

МУЗИКА



Трена Јорданоска

Метакреација

Кон естетичкиот перформанс *Музички прашања: таму каде што*



Постојаното трагање по новото и различното во целост се манифестира во најновата креација на Димитрије Бужаровски – естетичкиот перформанс *Музички прашања*. Прегледот на неговото уметничко и теориско творештво само го потврдува аргументот кој го поставува како *прв* во македонската музичка култура – прва детска опера, прва комична опера, прв концерт со електронска музика, први испишани партитури со компјутер на Балканот, први аудио снимки на тврд диск, прв мултимедијален концерт со комбинација на видео и жива изведба (Ретроспективниот концерт 2012), прв дигитален архив со македонски музички фолклор и други артефакти од македонската музичка култура, цела низа на први теориски трудови од областа на естетиката на музиката, анализата на музичкото дело, дигиталната обработка и архивирањето на звукот, истражувачките методологии и менаџментот, економијата и маркетингот на музиката. При тоа секоја нова творба е изненадување, во неа има и континуитет со претходното, но по правило мора да прикаже и некоја радикална новина. И дека на тие изненадувања им нема крај потврдува токму најновата творба *естетички перформанс*, која уникатно, за прв пат, на едно исто место ќе ги спротивстави теоријата и праксата како прашања и музикализирани одговори и ќе му остави на размислување на слушателот-гледач да го изгради своето толкување на она што се случува во 18-те минути од овој текстуален/аудио/видео производ на границата помеѓу музичко дело и теориска расправа.

Перформансот е изграден околу основното онтолошко прашање – *што е музиката*, прашање кое останува неодаговорено и покрај речиси три-милениумските обиди на филозофите и естетичарите од сите епохи и провениенции. Ова прашање буди уште поголемо интересирање во современиот плуралитет на музичките стилови и жанри, односно во ерата на дигиталната технологија која придонесува за сеприсутноста на музиката во човековите активности.

На онтолошката димензија целосно ѝ одговара и гносеолошката – *може ли теоријата да го реши проблемот*; а за да се заокружи целиот корпус на естетички интереси, тука се и модалната димензија преку прашањето за креаторот на музиката, како и аксиолошката димензија – *кој ја вреднува музиката*.

Во поставувањето на прашањата за *суштината на музиката* Бужаровски ја

се среќаваат теоријата и практиката од Димитрије Бужаровски



користи неговата категоризација на основните генеративни (творечки) идеи кои ги дефинира уште во 1986 година (со трудот објавен во *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 17/2, Croatian Musicological Society). Петте генеративни идеи: музиката како математика, подражавање, изразување, независна формална структура (организиран акустички материјал) и јазик (комуникација), се преточени во едноставни синтагми, што е воопшто карактеристика на целиот перформанс. Очигледна е идејата на Бужаровски да ја избегне сложената стилистика на естетичкиот дискурс и да укаже на неговиот неопозитивистички пристап кон филозофските прашања. При тоа тој алудира на агностицизмот и анти-естетиката, застапени во неговото мислење дека „сепак, музичкото битие... останува исто толку недопрено, како што било во антиката...“.¹

Перформансот се затвора со последното прашање – кој ја сака (односно кој не ја сака) музиката. По краткиот музички цитат од соло песната – ја мразам музиката ама сакам да ѝеам, поставен во сосема друга конотација од оригиналната замисла на композиторот Бернштајн, следи последниот музички пример кој го содржи прашањето кое не е изговорено во перформансот – *што ќе се случи со музиката кога ќе го нема човештвото, односно дали е музиката само човечки феномен или е универзален.*

Но, сето ова, и покрај капиталноста на обидот да ја сведе целокупната естетика на музиката во една страна текст, не би било толку фасцинантно, кога не би ја имало извонредната музичка креација на одговорите кои ја следат анти-естетичката идеја дека на естетичките прашања не може да се одговори со говорен јазик, бидејќи музиката е неискажлива, освен преку нејзиното сопствено искажување, односно говорот на музиката. И тука настапува Бужаровски композиторот, но и Бужаровски тонскиот инженер и Бужаровски авторот на електронска музика, кој ги синтетизира сите овие вештини во еден компактен аудио производ. Дури и текстот говорен од компјутер е креативно надградуван во комплексната аудио монтажа. И повторно, тука не завршува грандиозноста на потфатот, туку таа е надоградена и со видео монтажа. Во неа исто така постои одредена динамика, најнапред преку чисто анимирааниот текст и празниот екран, за да се обезбеди концентрација врз текстуалната и музичката суштина, и дури при крајот воведувањето на неколку видео инсерти.

Воопшто архитектурата на целиот проект има една своја динамика која не ни дозволува да здивнеме, постојано нè изненадува и гради кулминација во видеото од крајот на перформансот.

Перформансот авторот целосно го реализира во своето студио во летото 2014 година. Текстот на прашањата го изговара компјутер (преку text-to-speech апликација) на англиски и српски јазик (проектот е подготвуван за презентација на меѓународниот Балкан арт форум во Ниш, Србија, 2014). За секое прашање е направен еден музички дел, па вкупно може да се разгледуваат 18 делови. Тие се колажно составени од музички примери кои се разликуваат историски, географски и стилски, при што авторот вклучува и композиции од својот опус, а спојувањето во и помеѓу деловите е изведено преку неговата електронска музика. Вкупниот број на аудио шнитови во монтажата е 174 (монтажата е работена во Final Cut, а поединечни аудио сегменти се снимени и процесирани во Pro Tools). Машкиот и женскиот глас кои ги изговараат прашањата се обработени со различни типови на реверби, delay-и и еха од аудио процесорите од Final Cut. На сето тоа дополнително се мултиплицирани и користени само делови од нив.

Текстот на *прашањата* е графички присутен низ целиот видео перформанс (изработен е во LiveType). Првото видео се појавува во моментот кога треба да се одговори прашањето за изведувачот како креатор, односно кога треба да се видат различните изведувачи што учествуваат во креативноста во изведбата на исто дело. Во следниот дел, за инженерот, се појавува слика на авторот на перформансот во електронско студио (фотографијата е од електронското студио на Државниот универзитет во Аризона направена во 1992 година) со алузија дека во избраното аудио, покрај композиторскиот удел, има и многу процесирање на звучниот материјал. Видео се појавува и во делот во кој како можен креатор се јавува публиката. Финалето на перформансот содржи две видеа, претопени едно во друго, кои исто како и со сликата од електронското студио се врамени во филмско платно за да се добие впечаток на гледање на постар филм. Во последниот дел е вклучено и нагорно течење на текстот од песната кој е изработен со поинаков фонт и боја за да се одвои од останатите текстуални анимации на прашањата.

Целиот проект започнува со електронски звук од низови на хармоници со различни фундаментални тонови, алудирајќи на комплексноста на природните звуци кои во себе ги содржат овие хармонични низови. На оваа основа се јавува првото прашање – *што е музиката*, по што првобитниот хармоничен низ се претопува во звучниот свет на бразилските племиња.² Паралелно со нив започнуваат да се

воведуваат и удари (плескање) на раце кои всушност претставуваат прв музички инструмент во историјата на цивилизациите; и изведба на Абориџините кај кои исто така се појавува ритмично плескање со рацете и со дрвени прачки, покрај нивното пеење и свирење на дувачкиот инструмент дидериду. Авторот постапно воведува и фрагмент од неговата музика за ТВ филмот *Вампирџии* оп. т34 (2001) која е работена со конфигурациите Сапувага/Кума и Logic Studio Pro и SampleCell II, и во кој е вклучено и полифоно (антифоно) пеење на женска група од селото Ињево од југоисточниот дел на Македонија.³ Овој воведен *сџав* ја има симболиката на почетоците на музиката збогатена со чисти хармонски тријади и темните нагвестувања од електронските звуци во ниските регистри.

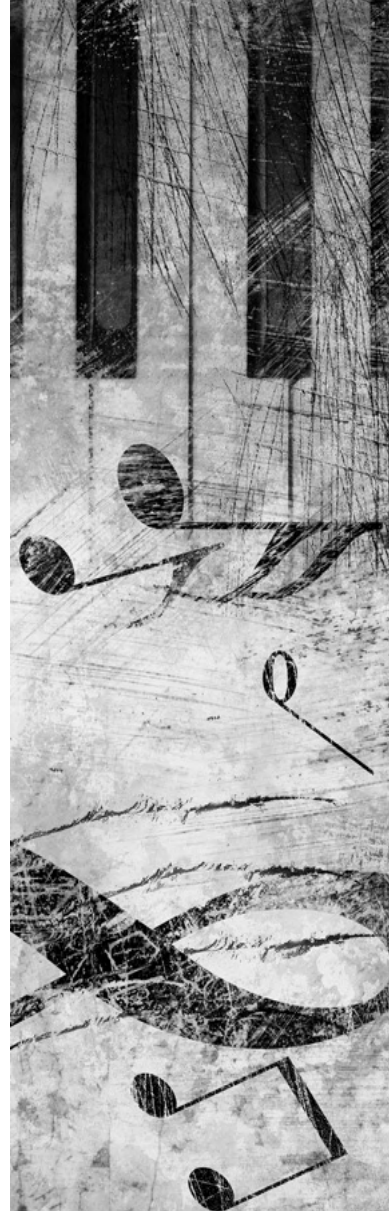
На оваа подлога се појавува следното прашање – *дали е ова музика*, при што е избран извонредно ефектен пример – рефренот од духовната композиција „Божественитиот спасител“ од Шарл Гуно во изведба на Мормонскиот табернакул хор. Тоналноста на примерот, романтичните хармонии и извонредната кулминација е замислена како огромен контраст за одговорот од следното прашање – *или е ова музика*.

Неговиот одговор е еден комплексен ремикс од фрагменти на антологиски дела на автори од современата музика: *Варијации за врајџа и воздишка* од Пјер Анри,⁴ *Пеењето на момчињата* (Gesang der Jünglinge, 1955–56) од Карлхајнц Штокхаузен и *Недетерминаноси* (Indeterminacy) (1959) од Џон Кејџ.⁵ Крајот на делот е насилно прекинат и почетокот на следното прашање е без музичка подлога.

Следните пет дела се обединети во прашањето – *што е суштината на музиката*, и ги донесуваат поединечно секоја од генеративните естетички идеи.

Првата идеја – *нумеричка ѝрорција/однос на броевите*, е најавена преку тонови од осцилатор од Роландовиот синтесајзер Јупитер 6. При тоа, искористени се синусоидни звуци претставени преку интервалите октава, квинта и кварта, односно преку односот 1 : 2, 2 : 3 и 3 : 4, според кој е изграден Питагорејскиот концепт за *универзумот* како *музичка куќија*, односно *хармонијата на сферите*. На оваа *замајувачка* звучна подлога настапува изговорениот текст, по што се вклучуваат фрагменти од првиот дел “O Virgo splendens” од *Црвената книга на Монсератскиот манастир* (Llibre Vermell de Montserrat, 14 век); потоа, синтетизирана снимка на пеење на православен хор со мултиплицираниот глас на Бужаровски од музиката за филмот *Дичо Зограф* т22 (1994); и на крајот, изведба на грегоријанскиот корал Lux et Origo. Ваквиот избор и обработка на фрагментите претставува алузија на средновековната музичка теорија која духовната музика и натаму ја објаснува низ Питагорејскиот пристап. На крајот на делот повторно остануваат само Питагорејските интервали и следното прашање оди врз нивна основа врз која се претопува и музиката од следниот број.

Делот *ѝображување* е илустриран преку наизменично појавување на фрагменти од ставовите „Марс – навестувачот на војната“ од оркестарската суита *Планети* оп. 32 (1914–1916) од Густав Холст и финалето на Осмата симфонија во *small* од Антон Брукнер (1887/1890). Овие фрагменти се проткаени со ефекти од споменатата музика за филмот *Вампирџии* кои наликуваат на електронска музика од научнофантастичните филмови. На крајот, во кулминацијата се користи претопување со кулминацијата од композицијата *Скелето и убавицата* (The Skeleton and the Beauty) оп. 37 (1993) од Бужаровски која преку распаѓањето на звукот го донесува следното прашање за *изразувањето*. Воедно низ целиот дел од изразувањето продолжува на звучи *Скелето и убавицата* со делови од финалето на оваа композиција. Овој избор од драматични фрагменти е направен со интенција да побуди јасни визуелни сензации, како користењето сцени од војни и катастрофи при визуелизациите (на пример, филмот *Планети* на Кен Расел).



1 Димитрије Бужаровски, *Историја на естетиката на музиката*, ФМУ, Скопје, 1989, 369.

2 Звуци од инструментот bull-goater (вртење во воздух на коскена или дрвена прачка), од изведбата на бразилското племе Бороро во која се вклучуваат и извици.

3 Снимени минатиот век, дел од Колекцијата Фирфов, Архив Бужаровски, 2001–2005.

4 Variations pour une porte et un soupir, 1963; користени се деловите Sommeil (Сон) и Eveil (Будење).

5 Станува збор за седмата приказна: Years ago in Chicago I was asked to accompany two dancers who were providing entertainment at a business women's dance party given in a hall of the YWCA.



6 Дел од Колекцијата
Фирфов, Архив
Бужаровски, 2001–2005.

Делот **изразување** е претставен преку финалето на исто така драматичниот фрагмент на Шестата симфонија (Патетична) во b-moll, оп. 74 од Петар Илич Чајковски кој содржи експлозија од емоции, и средниот дел на увертирата од операта *Танхојзер* (1845) од Рихард Вагнер. Ударите од *Скелетиот и убавицајта* се вкомпонирани во претопот со крајот на прелудиумот и експозицијата на фугата од балетот *Возови* оп. 21 (1984) од Бужаровски при што кај втората појава на темата се јавува текстот за следниот дел.

Фугата од балетот *Возови* продолжува да трае во текот на целиот дел кој се однесува на **организираној акустички материјал**. Нејзината чиста формална фактура треба да биде одговор на Хансликовиот пристап дека музиката се прикажува само самата себе, односно ништо вонмузичко ниту прикажува ниту изразува. При почетокот на второто изложување на темите од оваа фуга кое е во *stretto*, се појавува текстот за следната генеративна идеја.

Во делот **комуникација** на почетокот е искористена имитација на звуци на електронска комуникација која се изведува на различни висини. На неа се надоврзува воведниот дел од “Sing, Sing, Sing (With a Swing)” (од Луи Прима, 1936, во аранжман за биг бенд на Бени Гудман, 1937), само со удиралки за да упати на комуникацијата која во минатото се остварувала со овие инструменти. Покрај тоа се додадени и различни обрасци од ритам машината Roland TR-909 и на крајот е вклучен основниот семпл од

ремиксот (на Tiga vs. Zynthierus, 2001) на поп рок песната “Sunglasses at Night” (Кори Харт, 1983). Какофонијата од ритмички обрасци е нагло прекината за да се постави прашањето – **може ли теоријата да го реши проблемот**. Одговорот од 7 семпли наречени Devil’s Bells (ѓаволски свона) од SampleCell II анимирани преку МИДИ контролер само ја потврдува конфликтноста на проблемот.

Со следното прашање – **кој ја создава музиката**, се отвора низа од 4 делови.

Почетоците од балетот *Посвеќување на пролеќето* (Le Sacre du printemps) од Игор Стравински (1913), при што се користени 3 суперпонирани верзии, и симфониската поема *Појлагнејто на еден фаун* (Prélude à l’après-midi d’un faune) од Клод Дебиси (1894) го оформуваат делот за **композициски**. Бужаровски намерно ги избира двете дела кои се сметаат за основоположнички во градењето на новиот постромантичен музички идиом и воопшто, според него, делата кои ја означуваат кулминацијата на музичкото создавање од сите времиња. Музиката започнува да се губи со изговарањето на следниот текст.

Во делот за **изведувачој** како креатор првпат се појавуваат видео содржини. Видеата се однесуваат на две различни изведби, но во ист концертен простор (првата од виолинистот Љубиша Кировски, а втората од виолинистка-та Ивана Аќимоски-Жикиќ). Станува збор за изведби на воведниот дел од првиот став на „Мане“ сонатата за

виолина и пијано оп. 57 (2009) од Бужаровски. Овие две изведби авторот ги поставува една врз друга, за во еден момент да започнат да се мешаат и со *мане* од чалгаџискиот виолинист Ало Тончов (кое е само звучно присутно).⁶ Изборот на *мане* како импровизациски сегмент во музичките дела треба да ја поткрепи посебната креативност на овој модус на музичкото дело. И во овој случај музиката се губи при изговарањето на следниот текст.

Делот за *снимателот* го вклучува најпрво почетокот на „Железничката етида“ (Étude aux chemins de fer, 1948) од *Пейџе еџиги на шумот* од Пјер Шефер, која потоа се претопува во првиот дел од балетот *Возови* (Токата, возот доаѓа) од Бужаровски. Балетот *Возови* кој во македонската музичка култура е прв пример на користење на комплексна 24-канална монтажа и процесирање на синтесајзерски линии на една голема повеќеставна композиција, треба да го илустрира континуитетот во функцијата на тонските инженери од таткото на конкретната музика Пјер Шефер до денес. Овој дел исто така е споен со следниот.

Во делот *публика* се појавува второто видео – почетокот на првиот став од *Вокалната симфонија* оп. 536 (2008) од Бужаровски изведена на отворањето на Нишките хорски свечености во 2008 година пред неколку илјадна публика на Летната сцена во Нишката тврдина. Заради избегнување на застој и згуснување на музичката структура, при воведувањето на следните два дела авторот на перформансот избира музиката од *Вокалната симфонија* да продолжи да звучи. На прашањето – *кој ја вреднува/оценува музиката*, се надоврзуваат потенцијалните одговори: *публиката, композицијата, изведувачот, теоретичарот, критичарот, менаџерот, џазарот*.

По изговорувањето и одекнувањето на праша-

њето – *кој ја сака музиката*, се губи звукот на *Вокалната симфонија* и се појавува третото видео во кое сопранот Криста Лудвиг го изведува почетокот од песната “I Hate Music!” од истоимениот циклус за сопран и пијано на Леонард Бернштајн (1943). На овој начин се постигнува хумористичен ефект со алузија на естетичката тема за *музикомрзцијата*. Фрагментот од оваа песна вешто е претопен во воведот од композицијата со која се заокружува перформансот, последната песна „Благи дождови“ (Soft rains) од вокалниот циклус на Бужаровски *Песни за мирот и војната* оп. 38a (1994). Оваа потресна песна е изработена на поезијата од Сара Тисдејл која инаку била медицинска сестра во Првата светска војна и сведок на дотогаш невидената човечка деструктивност. Во изведбата учествуваат мецосопранот Нен Хјуз и сопранот Марија Муратовска-Наумовска кои се снимени во антички костими во продуховеното опкружување на Охридското езеро.

Естетичкиот перформанс *Музички прашања* недвосмислено претставува едно извонредно оригинално дело кое не се среќава ниту во нашата ниту во светската теориско-музичка пракса. По својата комплексност и во теориска и во музичка, но и во реализациска смисла одразува еден автор кој очигледно зад себе има изодено многу патишта за да се искачи на врвовите кои нудат еден поинаков видик на музичкиот феномен. Тоа не може а да не се доживее при слушањето и гледањето на овој прекрасен проект.

Авторот е доц. д-р на Факултетот за музичка уметност, Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје