможно. Во полифонијата суперпонираните гласови исто така остваруваат една *concordia discors* што единствено музиката може да ја оствари".[846] Со тоа, Јанкелевичевата дијалектика е една негативна дијалектика - спротивностите се констатирани, тие постојат, тие се во судир, но не ги надминува синтезата, преведувањето на еден повисок степен, туку обратно, нова негација и ирационалноста.

18. Јанкелевичевиот централен интерес во овој систем на негации е сознајниот слој на музиката, нејзината смисла; како "музиката нешто да значи, а притоа да не сака да каже ништо посебно".[847] Веќе видовме дека притоа е воведен безизразниот Израз, или изразниот Не-израз. Консеквентно, музиката нешто изразува, зашто под "безизразната маска

(в. I. Focht, op. cit., стр. 253,254)

[843] Vladimir Jankelevič, Muzika i neizrecivo, Treči program Radio Beograda, leto 1973, стр.485

[844] ibid., стр.536

[845] ibid., стр.537

[846] ibid., стр.499

[847] ibid., стр.532

што обично денес музиката ја навлекува, се криела, без сомнение, намерата да се *изразува* она што е *бескрајно неизразливо*..."[848] Постојаното користење на негативниот принцип, како што констатира и самиот Јанкелевич, би можело да доведе до самоуништување. Поради тоа "тајната што ни ја соопштува музиката не е неизразливата тајна на смртта што со себе ја носи јаловоста, туку плодоносната неизразлива тајна на животот, слободата и љубовта; накусо кажано: тајната на музиката не се состои во она што е некажано, туку во она што е неизречено."[849] Со тоа "смислата на смислата што музиката ја открива е тајната на позитивитетот".[850]

19. Во својот ирационален поход кон неизреченото на музиката ѝ помага *Волшебството* . "Волшебството како насмев или поглед, *cosa mentale*; не знаеме ниту со што е таа во врска, ниту во што се состои, ни дали во нешто се состои, ни каде да ја бараме... Таа не е ни во субјектот, ни во објектот, туку преминува од едниот на другиот како некаков флуид. Уште поопшто кажано, ништо не е музикално *според себе*, ниту една нона на доминантата, ниту една плагална каденца, ниту една модална скала, но во зависност од околностите, сé може да стане музикално; сé зависи од моментот, и од контекстот, и од состојбите, и од безброј услови што можат една новина да ја претворат во неискрена или педантна досетка, а еден секојдневен акорд во генијален пронајдок".[851]

20. Воведувањето на *магепството* треба да го компензира недостатокот на рационалниот пристап во откривањето на тајните на музиката. Како што веќе беше кажано, основната претпоставка на Јанкелевич е дека музиката е недофатлив феномен. "Скоро никој не говори за музиката, а композиторите говорат дури уште помалку од другите", вели Јанкелевич, мислејќи дека за музиката не може да се говори. "Би ни била потребна музика според себе,... како што би рекол Платон, а не музиката во однос на нешто друго, или музиката видена низ она што во неа е периферно... За жал музиката според себе претставува нешто неодредливо, исто толку непојмливо колку и тајната на создавањето".[852]

21. 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.
Во основа Јанкелевич успева со помошта на овие методи да ги преработи постојните естетички сознанија. Во Јанкелевичевите констатации може да се насети и Кантовата незаинтересирана игра,[853] и Бреле со нејзината

---

[848] ibid., стр.544
[849] ibid., стр.544
[850] ibid., стр.545
[851] ibid., стр.570
[852] ibid., стр.568-569
[853] "Како чисто чувство што нема никакво толкување, музиката го кажува само она што го кажува, или подобро речено не "кажува" ништо, до толку

творечка интерпретација,[854] па дури и Лиса , со нејзиниот дијалектички однос кон тишината.[855] Признавајќи ја јаловоста на дотогашните обиди за разоткривање на тајните на феноменот на музиката, неможноста за сознавање тој ја претвора во почетна точка и крајна цел, што сепак, во средината е плодоносно исполнета.

22. Со методологијата на анти-естетиката како да е исцрпена и последната можност за оформувањето на теориското мислење за музиката. Методолошкиот спектар кој како што видовме е неверојатно богат во современата естетика на музиката, со тоа е доведен до крајните граници. Истото се однесува и на аспектите од предметот на истражувањето, кои со современата естетика на музиката, најнапред се до најситен детал евидентирани, а потоа и разработени. Сепак, музичкото битие, (во Јанкелевичевиот агностички дух), останува исто толку недопрено, како што било во антиката со нејзините изразени теориски врвови, наспроти едноставната музичка култура.

што "да се рече" значи да се соопшти некаква смисла. Таа им дава за право на оние што ја наблјудуваат како безгрижна игра, или како празна забава, која во целост им се посветува на убавините што ги дава чистата појавност и невиноста на чувствата". (ibid., стр.541)

[854] "Музичкото дело не постои само за себе, туку единствено за време на оние страшно опасни триесетина минути во кои му го поклонуваме животот, *изведувајќи го*". (ibid., стр.549)

[855] "Музиката се истакнува на позадината на тишината, и нејзе ѝ е потребна таа тишина онака како што на животот му е потребна смртта, и како што на мислењето му е потребно небитието, како што е речено во Платоновиот филозофски дијалог *Софист*." (ibid., стр.592)