Македонска музичка епистема.
Кус осврт кон иднината
или
дали философите сонуваат музички овци?

Расправава се движи меѓу два пункта кои формираат две конкретни тврдења. Јасно и стамено констатирам еден позитивитет и поставувам прашање за иднината на тој позитивитет. Тие две пропозиции се следниве: А) Постои македонска музичка епистема; и Б) Таа епистема во иднината ќе има битна функција и дејствителност во рамките на светскиот музички дух (?) Ставам прашалник, метнувајќи го во заграда, за да изразам колебање околу пропозицијата, имено дали може со сигурност такво нешто да се искаже? Самиот внатрешен идеалитет на таа епистема сугерира нужно изведен материјалитет. Би можел да тргнам од едно индуктивно таксативно набројување на настани од музичката историја за да изведам заклучоци, но индукцијата во нејзината непотполност никогаш не наметнува цврсти тврдења и уверувања и остава простор за произволност и контингентни условувања во конечните тези. Затоа, прво, ќе ги поставам поимите во философска смисла, а потем дедуктивно ќе ја изведам стварноста на тие поими, поткрепувајќи го зафатот со толкувања на настани и примери од музичката историја. На овој начин текстот од густината на философскиот поглед и конкретните определенија ќе слизне во неодредената, настанувачка и отворена конкретност на збиднувањето.

Го користам поимот епистема (од епистеме, ἐπιστήμη) имајќи го во вид неговото изворно и широко значење како: знаење, наука, логос, нешто што може да се постави наспроти техне, вештина, умеење, но и истите да ги впие во себе. Философски, воопштено, би можело да се рече дека епистема е систем од начела на разбирањето, еден корпус на поврзани идеи што го детерминираат знаењето како умно и извесно за одредено време и траење. Чисто го ползувам во прегнантна фукојанска смисла, но го аплицирам на музиката и нејзините состави за со епистема да опишам одреден систем на музичка кохеренција и единство и неговите начела на музичкото дејство. Во основата, се надоврзувам на идеите на македонскиот музиколог Душко Димитровски, и упатувам на неговата книга За наша музика.[1] Јас само естетички и философски ги дефинирам некои нешта веќе поставени во таа книга, и нејзиното читање во многу нешта би го олеснило разбирањето на моите поставки.

Поимот епистема е искористен за да се избегне поимот „логос" и контекстот што Душко Димитровски го користи, во смисла на македонски музички

---

1 Душко Димитровски, За наша музика, БИД Мисирков, Битола, 1991.

логос, не поради погрешноста на тој термин, туку затоа што е натопен со една метафизичка и поетска содржина на можна транстемпоралност, дефинитивност и неисториска априорност и може да наведе во бесмислени националистички заклучоци, особено кај тенденциозните читатели. *Епистемата* упатува на исторично и историско настанување на одреден систем на музичко мислење и оваа перспектива постои кај Димитровски, но е недоволно експлицитна. Потем, тој зборува и за *македонски музички јазик*,[2] следејќи многу класични дискурси за музичкиот систем како структуриран јазик, но и овој поим покрај веќе апострофираната метафизичност, има само аналошка носивост. (Дали навистина сè може адекватно да се подведе под јазик и дали секоја структура е јазик?) Поимот *епистема*, позајмен од Фуко и употребен овде врз македонската музика, е многу подобар и позаснован затоа што упатува на самата временито-натрупувачка онтологија на една конкретна музичка традиција (предание и траење), но и на нејзината епистемичност, на можноста таа да се зерца како единство на едно искуство и знаење. Оттука:

***Музичка епистема** е сума од музички фрази, подолги и пократки секвенци, тонски низи, содржини и тонски облици, помали и поголеми повторувачки мелодиски и ритмички формули сфатени како единствена мелоритмика, исходечки експлицитни и имплицитни хоризонтални и вертикални хармонски состави, што низ една дијахронична историска перспектива изникнувале, се натрупувале, се надоврзувале и суштински и случајно едни на други, се групирале и подгрупирале, ги варирале усвоените музички образци и начела творејќи нови, и се сооднесувале меѓу себе создавајќи една синхрониска огромна машина, поредок на конкретно музичко битие, мрежа од формални истоветности, тематски континуитети и дисконтинуитети на спротивставеностите и поместувањата внатре во самите историски натрупувања; и епистемата како таква претставува заокружено позитивно дадено што го условува сето актуално и понатамошно музичко мислење и развој на една територија и во рамките на еден народ што ја прифаќа истата како сопствена внатрешна одредба.*

Фукојански, тоа е некаков огромен празен лик што го наѕираме низ неговите единечни дела и вотеловувања, којшто го условува секое музичко настанување во сопствениот простор и епистемолошко поле, како специфичен систем на кохеренција. Тој лик *се создава историски* и не постои независно од неговите манифестации, од неговите конкретни изведености и ипостаси (конкретни бидности, единечности) и се формира како епистема врз основа

---

2 Одредени македонски музичари, но и дел од заталканите занимавачи со музиката, кои го читале Димитровски, во повеќе јавни настапи ја истакнуваа идејата за „македонски музички јазик" никогаш не реферирајќи на нејзиниот автор и неговата книга. Типичен плагијаризам и нечесност! Во многу нешта многу од нив покажаа и целосно неразбирање на идејата на Димитровски.

на таа перспективна онтологија на појавувањето. Буквално, епистемата е некакво молекуларно згуснување на музички кванти на една територија и во рамки на еден народ што се појавува на хоризонтот на историјата. Самата епистема во тоа историско надоаѓање и збиднување се збива (се собира) во себе како кохерентна сума и потем ја условува сета историја на понатамошните нејзини можности, на сите можни конфигурации на тонски соодноси и облици, игри на меѓузависност, и корелативна преобразба, како збир што осигурува функција. Таа се создава низ настанувањата и натрупувањата и не постои независно од нив, но во ходот во кој се создава во разгрнувањето и конфигурирањето на музичките настани во сума, таа избивајќи го внатрешно и надворешно својот ред постанува форма, и понатаму условува нови настанувања кои не се ништо друго туку самата таа во облик на од себе изведена музичка епистемична дејствителност, ипостасно повторување на нејзините тропосни можности за комбинации и разлики.

Всушност, епистемата постанува (она што Хегел го нарекува) конкретен објективен дух на одреден народ (или повеќе етноси што историски се збираат во една народна ипостас или во лаос). Велам, пак, *постанува*, за да отфрлам секаков вид на обоготвореност, неисторична условеност, предодреден расен диспозитив, културолошка и антрополошка супериорност како нејзина причина; напротив, самата музичка епистема што происходи сосем историски е причина на евентуалната самосвест на народот што исто така повесно се формира како и самата таа епистема. Таа е она *несвесното креативно* што како ефект ја произведува и самата историчност на народот што се збива внатре и околу неа. Епистемата трансцендентално ја условува сета конкретност што ја изразува, а во исто време таа се создава во истата таа конкретност и не постои надвор од конкретноста. Таа е едно историско a priori. Епистемата е „она a priori што се конституира во време“.[3] Тоа нејзино згуснување во еден онтолошки континуитет, во интелигибилност на музичкиот израз и кохеренција збиднува сосем историски, низ натрупувања, но потем како форма создава мрежа на априорност и е она трансценденталното условувачко во музичкото мислење. Таа не е безвремен облик туку се епитомизира внатре во самото тоа настанување на кохеренцијата. Епистемата е дел од настанот што се раѓа и во исто време истиот го овозможува. Таа е креативното *несвесно* (затоа што кохеренцијата не е производ на произволна субјективност од издвоената историска низа) кое функционира според инхерентни правила, имено функционира како „јазик“, како „синтакса“, како „граматика“, како сума од правила и услови, како „група на релации што меѓусебно се држат и трансформираат, независно од самите ствари“.[4] Практично самиот народ

---

3 Mišel Fuko, *Riječi i stvari*, Nolit, Beograd, 1971, 221.

4 Исто.

настанува и се диференцира само низ конкретно уметничко мислење. Тоа мислење во форма на уметност е првата несвесна феноменологија на еден конкретен народ затоа што таму се наоѓаат основните начела на неговото диференцирачко искуство.

Епистемата не им е генетски дадена, како што сметаат македонските музичари и творци, дека треба да учат сè друго освен музиката во чиишто центар и периферија се раѓаат. Местото на раѓање може само да го олесни изучувањето на даденоста. Но музичката епистема е сепак *ейисшеме*, претставува некакво знаење и искуство, конкретна сума од единечни музички дела што формирале целина и специфичност на една територија, нешто што се учи, изучува, во тоа искуство и знаење се пребива, и самото тоа претставува конкретно познание на едниот музички (општ) логос но ипостасиран (збиднат) конкретно, како еден емпириски ред. Потребно е познание на самото настанување на еден музички систем и модалитет кој потем постанува начин на творештво, еден *орѓанон* и метод. „Во една култура и во одреден миг постои само една епистема, која ги дефинира условите на настанокот на едно знаење".[5] Фуко зборува за „збир на анонимни, историски, во времето и просторот секогаш одредени правила кои ги дефинираат за одредено раздобје и за некоја општествена, економска, географска област, условите за вршење исказна функција,"[6] и токму овде потенцирам и додавам, ***условиѿе за вршење музичка функција***. Во духот на Димитровски, постојат два јазика, говорниот и (оној условно јазик) музичкиот, и двата имаат исказна и изразна функција, имаат синтакса и структура. Во јазикот доминира исказната, во музичкиот изразната функција. Музичката епистема треба да се разбере и како поле на распрснување на настанувањето, таа има безбројни можности да се множи во нејзините понатамошни ипостасни повторувања и разлики, и во идните конкретни музички дела. Таа се отвора во битие од значење за светскиот дух, но може и целосно да се затвори во себе и да остане само локално релевантна.

2.

Поради самата природа на вака сфатената музичка епистема, нејзиниот историски ход од натрупување на контингенции до супстанцијално условување како систем на кохеренција, станува јасно дека во историското живеење на светот постојат мноштво музички епистеми кои се раѓаат и активираат во различен историски период. Односно, ***ейисшемиѿе имааѿ ӣлуралисѿичка ѿиӣолоѓија.*** Како што не постои само еден говорен јазик, така не постои ни само една музичка епистема. Различни музички епистеми низ историјата се

---

5 Исто.

6 Мишел Фуко, *Археолоѓија знања*, Плато, Београд, 1998, 127.

наметнуваат како владејачки во рамки на потесен или поширок цивилизациски и културен простор, но во основата, неможна е нивна интеррелациона хиерархија, ниту интрарелациони заклучоци како да се тие моменти на еден ист систем. Тоа би значело постоење на насилен избор еден одреден елемент, што инаку има историска генеза внатре во една епистема, да се постави како суштински, да важи како метакритериум и наратив за секоја можна, временски паралелна или идна музичка епистема.

Оттаму, постои проблем со наметнувањето на **хиерахија на епистемите,**[7] или само на одредени музички епистеми (или една епистема) да им е признаено нивното историско a priori, да условуваат нивна понатамошна временска елаборативност и, уште згора на тоа, на повеќе делови од светот. Со тоа е нарушено начелото на плурализмот што и ги раѓа како епистеми. Ако ги разбереме како историски натрупувања во одреден временски период, што дошле до целосно заокружување на нивното епистемичко поле во структура, што понатаму генерира бескрајни исцрпувања на потенциите на конкретната епистема во време (во индивидуалност на ликот низ кој конкретната епистема се изразува и продолжува, во субјективноста на композиторот како фаза на западното поимање на движењето на духот), тогаш мора да се разјаснат две работи.

Прво, **ниедна музичка епистема не може да се наметне како единствена** за целиот свет. Тој што го тврди спротивното, **дека постои една општа музичка епистема** што важи или треба да важи за сите, а при тоа покажува и подава една конкретна и историски настаната епистема од едно тло на светот да важи како општа, всушност во аналитички ракурс чисто метафизички подметнува. *Третира една ипостас како да е логос*, еден concretum како abstractum, всушност меша онтолошки нивоа. Воопшто не го разбира онтолошкото во музиката, дека таа има свој единствен логос на звучноста и фисиката, но има и свој тропос на умножување, варијантност што резултира со бесконечно многу модалитети, начини на постоење, ипостасни манифестации. Токму тие поединечни облици понатаму во ограничени временски периоди, на одредени простори и територии можат да се зберат во нова општа ипостасност, која функционира како продолжување на логосот во нова диференција, како логосот сам; имено, тие ипостаси формираат еден нов историски тропос (модел на варијантност) произведен токму во нивното

---

7 Хегел, Блох и Берлиоз се типичен пример за вакво поставување на хиерархија врз основа на издвојување на еден елемент во претпоставената *Западна или Европска музика* што историски настанал врзан за тоа тло како единствена форма на светскиот универзален дух, за да се отфрлат музиките (дури и класичните, композиторски) на старите и источните народи како „варварски фолклор" и „играчка". Види: Hector Berlioz, *A Critical Study of Beethoven's Nine Symphonies*, University of Illinois Press, 2000, 17-19.

соодносување, кој понатаму се модифицира на најразлични начини и генерира новонастанувачки ипостаси што се придодаваат во сумата одредувајќи ја, поместувајќи ја и трансформирајќи ја, и во сите тие модификации ја гледаме нивната меѓу-условеност токму во тропосот распослан во времето. Чисто историски, на различни места во различни периоди биднуваат и дејствуваат суми од *различни музички мислења*. На едно место изникнува и се збива една кохеренција. Паралелно на друго место во исто време изникнува друга кохеренција, а во друго време на трето место трета, па може да постои и групирање на две или повеќе суми на кохеренција, музички епистемични полиња и нивно спојување во сосем ново единство и систем што сега целосно го презема понатамошното условување на музичкиот настан.

Имено, ***не постои општа универзална вонисториска светска музичка епистема*** во која е сѐ веќе збиднато, па како и таа да се сфаќа, питагорејски или империјално светски, инаку човечкиот свет би немал никаква повесна (збиднинска) смисла, не би учествувал во битноста на светот како сума на логоси и би бил само онтолошки призрак, а во музичка смисла, несовршено варирање на некакво бесформно ноетичко, негов отпадок.

Понатаму, ако се движиме на политичкото ниво, ваквиот став илустрира идеја за апсолутно анихилирање на сите настанати диференци во една изнасилена и произведена индиференција, помирување, исклучување на разликата, говор на еден јазик, new age безличие, вера во еден апстрактен Бог, вера во еден владетел, во еден систем на владеење. Тоа е искушението низ еден холизам и подметнато политичко насилие да се укинат сите диференцирања. Но во уметноста нема ништо друго освен *диференцирање* и *создавање разлика*. Токму туркање на животот од инерцијата кон неговата творечка бездна.

Второ, во отсуство на аргументи за првото тврдење дека постои (или уште полошо, *треба* да постои) само една епистема, истото површно мислење дефетистички со леснотија варира второ тврдење, **дека** (на крајот од краиштата) **такви музички епистеми и не постојат**. Но, пак, ова е целосно логички и емпириски незаснован заклучок. Игнорирање на реалната онтологија на музичко настанување, на плурализмот на збиднувањата и натрупувањата во кохеренции, оти секое настанување и групирање е битие и како такво избликнува од нешто, извира од претходна биднина и се оформува, а формата е граница и лик. Под превезот на тоа негирање на диференцијални постоења, имаме враќање назад во предисториското, кон таа апстрактна неодреденост на музичкото мислење. Под површината на ова тврдење се остава простор повторно една епистема (во нејзината историска актуалност, или во нејзината завршувачка, крајно апстрактно одредена концептуално-деконструктивна фаза) или, пак, некакво машинизирано соодносување на две или повеќе епистеми во едно системско функционирање да го одредуваат сето музич-

ко мислење, да ја укинат диференцата што настанала на друго место, историски се натрупала и се збила во облик на друга музичка форма. Укинување на исполнувањето и збогатувањето на човечкиот дух со што повеќе одредби. Зошто би требало човекот алармантно да ги заштити животинските видови и таа бескрајна диференцираност од гинење, а во исто време да ја поништи сета разновидност на музичкото и јазичко искуство?

Аналогијата со јазикот може и да збуни. Англискиот јазик станува она што во минатото биле грчкиот, латинскиот или арапскиот, но сега буквално за цел свет, или за цивилизацијата што диктира, па го наметнува истиот тој јазик надвор од сопствените граници. Приближно, во една шума мечокот бара сите или да бидат мечки или да ги снема! Но да речеме, во услови на општа светска комуникација таквото случување е и пожелно и практично, иако несовршено, оти е потребно светот да оствари заедничко разбирање, негово едноставно администрирање, а потем, императивно е во науката, во единственото научно поимање, зашто таму треба да се разбере самиот апсолутен дух во форма на поим, она што е општо да се согледа како универзално важечко.

Но повторно се заборава дека уметноста нема иста и таква цел и дека во неа не важат истите законитости. Ако во неа се бара унификација, всушност таа се разнебитува. Во уметноста е битно токму *она шт̄о диференцира*, она што формира (условува) субјективност и се одредува како битие, како настанувачки локален дух, во кој индивидуата се објективира како таква. Оти низ користењето на конкретна објективна епистема индивидуата станува објективно релевантен субјективитет. Токму самата епистема, која во себе не е општа апстрактна безличност ами конкретна форма во која индивидуата се населува, му овозможува премин на индивидуалниот дух во објективно важечки. Тој што музицира, нужно не создава индивидуален јазик или музичка епистема, туку само индивидуална ипостас низ којашто е изразена самата објективна епистема, то ест можноста таа да се размножува во нови потенции и да се афицира на нов начин. Таа трансцендентално го условува обликот во кој индивидуалниот гениј се изразува, всушност, на талентот му овозможува да стане гениј. Му дозволува екстаза *кон надвор* и токму тоа движење *кон надвор во условит̄е на ет̄ист̄емат̄а* и предизвикува да се појави *разликат̄а како објект̄ивно важечка а не т̄роизволна*; имено, спојот на индивидуата со епистемата создава субјективност, но сега како диференца што е објективно битна и универзално важечка. Оригиналноста и новумот се случува внатре во полето на епистемата што условува и зависи од нејзините можности, облици, конфигуративност за нов настан и реипостасирање, а не од произволноста на апстрактно изделената индивидуа. Кога македонските музичари ја прескокнуваат сопствената епистема по начело не се оригинални оти ги копираат единечните ипостаси на друга епистема, произведуваат внатре во периферијата на друго поле како „гастербајтери“ и епигони, та не се ниту субјективно ниту објективно важеч-

ки. Тие се просто ирелевантни. Во парафраза на Киркегор, само во уметноста субјективното станува универзално и стои над општото.

3.

Реков дека огромната синтетичка моќ ја издвојува епистемата како формирачко начело, а не проста случајност. Можеш да натрупуваш на едно место сè и сешто, но со текот на времето по автоматизам од тоа не настанува систем и метод, или дело и форма на единство. Постои разлика меѓу еклектицизам и синтеза. Кохеренцијата се создава натрупувачки, но како синтеза самата таа во ходот интринсично однатре селектира, презема, но и отфрла, создава исполнетост, образци и повторувања, создава основни елементи што низ нејзиното историско траење се појавуваат како вечни, еонични, како транстемпорални повторувања, како неменливи пунктови, но во исто време и пукнатини, празнини, жлебови, прегиби, нагиби, недоречености, за понатаму да овозможи и дозволи нови синтези и облици во перспектива на траењето на епистемата и нејзината развлеченост во времето.

Во случајот со ***македонскаш̄а музичка еӣисш̄ема*** таа самата е *сума на кохеренции шш̄о се ѓенерирани во рамкиш̄е на ш̄ри обличја и ӣодеӣисш̄емичносш̄и*, и што треба да се заокружат во иднински дејствителна владејачка епистема. Тоа е нејзин специфичен историски пат и не значи дека сите епистеми мора да го врват истиот, ниту, пак, дека македонската мора да изврви друг историзам за да биде легитимна. Овие три елементи што се во нејзиното положение, што ја заокружуваат нејзината основа, низ историјата биле во природна и спонтана комуникација и размена, и затоа веќе се во своето исходиште и суштински и поимно врзани со обѕир на неа. Зборуваме за македонската епистемичност како синтеза на три суми кои во нивната поврзаност постануваат елементи на епистемата.[8]

Првиот елемент е: ***А) Изворнаш̄а еш̄ничка ш̄радиционална музика*** којашто се натрупувала од древноста до последните нејзини облици од крајот на 20 век, којашто избликнувала, позајмувала и преобразувала, како спонтанитет во рамките на етничките групирања на една територија што во долга историска перспектива се нарекува Македонија.[9] Она што е собрано како примордијален изблик, тоа е *музичкаш̄а кулш̄ура на селаш̄а*. Среќна околност била што до третата четвртина на 20 век оваа музика била слободна и активно присутна, и траејќи длабоко до современието здобила неверојатни и исклучителни форми што ја диспозиционираат за модерни и нови транспозиции. Просто, не постоела наметната институционална учена и увезена музика за да ја засени,

---

8 За Димитровски, тоа е истата душа во три агрегатни состојби.

9 Македонска етно музика или етно музика на Македонија? Би сакал да знам што е различно денотирано во двата израза, се работи само за присвојност.

потисне, преработи и извештачи и историски да ја тргне настрана. Таа е чиста музика, родена низ исклучителен спонтанитет и во состојба на внатрешна, духовна слобода и нерамнодушност и е гледање на светот со детски очи.

Второт елемент е: **Б) *Култната црковна музика***, или она што се нарекува *Византиска музика* (црковна и секуларна) заедно со нејзиното поствизантиско траење и размената со Отоманската класична музика што за црковните композитори претставувала продолжување и развивање на византиската секуларна музика.[10] Овој елемент е *долговековниот музички јазик на империјата*. Тоа е класичната музика во македонската епистема и елементот што го осигурува *историското универзално* како во секоја историски битна епистема.[11]

Третиот елемент е: **В) *Градската музичка чалгија*** која во себе самата е разговор на македонската традиционална мелоритмика со класичните музички искуства на Цариград (Истанбул, Константинопол). На второ ниво, таа всебува космополитска отвореност кон народните музики на другите народи на територијата на Македонија и пошироко на Балканот, и како sui generis феномен во себе ги инкорпорира тие електрицитетни полнења и спoеви. Самата македонска градска традиција е во битноста спој, и чалгијата по себе е длабока синтеза и последен елемент што ја заокружува *македонската епистема како битно синтетична*.[12]

Овие три елементи, кои историски се формирале низ континуитети и дисконтинуитети на сооднесувањето, **ја конституираат таа конкретна, историски произведена *музичка епистема* што можеме да ја наречеме *македонска***, како што зборуваме за германска, италијанска или американска. Таа епистема допрва треба целосно да се заокружи како *актуална епистема* што во времето што доаѓа синтетички и еволутивно нужно ќе произведе и своја модерна ипостасност (нејзиниот тропосен потенцијал тоа го овозможува), односно индивидуални современи нови дела. Таа се нарекува *македонска*, не поради некаква нејзина трансисториска метафизичка суштина туку само по-

---

10 Отоманската (турска) класична музика е последната и најравиена фаза од макамскиот систем.

11 Тоа е општата класика, класичниот формалитет за сите народи што биле дел од Ромејската Империја, како што латинската црковна музика е за западните народи.

12 Би можело да се рече дека и поновата градска народна музика (од втората четвртина на 20 век) со западни слоеви во себе е синтетична, и несомнено низ една подлабока естетичка селекција може да влезе во епистемата. Но, ужасно промашување е токму оваа понова градска музика да се земе за основа (па дури и единствена) на новото компонирање. Овие слоеви се последната периферија и се едно контингентно слабеење што се согледува во таканаречената „новокомпонирана народна музика" како продолжение на претпоставената нова градска музика.

ради нејзиното просторно, временско и ипостасно одредување. Тоа е конкретно постоечка сума на музичка кохеренција што се формира во рамките на она што се собира како македонски народ, како негово музичко искуство. Имено, самата музичка онтологија и елаборирање на епистемата во време, изискува заедница што почнува да се замислува[13] себеси како објективен дух и го артикулира сопствениот поим.

Поимот на самосвест овозможува полна дејствителност на епистемата, во себе ја поставува музичката натрупаност и кохеренција што ја затекнува, како своја внатрешна одредба, имено како епистема. Тоа натрупување низ оригинални фрази, мелоси, ритмички образци, едноставни мелодиски и ритмички повторувања како најелементарни состави што транстемпорираат низ времето, изразни средства и начела на формите, и токму таа ипостас ја одредуваме низ име - *македонска музичка ейисшема*.[14] Таа не лебди во апстрактна предопределеност на првичното, примордијалното, туку нејзината историчност ја поставува во балкански контекст во којшто таа ги допира музичките идиоми на другите народи, и во овој однос таа формира и дијалектика на диференца што се создава ипостасно, во византиска смисла, низ сооднос со другиот. Таа *се формира* како лик што е свртен кон друголикот, и како таква, и идеолошки, и естетички и музичко-морфолошки е една битност од полза за целата балканска музика и за можните посебни балкански епистеми. Таа не е изолирана епистема, има историско траење и во себе внедрува мошне малку чисто древни словенски обрасци, главно присутни низ едноставните ритуалните мелодиски остатоци; е динамична, не е предопределена во западната христијанско-философска смисла и по суштина, поимот на *словенскосш* целосно ја промашува.[15] Зборуваме за музичка епистема, и таа е по историска и културолошка генеза временски и просторно одредена како македонска. Просто како што ботанички се одредува и именува конкретно растение. Таа епистема содржи сѐ и од сите на Балканот, но истотото што таа го содржи не го содржат сите на Балканот. Ова не се должи на романтизирање на конкретен народ и неговите

---

13 Нефилософски е оној тап ум што не прави разлика меѓу „замислува" и „измислува"!

14 Буквално во моментот кога ја опишувам и одредувам ја третирам потполно неметафизички и не-емоционално, како да сум Марсовец кој се затекнува на земјата и пронаоѓа специфичен организам, го именува според објективни параметри, (карактеристики, контекст, територија) и го сместува во одреден вид и род. Антимакедонистите и покрај сé, и понатаму нека дрдорат!

15 Словени во основата веќе не постојат, постојат диференцирани словенофонски народи кои во долгата историја на Балканот претрпеле многу ипостасни одредувања, посебно културолошки. И ова не е идеологија туку историски издејствувана бидност. Тоа е исто како Французите денес постојано да бидат нарекувани Гали (како да немаат повест), и да им се оспорува името поради неговото германско потекло, или, пак, Холанѓаните и Данците да се нарекуваат просто Германи.

антрополошки диспозитиви, туку, просто, поставеноста на територијата и музичкото искуство на таа територија овозможиле токму вакво формирање на епистемата. Внатре во тоа искуство таа ја пројавува сопствената ипостасност и индивидуалитет. Ако самиот народ е производ на осмоза, тогаш каква сакате да му биде музиката?

Оваа епистема е плод на комуникација со Истокот и со неговите музички начела и низ тоа соднесување таа формирала вибрирачко битие засновано врз длабока мелодичност во комбинација со неверојатна ритмичност, нешто што во тој облик изостанува на Западот. (Плуралистичката типологија го наметнува заклучокот дека Западот како граница не може да содржи сѐ, и оттаму нужно не содржи сѐ.) Но поставена во географијата, стегите на балканските превирања, одаденоста кон западни романтизми и народообразувања, утврдила во себе и музички елементи, идиоми, периферни агли и облици, архитектонски издадености, што без многу напор ја отвораат кон Западот и неговите начела на мелодичност, хармонија и контрапункт[16]. Димитровски вели оти таа е „звучен катализатор на Истокот и Западот". Како и секоја битна и историски релевантна епистема таа е во една дефинирана напрегнатост на мост.

Таа постои апсолутно во јасен позитивитет и само тој што воопшто не ја познава и не сторил напор да одвои време за неа може да тврди дека не постои, па уште и дека е музички безвредна. Или повторно, низ сопственото незнаење недоветно да изусти дека е само случаен збир на дисперзирани влијанија. Секоја значајна музичка епистема е синтеза и ниедна синтеза не е случајна, туку е битие, има форма. Ако од ломотачите побарате чисто научно позитивна анализа на конкретните облици, фрази и мелоритмика, за да покажат каде на друго место во таква форма ги наоѓаат, ништо нема да ви понудат, оти просто не знаат. Несомнено, народната музика со своите нефиксираните облици значи позајмување фрази и тонски низи во рамките на една поширока територија, но целосно како креативен процес. Начелото на макамско творење не повлекува постоење на општа апстрактна истост. Потем, како емпириски да се заснова тврдењето дека во активната уметничка комуникација само едниот трпи влијание?

5.

Но зошто музичките епистеми имаат различна историска релевантност и се реализираат во различни временски периоди? Постоењето на историзмот и плурализмот во начелото ја укинува хиерархијата во потеклото и вредноста. Но, движењето на епистемите и нивното настанување не е едновремено арбитрарно фрлање коцки, тие настануваат низ историски поместувања, се

---

16 Но не да ги увезе готови и нефункционални, туку од себе во рамките на сопствената епистемичност да ги воипостасира (да ги оформи) како историска еволуција (evolvere) и екстензија.

воспоставуваат низ подолг временски период, се повлекуваат од сцената во смисла на нивна актуална релевантност, потем се реконфигурираат и можат да бидат вклучувани во други поопшти епистеми, односно истите локални музички суми да станат епистема низ спојот со други релевантни кохеренции и музички модели. Сосем е можно историскиот ход некои од нив да ги третира само како парцијални музејски експонати од минатото, облик на локален дух којшто во себе не содржи доволно натрупувања и синтеза за да се наметне како форма на светскиот дух. Очигледно, во определен историски период не се сите епистеми релевантни.

Една музичка кохеренција што се формира на една територија, поголем регион, или империја, но и во рамките на историското настанување на еден народ, може да биде сума од збиени традиционални музички идиоми од етносите што се синтетизирале себеси во конкретниот народ низ историските прилики, но да не постане епистема, релевантна актуалност, односно да остане само тоа, сума на традиционална музика. (Таа сума може да биде и сјајна, богата, но и сиромашна, и без разлика на сето тоа, просто само со автореферентна битност).

Се чини дека историски релевантните епистеми мора да упатуваат на повисока синтеза и кохеренција со одредена класична музика на тоа тло. Како да е потребно самата народна музика да е возбудлив спој на мноштво дивергентни и конвергентни текови, и како таква да влезе во синтеза со класичната музика што се создава во истиот поширок контекст. Ова збиднува ако конкретниот народ (или етноси и народносни групи) е дел од велика империја и има удел и причислост во империјалната музика што секогаш е култна класична музика создавана од учени композитори, како култен музички јазик, како епистеме што впивало од долу, од традиционалните музички идиоми во својот прапочеток, но горе кај композиторските учени духови во царските дворови и религиските установи, се пресоздавала како надетнички модел и заокружена епистема, со бавни историски и морфолошки поместувања и склоност кон неисториско траење, како еден музички систем-образец кој потем го враќал она што го примил од горе кон долу, кон народната „плебејска" музика и ја трансформирал и збогатувал. Всушност, секогаш битните и историско влијателни музички епистеми се дооформувале во конкретното зближување на овие два дивергентни процеса, *композиторската класична музика* и *спонтаната традиционална народна песна* и *игра*. Во нивното едначење.

Тоа едначење во историјата активно се случувало во последните изминати векови на светов. Самите светски класични музики се распослани низ долг временски период. Зборуваме за *индиската* и *иранската* класична музика како први древни заокружени и исклучителни синтези. Тие веќе го одиграле своето и низ комуникацијата со етно музиките на конкретните народи на тие

простори, во кои главно по издвојувањето учената музика секогаш влијае врз традиционалната. Потем во истиот макамски свет стојат класично заокружени и *арапската* и *турската* (Отоманска) класична музика. Самите класични музики биле низ долги временски периоди обединувачки, како култни религиски музики на учени композитори, кои што во 18, 19 и 20 век се отвореле во својот систем за да ја примат спонтаната народна музика, „вулгарните" модуси и хармонии, едноставните мелодизирања и послободни ритмизирања, и во таа синтеза се создавала релевантна музичка епистема што понатаму трансцендентално го условувала современото музичко искуство. Култната музика секогаш на крајот од своето формирање, траење и натрупување мора да прејде во еден динамичен историски актуалитет, да се отвори кон спој со она што во вековите на нејзиното формирање и траење како култна музика целосно го игнорира. Но за потребите на религиозната практика таа останува секогаш култна класична музика без многу нагли усвојувања на секуларизирани „лесни" форми бидувајќи смешна и евтина.

Типичен современ пример е отоманската турска музика која во 19 и 20 век од култната висина на дворовите и дервишките текиња преоѓа во својата спонтана форма, имено да биде музика на градот и да се развива собирајќи ги во себе сите етносни облици но и западните влијанија и ограничени напластувања, низ делата на композиторите кои ослободени од дворот и религиозната цврста форма живо романтизираат низ паралелното историско и национално заокружување на турскиот народ. Во истиот тој простор, отоманската класика во своите почетоци се надоврзала на византиската секуларна и богослужбена музика, којашто пак од своја страна, и во својата последна поствизантиска фаза низ комуникација и трпење влијание од Отоманите континуирано множи раскошни класични дела сè до 20 век. Тоа е сумата што ја познаваме како класична секуларна и богослужбена музика на Источното Ромејско Царство – Византија и што во македонската епистема го дава вториот елемент, нејзиниот класичен слој. Македонската епистема нема потреба од увезена црковна класичност оти во себе веќе такво нешто содржи.

Истиот процес кај западните народи се случува под покровителството и универзалноста на Римокатоличката музика. Но само оваа, втората, латинската култна музика го направила исчекорот кон синтеза со етномузиките во западниот свет и се заокружила како епистема, или поскоро, како повеќе епистеми надвор од номиналните граници на светото. Византиската секогаш од висините влијаела на спонтаната народна музика, но не го минала овој пат на западната музика (и ова не значи дека не создала култура или дека мора насила и „новокомпонирано" да го мине истиот пат). Еден пример за такво активно синтетизирање на западната култна музика со спонтаната народна музика е германската класична музика, која поаѓајќи од Бах, преку Хајдн, до Моцарт и Бетовен целосно се ослободила во формите и се отворила кон на-

родните музички идиоми на германските етноси подведувајќи ги нивните едноставни облици под сопствената развиена форма целосно затворајќи го зданието на германската музичка епистема. Истиот процес го имате кај Италијанците, Французите и Шпанците, секако и кај Русите[17] со плејадата на нивни композитори, целосно ипостасно и оригинално.

Последното битно нешто во оваа смисла претставува американската класична музика со основата во џезот, којшто самиот е специфичен спој на европска хармонија и црнечка музика. Самиот џез е ликот на американската класична музика, тој е таа самата при себе. Во првите децении на џезот, осамостоен како учена американска музика, иако врзан избликнувачки за традиционалната музика, веднаш во неговото воспоставување се наметнало формално дистанцирање (но лабаво во идеолошка смисла) и издигнување во однос на народните англосаксонски и црнечки музички идиоми живо изразени во кантрито и блузот (иако црните автори папочно секогаш биле врзани за блузот) и низ црнечкиот и белечкиот госпел. Но тие облици најприродно продолжиле да егзистираат и покрај движењето на џезот, за подоцна да се основа за феноменот на рокот. Два дивергентни процеса, џез и спонтана „плебејска" народна музика на црните и белите Американци, кои во втората половина конвергираат и на територијата на Северна Америка и Британија (влијаејќи и на Јужна Америка) натрупуваат исклучителна кохеренција што толку силно ќе се изрази и заокружи, та низ империјалната британска политичка и културолошка моќ на светот ќе му се наметне како единствена англоамериканска музичка епистема, истиснувајќи го сето друго различно музичко искуство. Толку силна, што и ги формира (сè уште) моделите на поимањето и вреднувањето на тоа друго музичко искуство. Во тврдењето дека постои една општа епистема (иако е јасно англоамериканска), сè друго е „етно музика" или world music. Небаре, владејачката епистема не е настаната, не е етно ами е падната од небо.

Како е можно сето ова? Повторно, зошто само неколку музички епистеми стануваат универзално историски релевантни во одреден период, а некои можеби и никогаш? Разлозите можат да бидат политичко објективни, империјално наметнување на една епистема како единствена, што целосно ја истиснува другата и ја прави само локална или целосно ја уништува. Потем, многу музички епистеми или кохеренции, онтолошки, однатре, како конфигурација, се затворени во себе и како да не содржат пукнатини, прагови, прозорци кон надвор, отсуствуваат дисконтинуитети и празнини што можат да

---

17 Русите никогаш не воспоставија внатрешна врска со Византиската класична музика. Нивното историско политичко движење ги врза за западниот музички формалитет, што исходејќи од латинскиот музички јазик ја историзираше нивната диференцијална епистема внатре во општата Европска класична композиторска музика.

ги направат отворени за понатамошно историско развивање низ нови споеви и облици. Затоа само неколку епистеми и неколку народи успеале да го искористат тоа историско a priori како трансцендентален услов на нивната индивидуална композиторска музика што треба да го доврши проицираниот субјективитет, практично да ги развијат потенциите инхерентно содржани во епистемата, но и да ја довршат токму како епистема, и како музика што е универзално битна за целиот човечки род. Погоре наведените народи и нивната историчност во одреден временски период се довршиле и целосно го изразиле тропосното богатство на нивните музички епистеми.

Се чини оти **самите епистеми како разлики се упатени кон конкретно време и неговиот модалитет на творење и создавање.** Едноставно не се за секое доба, не е секоја епистема актуализирлива во секое време. Општиот модалитет на создавање во времето целосно формално се едначи со потенциите на конкретната епистема. Во одреден историски период музичката епистема се збива од натрупаната кохеренција во *суйсшанција шшо бишно е врзана за времешо во кое дејсшвува како начело*, се реализира низ бесконечно многу облици, правци, форми и субјективни ипостасирања, но понатаму низ тоа траечко битисување таа и се исцрпува. Едноставно ипостасноста не е бесконечна и не е транстемпорална нејзината комбинаторика, ами битно историска, истрајува и дотрајува. Затоа сите овие спомнати реализирани епистеми во вака сфатениот целосен актуалитет, во времињата што доаѓаат нема ништо *инвеншивно и музички бишно* да придонесат во новите субјективитети и музички облици. Тие веќе го сториле тоа.

6.

Директно се упатувам кон односот на епистемата и времето на нејзиното остварување. Она што го начнав сега го терам понатаму. Општата форма на конкретната музичка епистема ги остварува своите потенцијали во рамките на еден историски период на светот. *Германскаша ейисшема* (или попрецизно во една коректност, австрогерманската) е целосно реализирана во великите класични периоди на големите композитори, просто како нејзините конкретни изразни можности, морфологијата на натрупувањата, мелосот и ритмизирањето, тонските и хармонски обрасци, синтаксата и динамиката на музичката кохеренција да се врзани со одреден момент на духот. Оти станува збор за плурализам, одбивам да прифатам хегелијанска надреденост на она што доаѓа после да стои над она пред, во смисла догматски да се тврди дека она што доаѓа го надминува она што било. Во смисла современата музика да е прогрес во однос на Бах?! Но, од друга страна, во никој случај височините на музичката епистема што биднала порано не можат да бидат критериум за животот и вредноста на новата епистема што надоаѓа и се раѓа на друго место од светот. Убавината е апсолутна и не може да биде превозмогната во

повисок степен во формата што го определува следувачкиот временски период, ниту, пак, може новозбиднатата форма на убавината да ги истисне другите форми во времето како пониски, да биде арбитар во нивната естетичка вредност. Тие се просто *друīосӣ* од друга епистема.

Самите диспозитиви на епистемата ја врзуваат за едно историско време, најподатно во формален и композиторски аспект да ја изрази самата нејзина суштина, инвентивност и фигуралност. Генијалноста во германската музичка епистема е можна само во субјективитетот што историски врие и буфта во 17, 18 век и 19 век. Светскиот дух во тоа време е при себе во таа музичка епистема. Германците ја создале епистемата, целосно ја развиле во субјективитет и индивидуални ипостасирања и тоа се случило во конкретните векови. Стилот на компонирање и структурирање од тие векови целосно одговарал на нејзините обликувачки можности. Она универзално убавото во таа епистема го уловува тоа време, го запира и тоа историско време ја посредува.

За да се разберат овие настани, повторно се навраќам на дивергенциите и конвергенциите на култната музика и спонтаната „плебејска" музика, и тоа е видливо во епистемите што ги спомнувам. Првите возвишени движења се во рамките на една култна епистема којашто од барокот преку класицизмот завршува со романтизмот, а потем рефлектира и врз експресионизмот. Целосно се заборава дека Јохан Себастијан Бах (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) е црковен композитор, и оти учествувал во црковните богослужби како псалт и оргулист, неверојатно добро владеејќи го музичкиот јазик на Западната црква. Тој ги познава локалните музички традиции и композитори на Северна и Јужна Германија, но и на Италија и Франција, постарите но и неговите современици.[18] Сите тие го исполуваат универзалниот концепт на една култна црковна музика и музички јазик. Бах имал увид во идејата за универзалната природа и значење на црковната музика која како таква рефлектирала и на дворската музика во Европа, и ги ползувал хармонските и контрапунктските откритија што претходно, во почетокот на конституцијата на тоа епистемичко поле, биле поставени и развиени од фламанските монашки братства, а потем и од Палестрина (Palestrina), Керл (Kerll), Гаспарини (Gasparini), Калдара (Caldara), и елаборирани во рамките на барокот. На Запад веќе модалниот систем отстапува пред тоналниот систем и четвороделната хармонија. Бах тоа го наследува во црковната музика и го дообличува целосно издигнувајќи го во неверојатни височини и форми заедно со модулациите на тоналитетот што е овозможено со новите инструменти.[19] Истовремено тој експеримента-

---

18 Cristoph Wolf, *Johann Sebastian Bach, The Learned Musician*, Oxford University press, Oxford, 2000, 73, 170.

19 Види: Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Novello and Company, London, 1899.

ра и како дворски композитор.[20] Како посветен лутерански литургиски композитор и катехист,[21] се надоврзува на црковните композитори и оргулисти, како Телеман (Telemann) и Дитрих Букстехуде (Diterich Buxtehude). Покрај мноштвото црковни композиции, прелудии, кантати, фуги, ораториуми, миси, корали, мотети, тој создава и секуларни кантати за потребите на дворските аристократски фамилии, но и свити, сонати, концерти за инструменти и оркестар, најмногу во лајпцишкиот период. Бах просто не паѓа од небо, туку ако го ползувам Фуко, тој станува можен во рамки на поместувањата и историскиот тек на епистемата.[22] Таа му овозможува генијален субјективно-супстанцијален екстасис кон поекстензивната игра на акордите и хармонизирањето во рамките на едно дело.[23]

Потем, со Франц Јозеф Хајдн (Joseph Haydn, 1732-1809) започнува она битно движење кон надворешното на култниот јазик. Хајдн учествува во развојот на симфонијата како форма, но и на сонатите и стринг-квартетите.[24] Во своите дела вклучувал многу селски народни мелодии што ги слушал, запишувал, подготвувал за издавање,[25] но ги трансформирал низ класичниот јазик, и тој е врската меѓу претходната сериозна музика и поновите полесни световни движења, комичните опери и хуморот, популарното и забавното во музика-

---

20 На Истокот сосем е иста ситуацијата со црковните композитори уште од времето на Кукузел и Ксенис Коронис (13 и 14 век), кои се и дворски композитори, па сé до Јаков Протопсалт, и Петар Ламбадариј Пелопонески, кој во исто време, како и многу други псалти и црковни композитори од неговото време, создава и секуларна Отоманска класична музика (18-19 век) компонирајќи класични форми како пешрефи и семаи. Во тоа време учените композитори ја развивале музиката во полето Црква-царски двор (а на Истокот внатре полето Црква-суфи теќиња-султански двор).

21 Види: Robin A.Leaver, *Luther's Liturgical Music, Principles and Implications*, Fortress Press, Minneapolis, 2017, 289-291.

22 Wolf, op.cit, 166.

23 Ewald Demeyere, *Johann Sebastian Bach's Art of Fugue, Performance practice based on a German Eighteenth-Century theory*, Leuven University press, Leuven, 2013.

24 За значењето на оркестрираната музика врз промената на слушањето (нешто што воопшто не ги окупирало старите композитори како суштинска определба на формата) и отворањето кон модерната перспектива на световната музика види во: Emily I. Dolan, *The Orchestral revolution, Haydn and the Technologies of Timbre*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 2013.

25 Биографот Џузепе Карпани, тврди дека Хајдн не само што ја користел народната музика, туку дека и собирал и нотирал народни песни, и ги стокмувал за издавање. Тоа го правеле и многу други композитори како извор на средства за живот. Види во: Giuseppe Carpani, *Le Haydine, ovvero Lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn,* Milan, 1812; и Rosemary Hughes, *Haydn*, Farrar Straus and Giroux, New York, 1950, 115.

та. Неговиот татко бил народен музичар на харфа, а Хајдн пеел со него народна музика, потоа и црковна класика во црковен хор како псалт, учел музика во катедралата и бидува капел-мајстер во неколку наврати, како и Бах, но е и дворски композитор.[26] Сето ова повторно упатува на познавање на претходните црковни композитори и форми, на сета народна традиција, но и на тековната еволутивност, имено, Хајдн постојано во неговиот живот изучувал хармонија, контрапункт и бил запознаен со делата на неговите современици, а влијае како учител и врз Моцарт и Бетовен. Всушност, тој е отеловување на спојот што ја прави една музичка епистема дејствително историска во насоката на оригиналниот субјективитет. Со него е отворен патот кон целосен историски развој и заокружување на *германската музичка епистема*. Не е случајно што химната на современа Германија е токму Хајднова композиција.

Поместувањата реконфигурираат и го „овозможуваат" Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791).[27] Тој се надоврзува на Хајдн и претходниците, секако и на естетичките движења кај Италијанците но дијалектички генијално селектирајќи ги и реобмислувајќи ги, и се отвора кон операта како форма што може лесно да се ослободи од епските и возвишени религиозни теми и да срасне со спонтанитетот на народните маси, со едноставните собития и сижеа.[28] Низ него епистемата ги остварува потенциите во насока на снажниот слободен мелодизам и варијациите во формата. Она што претходно беше игра со можностите на тоналноста, сега генерира богатство на мелодичност што извира од истата таа тоналност како сушто и создава целина со хармонијата, како спонтанитет на единственото музичко случување изразувајќи ги и реализирајќи ги внатрешните потенции на самата германска епистема.

Лудвиг ван Бетовен (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) е само заокружување на процесот на романтизмот како метафизичка позадина на музичката епистема и нејзините доршувања, како исполнување на 18 век и 19 век[29],

---

26 Види во: Albert Christoph Dies, "Biographical Accounts of Joseph Haydn", во Vernon Gotwals (ed.), *Haydn: Two Contemporary Portraits*, University. of Wisconsin Press, Milwaukee, 1963; *A Dictionary of Music and Musicians (A.D. 1450-1880),* ed. George Grove, Cambridge University press, 2009, 702-703. Потем и: Robert Greenberg, *Great masters: Haydn – His Life and Music*, The Teaching Company, 2000; Dawid Wyn Jones, *Haydn*, Routledge, New York, 2016; H.C. Robbins Landon, David Wyn Jones, *Haydn, Vita e Opere*, Rusconi, Milano, 1988; *The Cambridge Companion to Haydn*, ed. Caryl Clark, Cambridge University Press, 2005.

27 Епистемата си го бара својот гениј, како што генијот екстатично ја ползува објективноста и структурата на епистемата како трансцендентално позитивно дадено.

28 Види: *The Cambridge Companion to Mozart*, ed. Simon P. Keefe, Cambridge University Press, Cambridge, 2003; Robert Gutman, *Mozart, A Cultural Biography*, Harcourt Brace, London, 2000; Barry Cooper, *Bethoween*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2008.

29 Види го делот за Пасторалната синфонија во: Richard Will, *The Characteristic*

во насока на силна изразност и остварување на емоцијата што исходи од хуманистичкиот идеал поставен од романтичарите. Бетовен исто така учел од локалните црковни оргулисти, пеел во црковен хор, учел да свири и виола, подоцна свири и во дворски оркестри, учи композиција од Нефе (Neefe), а потем и директно од Хајдн.[30] Кај него постои ритмичка заснованост што е потипична за народната музика, потем и теми во еден акорд.[31] Во последниот период тој се навраќа на постарата култна музика и интензивното користење на контрапунктот.[32] Повторно низ генијот самата епистема се натрупува и врши синтеза.

Понатаму сето довршување на германската музичка епистема може да се следи до Шуберт (Schubert), Шуман (Schumann), Менделсон (Mendelssohn), Вагнер (Wagner) и Малер (Mahler) сѐ до почетоците на 20 век. Сѐ е една совршена епистемолошка екстензија што се остварува спонтано без мака и насилие. Романтизмот како философска и идеолошка матрица е битен за ова движење на германската епистема, оти по начело содржи егзалтација од спонтаниот изблик на народниот дух како една нова објективност во која Бог и божественото ги трансцендираат границите на црковноста и се изразуваат низ една игрива едноставност на оригиналната субјективност вкотвена во магичноста на природата и природната собраност на народната заедница, музика ослободена од помпезноста и сериозноста на тешките и инертни култни музички форми. Гете (Goethe) и Хердер (Herder) го артикулираат ова движење, и покрај Кантовата философија, се основата за развивање и на германскиот класичен идеализам на Шелинг и Хегел.

Самата внатрешна природа и форма на германската музика условуваат позитивитет на епистемолошка изведеност во конкретното време, во неколку векови на еволуција. Неверојатно комплексен творечки период на безброј композитори и интензивно ползување на епистемата и нејзино еволвирање

Symphony in the Age of Haydn and Beethoven, Cambridge University Press, Cambridge, 2004. Исто и: Deirdre Loughridge, *Haydn's sunrise, Beethoven's Shadow*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 2016. За формалното музичко настанување во делата на германските композитори, за поместувањата во структурата, формите на делата како сонати, ронда, минуети, концерти, како и за фузијата на главната тема со транзициите и варијациите како историско развивање на една музичка традиција види: William E. Caplin, *Classical form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1998.

30 Види: Maynard Solomon, *Bethoween*, Schrimer Books, New York, 1998.

31 За односот на додекафонската деконструкција кон иритирачкото, неуниверзално „народносно" кај Бетовен види во Мариглен Демири, *Адорно, музика и субверзија,* Аксиома, Скопје, 2020, 98-99.

32 Martin Cooper, *Beethoven, The Last Decade 1817-1827*, Oxford University Press, London, 1970, 126-127.

во екстензија низ интензитетот на нејзините трописки потенцијали. Една игра на објективното и исказното, на трансценденталното историско а priori и трансцендирачкиот универзализирачки субјективитет на највишите германски гении. Потребна ти е квалитетна музичка епистема и грст таленти во неа за да збидне настанот. Историското доба на германската епистема е доба на развиена учена музика и едноставен фолклор од алпски дур-мол тип кој бил засенет од елементот на учената музичка вештина и развиената култна епистемичност, но и транспониран романтичарски во истата, воипостасиран во методот на класичната кохеренција.

Во истиот тој долг период низ различни временски отсечки на допирања[33] сообразуваат италијанската, француската, руската, и шпанската епистема, актуализирани мошне одредено, но може да се говори и за полската музика со Шопен (Chopin), чешката со Дворжак (Dvořák) и Сметана (Smetana), скандинавската со Григ (Grieg, Норвешка) и Сибелиус (Sibelius, Финска), и унгарската со Кодали (Kodály) и Барток (Bartók)[34] низ делумни временски поклопувања и разидувања. Секаде може да се следи допирот на култната класична музика што исходела од општиот музички јазик на Западната црква, со надоаѓачките национални оформувања на диференциите во музиката, што ги допирале традиционалните музички идиоми на народите, но не по схема и формула, туку во зависност од формалните карактеристики на класичниот идеалитет, морфологијата и изразните облици на конкретните народни музики. Тие идеолошки дивергенции сепак секогаш стварносно и природно се сооднесувале оти избликнувале на едно тло. Всушност, култната класична музика во својствениот допир со народната „плебејска" музика генерира нова диференција, сума, епистема, како внатрешна законитост на настанувањето.

По секое епистемолошко довршување следи нужно деконструкцијата, одењето во насока на философско-концептуален „распад" на системот. Кај Русите тоа се Стравински (Stravinsky) и во многу нешта Скрјабин, но и Шостакович, кој сепак успева да не изгори во концептуалната замка на „смртта на мелодијата". Музиката низ ова концептуализирање е паралелна духовна форма на она што Кандински е во сликарството и руските авангардисти во

---

33 Музичките епистеми не се како дискурзивните режими кај Фуко. Тие не се исцрпуваат во системот на чистата, делумно затворена семантика и структура на говорниот јазик, ниту, пак, во идеологијата на дискурсот, туку се дух, фигури, вибрирачки формалитети, низ историски кинесис насобрани како музички збирови што дозволуваат влијанија и комуникација. Не се лајбницовските затворени монади. Затоа и не се кодифицираат од комисии како говорните јазици, туку збиднуваат во историските прилики ако се сообразат тропите на конкретната епистема во времето со движењето, еросот и екстазата на уметничките гении. Токму затоа и не можат насила да се произведат во стандард.

34 Обајцата собирале унгарски народни песни, сосем изоставувајќи го чардашот како неунгарска музика.

литературата. Во германската музичка епистема тоа е додекафонскиот систем и Штокхаузен (Stockhausen). И навистина, што по Бах, Моцарт, Бетовен, и Малер, и што по таква генијална германска класична музика и деконструктивниот завршеток да прават Германците во 20 век? Па, веројатно „површна“ поп музика ослободена од учеността, потем театри и кабариња на сентименталност, сексуалност и шокирање со немузички средства, концептуална авангарда, Берлинска електронска школа, форми јустифицирани флоскуларно како нова модерност, и целосно засновување на духот врз нешто надворешно, имено на можностите на технолошките изуми и инструменти. (Да се „создава“ музика што всушност самите електронски инструменти, во хајдегеријанска смисла, ти ја дозволуваат, условуваат и генерираат.) Во супстанцијална музичка смисла дали сето ова е „играчка“ во однос на германската епистемолошка музичка инвенција збидната претходно? Музичкото супстанцијално е таму просто веќе изарчено, и тоа е сосем нормално и природно. Германците го дале своето и го задолжиле светскиот дух со својата епистема и сега можат да дуваат и во биволски рог ако сакаат. Музичкиот дух се заокружил, исцрпил и ита кон својата спротивност, деконструкција и апстракција (лишеност од одредби) како нужна завршна фаза што потем целосно неисториски може да биде одржувана во бесконечност за да не се остави духот во празнина.

Во функција на расправата и насоката што ја поставив на почетокот и заради испитувањето на втората поставка за иднината на македонската музичка епистема, добро е да се додадат овде уште троа историски моменти. Повторно, потенцирам, немам намера да пишувам историја на музиката, оти пишувам есеј од философијата на музиката и културата. Секој може да ги земе безбројните енциклопедии, истории и музиколошки анализи, да ги ислуша делата и убаво, фино, историски да се утврди себеси ако кај него постои сомнеж во заснованоста на тезите. Моите куси историски екскурси се крупни потези, во насока на укрепување, како што реков, дел од една цврста елегантна дедукција.

7.

Она што директно оди како доказ за моите позиции и тврдења е самиот 20 век. Поточно, ако збиено се согледа феноменот на американската и англиската музика, она што може да се нарече англоамериканска музичка епистема. Накусо, потребно е да се обрне внимание на феномените на џезот (jazz, официјално врзан за 1920, или според друга периодизација постоечки уште од 1900 година) и рокот (rock’n’roll, временски сместен во 1946, но со предисторија). Ниту ги создава некоја комисија, научен музички комитет, авангардно друштво, ниту, пак, еден човек. Очигледно имагинацијата и инвенцијата се случуваат поинаку. Не постои нулта миг на почетокот, празен простор во

историјата па ниту во музиката. Низ примерот на џезот, во одредена перспектива, неверојатно добро и збиено може да се созерца *настанувањето* и природното *временско движење* и транспонирање на епистемата. Се смета дека џезот ги има сопствените корени во блузот (blues)[35] и регтајмот (ragtime, којшто во себе содржи и индивидуална полукомпозиторска музика, главно за пиано), практично директно искрснува, се разгрнува од традиционалната музика на црните Американци, засновувајќи се на африканската донесена музичка традиционална идиоматика, нејзините облици и нејзината продолжена екстензија на американско тло.

Но не учествува само таа сума во она што се нарекува џез. Присутна е и европската музика со нејзините хармонски правила и облици, преку француските brass оркестри (како прва основа за регтајмот, а свират и европски валцери и маршови)[36] кои се пренесуваат и продолжуваат да делуваат во Њу Орлеанс (New Orleans).[37] Во самиот регтајм веќе има *спој* на африканското и европското, на начин што ритмот започнува посилно да ја диктира мелодијата одошто во европската музика. Во регтајмот свират и компонираат и црни и бели Американци, и тоа е уметничката, композиторска основа како прв џез, „ragged time" и „white music, played black". Џезот е повеќе од среќна околност, поскоро е еден неверојатно оригинален спој на европската епистемичност[38] со музицирањето и спонтанитетот на црните Американци, во рамките

35 "Orleans was a watershed—for the music of the countryside, such as the work songs of the black plantation laborers; for the spirituals that were sung during the religious services for which they gathered under open skies; and for the old „primitive" blues-folk songs. All these things merged in the earliest forms of jazz." Joachim-Ernst Berendt, Günter Huesmann, *The Jazz book, From Ragtime to the 21st Century*, Lawrence Hill Books, 2009, 7.

36 Исто, 4.

37 Во тоа време Орлеанс е мултиетнички град, завладеан првин од Французите и Шпанците, кои преку сопствената урбана култура го овозможиле тоа послободно толкување на европската „сериозна" и популарна музика на којашто црните Американци како потомци на африканските робови биле изложени, посебно црните Креолци од француските колонии. Но потем Орлеанс е населен и со Германци, Англичани, Италијанци па дури и со Словени. Сите во Орлеанс ја донеле и практикувале сопствената традиција, и световната и религиската музичка пракса. Поради сите овие околности немало никаков расизам и класно раслојување, што го олеснило музичкото синтетичко збиднување. Исто, 6-7.

38 Уште од почетокот постоеле бели џез-бендови (но и мешани состави), кои биле технички и хармонски подобро потковани, но без претерано богата експресија. Исто, 9. Патем, македонските градски чалгиски состави биле речиси секогаш со мешан етнички состав, Македонци, Роми и Турци, и ги свиреле сите музички традиционални форми на сите народи во македонските градови, но и отоманска класика, пазејќи го индивидуалниот стил и специфика и на класиката, и на традиционалните музики.

на нивното музичко поле на распрснување. Просто, битие како настанување и воведување на разлика.

Директно почетокот се лоцира во доцниот 19 век (последните години) и раниот 20 век и се раѓа како серија на интерпретации на она што Европејците го носат во форма на дефинирана класичност, (без разлика на стручните компетенции и знаења во таа областа на пренесувачите) *во судир со* африканските робовски и народни песни, главно вкоренети во западно-африканската култура. Во Орлеанс во 18 век постоел плоштад наречен Congo square каде што црните робови се собирале и танцувале пеејќи. Всушност, во прво време џезот е музика за танц, единствениот простор и време за слобода. Африканската традиција примарно употребува еднолиниска мелодија и прашање-одговор образец како израз, а ритмовите имаат контра-метричка структура и ги рефлектираат африканските говорни образци.

Суштински, џезот е „уметничка форма што изникнува во САД низ конфронтацијата на црнечката со европската музика“.[39] Се разликува од европската во тоа што џезот поседува посебен однос кон времето дефинирано како „swing“.[40] Но го содржи и целосно афричкото психолошко чувство за холистичко поимање на времето како „groove“. Европската формалност се судира со сосем ново искуство и шокирано се повлекува во облик на хармонско реагирање и следење на слободната, прекрасна и богата, незауздена црнечка мелодичност, натопена со меланхолија и опијанетост без грам рамнодушност, и почнува да се поместува во однос на неа, постепено формирајќи нови хармонски обрасци и облици, нова настанувачка модерна хармонија.[41] Богатата нова мелодичност што се наметнува како начело на изразот исходи од централноста на импровизацијата длабоко изникната од традиционалниот блуз, којшто, пак, самиот е континуитет на „народната музика и усната традиција на робовските work songs (полски песни) и field hollers (антифони надвикувања) на плантажите“.[42] Овие песни биле структурирани околу повторувачкиот прашање-одговор образец,[43] но раниот блуз бил неверојатно

---

39 Исто, 278.

40 Исто, 661. “But in spite of this—as Marshall Stearns has pointed out—there is no swing in traditional African music. Swing arose when African rhythmic feeling was applied to the regular meter of European music, in a long and complex process of fusion.” Исто, 233.

41 За оваа “африканизација на американската музика“ види во: Ted Gioia, *The History of Jazz*, Oxford University Press, Oxford New York, 1997.

42 Вакви полски песни и антифони надвикувања со прашање и одговор имате и во балканската традиција, несомнено и македонската.

43 “In jazz, however, it is projected into the old call-and-response principle of African music.” *The Jazz book*, op.cit, 232.

богат и со импровизација, што е сфатливо за народната слободна и спонтана музика.

Всушност, класичниот европски модел, како веќе безмалку природно завршена и изарчена традиција, во судирот претрпел негово реипостасирање, и наместо арогантната европска музичка кохеренција, како класично исходечка епистема да го воипостасира (да го вклучи во себе реобликувајќи го) „плебејското" збиднало обратното.[44] Епистемата се повлекла во втора усија, во доксолошка позадина, за да обезбеди хармонски и контрапунктски решенија во новата конфигурација и единството што се раѓало. Класичниот модел подразбира верност на запишаната нотација, прецизност на интерпретацијата, на орнаментацијата, и користењето на инструментите во оркестар како системски пратечки секции. Изведувачот се држи до напишаното. Но очигледно џезот се раѓа и живее како постојано изникнување од комуникацијата и колаборацијата на сите учесници во музицирањето[45], и во него се дава помалку вредност на композиторот (ако воопшто и го има). Се тргнувало од тема, од мотив, од ритмички или хармонски образец што циркулирал во просторот на музичкото поле на распрснување. И најкусата тема или ритмички патерн е ипостас што зависи од тропосот на епистемолошкиот логос, ако го користиме онтолошкиот јазик на Максим Исповедник. Тоа значи дека темата или образецот е врска на три или повеќе тонови и пунктуации кои тежнеат кон поголема тонска низа и форма, и сè што така се формира образува и смисла, поседува синтакса и е корелирање на тонови што исходат од одредена законитост што предусловува, но во исто време и се воипостасира и реипостасира низ конкретната музичка ствар што се раѓа. Не е „падната од небо" како општа туку изникнува како битие во условите на временската даденост и историските околности што зглобуваат повесна смисла.

Во случајот со џезот убаво се гледа воспоставувањето на првата дивергенција во една епистема, онаа што води во создавање на учена, композиторска, култна класична музика. Имено, џезот е всушност американската класична музика. Нејзиниот настанок не е во претходните периоди на развојот на латинската класична и култна црковна музика и нејзината екстензија во германската, француската и италијанската епистема, туку напротив кон крајот на 19 век и почетокот на 20 во *сосем други услови*. Тоа е таа плуралистичка онтологија и типологија на епистемите. Џезот нема црковна култна музичка предисторија (но пак, има богослужбена музика во основата, имено, госпел) затоа што се затекнува во друго доба, во кое веќе старата латинска црковна

---

44 Во германската епистема класичното култно го воипостасирало народносното. Со сето ова се потврдува токму плуралистичката и нехиерархиска типологија на епистемите.

45 Исто, начелото на импровизација и создавање музика во групи свирачи, пеачи и играчи е клучно во македонската изворна музика и староградска чалгија.

музика е ослабена и разбиена во диференцирани низи откинати од епистеми, завршени и заокружени, и џезот не ја сретнува во нејзината универзална класичност, туку комуницира со еден нејзин елемент и едноставно не мора да го минува истиот пат. Во сосем други услови тој воспоставува култност на целосно друг начин, избегнувајќи ја класичноста на моделот токму затоа што е во друго доба и временување. Затоа и можел да се развие како апсолутен новум.

Веднаш по изникнувањето од традиционалната музика џезот се истава на страна, станува „уметничка музика" за малкумина, во напната возвишеност и постанува ствар на писмени музичари и композитори кои од него прават доминантен стил на американската класична и висока популарна музика во првата половина на 20 век, сочувувајќи ги неговите нови и оригинални ипостасирања. Џезерите се философска супстанција, субјекти и егзистенцијалисти, гении што играат меланхоличен танц со објективното. Тие се новите „учени". Чарли Паркер (Parker) го слуша Стравински, Колтрејн (Coltrane) чита философско-теоретски книги за музиката од руски авангардисти од дваесеттите години на 20 век, Бикс Бидербек (Bix Biederbecke) внесува акорди што слободно ги позајмува од Дебиси и сето упатува на моќноста на епистемата да синтетизира. Џезот не е само спонтанитет на формата, тој е и длабока рефлексија на божественоста во музичкото настанување. Тој минува низ неверојатно многу правци и облици, од популарна музика, swing и bebop до cool jazz, авангардни имагинации со модуси, до тотален и free jazz, од оркестарски big bend аранжмани па сѐ до интимни музички имагинации на триа и квартети во клубовите на Орлеанс, Канзас Сити, Чикаго и Њујорк, и се развива токму како врвна американска класична музика.[46] Се чини дека е тоа целата актуална американска епистема,[47] која сосем природно уште во

46 "It is our conviction that the styles of jazz are genuine and reflect their own particular times in the same sense that classicism, baroque, romanticism, and impressionism reflect their respective periods in European concert music." Исто, 3. И понатаму: "No one style „replaces" another; one isn't „better" than another. Each incorporates what went before—*everything* that went before." Токму ова *everything* е самата епистема, преку идејата дека сите правци се поврзани, не се надредени едни на други, оти настануваат во неа и се самата таа, а епистемата не е ништо друго освен самите тие како нејзините конкретизирања, како нејзина временска еволуција, токму evolvere на истото кое и станува токму тоа истото низ тоа evolvere, исполување на потенциите дадени и условени од целината, од сумата што се натрупува, од исполнетоста на изразот што постојано се бара себеси. Види ја исто и студијата на Ira Gitler, *Swing to Bop, An Oral History of the Transitions in Jazz in the 1940s*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1985.

47 Намерно отфрлам именување „американско-африканска" затоа што не сметам дека Афроамериканците се помалку Американци од белците или пак се неамериканци. Како што не се користат термини како Англоамериканци,

својот почеток го содржи елементот на првичното, самата етно музиката, за веднаш да отскокне во дивергенција и разгранување, како и секоја класична музика во историјата на светот.

Но процесот на епистемата не бил завршен со џезот. Тој веднаш се наметнал како „класична музика" на Америка, во едно доба и услови, и ја воспоставил првата класична ипостас. Но, воопшто не ја истиснал силината и виталноста на народната музика во Америка, и тоа самата народна и традиционална музика на црните Американци, развојот на блузот како спонтана народна музика независно од џезот, но и фолк-музиката на Англосаксонците и ирските Американци, континуитетот на „плебејската" музика на белите Креолци. Џезот се случувал „горе", а долу продолжиле да вријат и буфтаат сé уште неизразените потенции на народната музичка идиоматика и спонтана песна. Токму блузот и кантрито во спој со црнечкиот и белечкиот госпел,[48] како чисто традиционални форми ќе го условат *рокот* (rock n'roll) што официјално се наметнува, во одредена смисла, како дивергентен и паралелен на џезот. Музика на народните маси, на „плепсот", на популарната и масовна култура, токму тогаш кога џезот се затвора во класичност и артистичка езотеричност.

Всушност, според самиот Елвис Присли (Elvis Presley), *рокот не е ништо друго* (подвлекувам) **освен кантри и блуз**, една сума на музичка кохеренција во која низ годините ќе се натрупуваат фрази, ритмички обрасци, нови екстензии на едноставните и влијателни хармонски особености, нови реконфигурации на тонските изрази и форми, ќе се додаваат инструменти, технички засилувачи и изобличувачи на звукот, безбројни класификации на секоја нова воипостасираност на епистемата. Во рокот покрај *блузот* и *ритам и блуз* (кои потем ќе се реконфигурираат во soul и funk), влегува и една голема активна музичка сума базирана на англосаксонските, шкотските и ирските народни песни донесени на континентот, но и новосоздадени облици низ индивидуалното творештво. Без разлика на нивниот извор тие циркулираат

Германоамериканци или Европоамериканци, не би требало да се користат ниту термини како Афроамериканци или Хиспаноамериканци. Се добива чувство дека само белите Американци се вистинските „саде" Американци, а сето друго небаре е со некаков дефект на потеклото што мора јасно да се назначи и увиди во нарекувањето. Како што македонската музичка епистема е македонска а не е брсјачко-шопско-мијачка, или, пак, поимна збрка како мијачко-македонска, или брсјачко-македонска. Враќањето кон поими како мијачка и брсјачка култура, освен тесно етнолошка, нема никаква друга смисла. Епистемата е веќе синтеза и одговара на повисоко самосвесно единство на народ, нација и култура, а не на племиња и етноси.

48 "The blues is the secular form of spiritual and gospel song. Or the other way around: gospel song and spiritual are the religious forms of the blues." *The Jazzbook*, op. cit, 216.

како што секоја народна музика циркулира. Ако се споредат старите англосаксонски и ирски фолк-мелодии, нивната мелодија и хармонија ќе се согледа неверојатна континуираност со современиот рок. Тргнете ги дисторзиите од песните на *Nirvana*, и на кој било друг бенд и тие јасно покажуваат непрекинат континуитет на истата епистема од старото кантри и блуз.[49] Во основата има само игра на континуитети и дисконтинуитети, повторувања и развивања.

Рокот микрокосмички се епитомизира во појавата на Елвис Присли и самото негово наметнување на историската сцена е инструктивен. Присли ја снима како своја прва песна, познатата блуз ствар од 1946 на Артур Крудуп (Arthur Crudup), *That's all right mama*. Практично ја пресвирува како песна што циркулирала кај обичните црни Американци. Потем снима и популарни белечки песни од дваесеттите и триесеттите години на 20 век, а повремено низ целата кариера ќе издава и класични госпел албуми. Втората ствар што се наоѓа на истиот сингл е неговата оригинална рок-блуз преработка на белечката госпел песна *Blue Moon of Kentucky*, (познат bluegrass валц од 1945 година), што имала ист модалитет на циркулирање кај белите Американци. *Рокенролот, по внатрешна одреденост*, е b*luegrass music, root music, hillbilly, blues, белечки и црнечки gospel и soul, ништо повеќе и ништо помалку*.[50] Првите песни што го најавуваат рокенролот како *That's All Right*, стварите на Робертс (Roberts), Чак Бери (Chuck Berry), Фетс Домино (Fats Domino), сè до rockabilly движењето, (понатаму развојот може да се следи до Хендрикс (Jimmy Hendrix), Џоплин (Janis Joplin) и Doors) самите музички новинари ги опишувале како „ритам и блуз идиом на црнечкиот field jazz"; токму музика од селата и полињата. Според истражувачите *Blue Moon of Kentucky* е „повеќе во (белечки) country field".[51] Конечно, се констатира дека „постоело чудесно мешање на две различни музики една во друга".[52] Повторно натрупан паралелизам, континуитети и повеќеслојни дисконтинуитети, кои во рамките на епистемата бараат гении-ипостаси за да може да се преовладаат, односно постојано да се изведува спој.[53]

---

49 "Dylan comes from Woody Guthrie and the American folklore at whose center stands folk blues. For half a year he lived with blues singer Big Joe Williams." Исто, 214.

50 "Soul is secularized gospel music. And many of the best soul singers, even at the high points of their careers, still love to sing in gospel churches for a black audience—Aretha Franklin, for instance. Some jazz specialists claim that gospel music was more important in the development of the contemporary sounds of rock, pop, and jazz than was the blues." Исто, 220.

51 Peter Guralnick, *The Last Train to Memphis, The Rise of Elvis Presley*, Little Brown and Company, Boston, New York, London, 1994, 163.

52 Исто.

53 Елвис на белечките кантри радио диџеи им звучел „црнечки", а на црнечките блуз

Всушност, веднаш се наметнува тоа историско натрупување на двете битни суми и нивно конвергирање во една кохеренција. Порано се случува џезот и таму епистемата ја отвора својата прва форма, создавањето на висока класична музика (ослободеноста од европската култна класичност овозможува џезот постојано да прима од традиционалните спонтани музики и веднаш како класика да е спој на двата елемента). Вториот момент е пролиферирање на сумата од традиционалната музика во конкретно време да се наметне како релевентна и да учествува во истата епистема, оти на крајот од краиштата, сето тоа оди природно зашто и џезот и рокот избликнуваат од истиот извор на традиционалната музика, имено блузот и госпелот.

За Елвис се смета дека имал неверојатни и широки музички интересирања, и оти бил добро запознает и со белите и со црнечките музички идиоми. Роден во Мисисипи, а подоцна живеел во Тенеси во црнечки маала, пеел госпел[54] со мајка му, а во детството свирел народна hillbilly музика и усвоил многу нешта од традиционалната музика на црните Американци.[55] Во младоста (педесеттите години на 20 век) интензивно ги слуша најпопуларните американски кантри пејачи кои свират традиционална и нивна авторска музика,[56] како и бели и црни госпел пејачи и групи од југот на САД.[57] Веројатно ги посетувал и блуз-концертите организирани за бела публика, тогаш во сегрегираниот Југ, неверојатно ценејќи ја и прифаќајќи ја црнечката музика.[58] Имал исклучителна меморија и големо музичко знаење и покрај отсуството на формално образование. Кога композиторите на многу негови изведени песни Џери Либер (Jerry Leiber) и Мајк Столер (Mike Stoller), го сретнале во 1956 биле вчудовидени од неговото енциклопедиско разбирање на блузот, а Столер потенцирал дека Елвис „знаел многу повеќе од нив за кантри и госпел музиката“.[59] Самиот Елвис подоцна на една прес-конференција со гордост ќе искаже дека ја знае секоја религиозна песна напишана на

водители како „белечки“ хилбили пеач. Елвис е творец на белечко-црнечкиот спој што ќе биде наречен рокабили (индивидуален нов континуитет и спој на селската црна и бела американска музика), иако според тогашните музичари правецот постоел и пред него. Види за ова кај: Michael T. Bertrand, *Race, Rock and Elvis*, University of Illinois Press, 2000, 104; Peter Guralnick, *Lost Higway: Journeys & Arrivals of American Musicians*, Little, Brown and Company, Boston, New York, London, 2012. Како и во: Michael Campbell, *Popular Music in America*, 5th edition, Cengage Learning Inc, 2019, 161.

54 Guralnick, op.cit, 14.

55 Исто, 23-26.

56 Види: Robert Matthew-Walker, *Elvis Presley, A Study in Music*, Midas Books, 1979, 3.

57 Guralnick, op.cit, 46-48, 77-78.

58 Исто, 51.

59 Ted Fox, *In the Groove: The People Behind the Music*, St. Martin’s Press, 1986, 179.

американско тло.[60] Во друг наврат, во 1968 година тој вели: „Рокенролот е во основата *госпел* или *ритам и блуз*, или извира од сето тоа. Луѓето додаваа најразлични инструменти, експериментираа со него, но сето пак се сведува на истото“.[61] Девет години подоцна: „Рокенролот е тука неколку години. Вообичаено претходно се нарекуваше ритам и блуз“.[62]

Дузина бели и црни музичари пред Елвис и по него учествуваат во создавањето на сумата што е продолжение и континуиран развој на народната музика на американско тло, нејзин премин во индивидуална и композиторска форма. Она што е народната музика во селата, рокот е истото како урбана популарна музика. Во прво време, тој е музиката за толпите и необразованите маси за кои џезот никогаш не стана нивна музика. За високите музички кругови во тоа време рокот е едноставна „плебејска“ и вулгарна „народна“ музика што треба да се игнорира. Всушност, за кусо време американската (бела и црна) музика го минува истиот развоен пат на една музичка епистема само на свој својствен и идиосинкратичен начин во зависност од времето во кое збиднува, поради самите нејзини музички потенцијали, и историските околности кои овозможуваат конкретни збиднувања на натрупувања, континуитети и дисконтинуитети. Но веднаш епистемата се поместува, се реконфигурира во нова сума и епистемолошко поле кога џезот започнува комуникација со рокот и се случува повторна фузија, преку Метини (Metheny) и Мајлс (Miles Davis). Рокот, пак континуирано ја развива својата автохтона „црна“ струја преку соулот и фанкот земајќи доста од мелодиската и ритмичка слобода на џезот.[63] Постојано натрупување и еволуција на епистемата низ неверојатна игривост и корелативна преобразба во времето и музичкиот простор, спојувања на класичноста и народноста.

Но оваа американска музика и епистемичност, се финализира целосно со нејзиното враќање во едно од извориштата, имено англиската империја, и затоа ја именувам *англоамериканска епистема*. Во моментот кога во полна сила избликнува рокот и започнува да се софистицира низ безбројните форми и правци, но и низ допирот со класичноста на џезот, тогаш тој се пренесува во старата англиска империја. Веројатно и технолошките изуми го

---

60 Guralnick, op.cit, 430.

61 Jerry Osbourne, *Elvis: Word by Word*, Random House International, New York, 2001, 207.

62 Michael T. Bertrand, op.cit, 198.

63 “From the fifties on, gospel and soul have broken into other areas of black music on a wide front; initially into jazz. Milt Jackson, the leading vibraharpist of modern jazz, once answered the question of where his particular style and soulful playing came from: “What is soul in jazz? It’s what comes from inside. ... In my case, I think it’s what I heard and felt in the music of my church. That was the most important influence of my career. Everybody wants to know where I got my „funky“ style. Well, it came from the church.” The Jazzbook, op. cit, 220.

овозможуваат полесното трансмисирање. Но токму затоа што во него ги има двата клучни елемента, прво, тој не е езотерично истражување на учени композитори во класична смисла, туку спонтанитет и едноставна незаробеност на мелодијата што изобилува со супстанцијална тага и повтеж за слобода; и второ, побитно, во исто време е спој на екстатичноста и убавината на црнечката инвенција со јасните англосаксонски музички идиоми, и всушност, вториот елемент е основата за негово „враќање“ во империјата, како идеја што се отуѓила, а хегелијански била неодредена на почетокот.

Во својата класична музика Англичаните не се пронајдоа,[64] оти им требаше нова одреденост, не само увезена заокружена германска или француска класичност и традиција. *Англоамериканската епистема е епистема на 20 век, и таа токму тој век и неговата музичка форма и начела на творештво ги претпоставува*, оти самата таа има сопствена, својствено друга и специфична типологија и морфологија. Рокот се создава во *колонијата* на *империјата*, како нејзина друготна природа, место за екстаза на спонтанитетот на народните потиснати и подредени, емигранти и азиланти, ослободен од патернализмот на центарот, царштината, и од дворот и умот што се одвоиле од примордијалното музичко настанување. Идејата што треба низ својата отуѓена позиција да ја побара својата природа, за да се познае како дух што сега се збива прибирајќи ја својата негација само за да се врати како синтеза. И што се случува? Најбитните групи и творци во рокот, во некаква заокружена епистемична смисла и рафинман, се сепак Англичани. Од Beatles, Stones, Bowie, Zeppelin, до Floyd, Division и Radiohead. Сето тоа функционира во една дијалектичка комуникација на империјата и колонијата со создавање безброј правци, како екстензии и ипостаси, варијации на тропосот, на начелата и законитостите, сè до прогресивниот метал и рок со врв во Tool и Nine Inch Nails. Затоа Битлси се за Англичаните она што е Моцарт за Австријците и Германците.

Да ја резимирам сета оваа наведена здодевна историска индуктивност, толку потребна за јасно да се разбере следново. Сето она што денес се нарекува светска „поп“ култура е заснована на *фолклорни музички суми*, што овозможиле и џез како култна класична музика, но и нивно индивидуално композиторско еволвирање, развивање на истата музичка мисла и законитости во она што нашироко се нарекува рокенрол со сите можни френетични класификации на разликите и правците на сметка на единството. *Светската поп музика е практично заснована на „народна“ (во многу нешта токму селска, онаа изворна) музика, на спој од кантри, црнечки мелосни фрази, госпел и соул.* Сето тоа се случува во континуирано траење и природен спонтанитет,

64 Иако имаат и обиди за користење на доцната ренесансна и англиската народна музика во класичниот пристап на компонирање, како во делата на композиторот Ралф Вилијамс (Ralph Vaughan Williams, 1872-1958).

како една оригинална животна форма, како остварување на варијациите и остварливите настанувачки комбинаторики на една надоаѓачка епистема распослана во време, во медиумот на нејзиниот кинесис. *Природно и континуирано преоѓање на епистемата од формата на народно музичко творештво во индивидуалистички композиторски процес.*

Во основата цел свет свири американско-англиска народна музика во форма на индивидуална современа музика и транспозиција, и упорно истиот свет, самите негови творци и слушатели или не се свесни за тоа, или, пак, се убедуваат себеси дека не се само кутри духовни музички „гастербајтери". Но како го прават тоа? Можеби сметаат дека тоа и не е така лошо оти потполно незасновано ја прифаќаат стипулираната епистема како супериорна и единствена, но само во империјална смисла, чисто ропски се повинуваат, оти философско-онтолошки, теоретски, музиколошки, историски и естетички аргументи за тоа не постојат. Втората импликација е дека воопшто не е сфатена идејата на уметноста. Веројатно за епигонот нема ништо лошо во ропството, оти смета дека другоста на супериорното на кое се повинува се само инфантилни и недоправени народи и култури што немаат никаква цивилизациска и културна вредност, а неговата припадност кон таквите народи кај него предизвикува презир и гадење кон потеклото и можната автентична епистема во чиј простор е роден. Се работи или за една нижа психолошка типологија и патологија или за обична тапа игнорантност.

Но, просто е неверојатно како тоа светот, што самиот почива врз диверзивноста и непредвидливоста на битисувањето, дојде до тоа една народна музика настаната на едно тло, историски еволвирана во заокружена музичка епистема (нека е и брилијантна), да постане непроблематично условувачка за сите и за сето сегашно и идно време? Односно таа епистема да постигне сите други да ги прекинат природните развои на народните и култни музики, да спречат настан на своеобразна епистемичност од највисок вид како основа за оригинален музички развој? Практично, целиот свет да учествува во суптилен фалсификат на духовната стварност што инаку иманентно тежнее ипостасно да се оствари како чиста уметничка диференца?

8.

Треба да го заклучам есејов со упатување кон втората пропозиција зачната во почетокот. Во една ваква експозиција и услови на реалноста, прашањето што го поставувам е: Што би можело да збидне со македонската музичка епистема во векот што се отвори и трае? Сета историја на музиката ја покажува плуралистичката типологија и генеза на музичките епистеми, како огромни временски настанувања, како преоѓање од спонтани натрупани суми од народна музика кон индивидуална екстензија во владејачка епистема што е синтеза со одредена класична култна музика и нови споеви, и низ не-

веројатно интензивно повеќевековно композиторско творештво што ја актуализирало епистемата во сета нејзина конкретност, нејзинито динамичко еволвирање на потенциите, условно еволуција. Музичкиот материјал што се натрупува ја исцртува епистемата и таа во истиот момент ги опфаќа елементните суми како нејзини сопствени историски фази, ги синтетизира за себе, за сопствената последна фаза и ипостас и се потврдува како музичка епистема, како синтеза, форма, транспозиција и еволуција.

Токму самиот музички материјалитет и идеалитет на епистемата ја поставуваат во времето во кое таа се довршува како актуална, велика и владејачка. Германската просто се наметнала во сопственото доба, а 18 и 19 век се времето во кое таа епистема го занимава светот со себе. Истото се однесува и на италијанската, шпанската и руската, тие се развивале во нивно соoднесување и современување. Истите епистеми не би се случиле во 20 век или, пак, 21 век (разните епистемите се допираат со почетоците и краевите), затоа што условите на музичкиот настан тргнале кон сосем друга парадигма и естетика. Повторувам, тоа не значи дека епистемата што се реализирала во 18 век и 19 век е застарена и онтолошки безвредна или дека денешните епистеми се музички прогрес во однос на неа, и формално и идеално. Како што германската е и ипостасна и внатрешно апсолутна, таква е и англоамериканската и секоја друга епистема што докрај се развила и реализирала, мината или идна. Следувачките се само нови и актуални, соодветствуваат на светскиот дух во неговото време, тука го имаат својот кинесис и еволвирање, и се облик на неговото конкретно временување, и тие исто така ќе завршат како форма штом заврши одредената фаза на светскиот дух, кога целосно ќе го истрошат сопствениот тропос, можноста за нови епистемични ипостаси. Секоја епистема има форма, но има и материјална инстанција на конечен број комбинации и соодноси на тонскиот и музички израз.

Секоја епистема самиот светски дух ја согледува како сопствен облик и внатре во себеси ја апсолутизира како негова феноменологија во моментот на актуална свесност за неа. Ова не е хегелијанизам токму поради плурализмот на настанувањето, и поради неприфаќањето дека една подоцнежна епистема е музички повредна и прогресивна во однос на претходната и обратно, оти онтолошки епистемите се оригинални и динамички настани, и ниедна не може да е повисока синтеза што ја содржи претходната. Јас навистина не гледам како Бах е повисока синтеза, и блоховски сфатена единствена форма на музиката, ако во него воопшто нема ништо од отоманската класична музика, од нејзините оригинални ритмички и мелодиски облици или, пак, ако воопшто во сета германска музичка епистема и нејзината историска еволуција не ги пронаоѓате начелата што ги условиле мајсторските дела, транспозициите, динамичката хоризонтална хармонија и ослободеност од тоналитетот на еден Јован Кукузел? Просто, тоа е сосем друга кохеренција, друго музичко

епистемичко поле и никако не може да биде единствено, а уште помалку да се каже дека е единствено надворешно апсолутно. Тоа е дел од светскиот дух како негов настан (и во таа смисла е апсолутизирана постаната безвременска музичка убавина оти се причислува кон свесноста за целината на тој дух), а не како негова синтетичка самосвест што ги апсолутизира или дерогира сосем другите типологии на музичко настанување.

Затоа овој тип на значење што се инхерира на епистемите повлекува во надворешното токму историски карактер (го осигурува плурализмот), и само внатрешно иманентно имплицира нивен повесен карактер во рамките на нивното времените-кинетичко епистемолошко поле. Целината на германската епистема не е целина на светот и не е сета историја на светот, таа е само негов дел што во рамки на динамичките и потенцијални распределби на нејзините суми, морфологија, хармонски потенции и изразност се реализира во рамките на едно доба на светот. Ова воопшто не е противречно на историското настанување на епистемите, на динамизмот на битието, на историското a priori што се формира во сумата од настани, туку напротив сето ова го потврдува. Или светот е потполно слободен динамички изблик на плуралистичка музичка онтологија, и тогаш не го разбирам инсистирањето врз само една владејачка епистема за цел свет. Или просто тие што зборуваат само за една општа епистема (видовме такво нешто не постои, туку секогаш епистемата е конкретен историзам) се стерилни квазихегелијанци а не се свесни за тоа, всушност, во оправдувањето на еден историзам како конечна и единствена самосвест, тие вршат метафизичко насилие врз стварноста. Во денешните услови на светското збиднување и неговата глобализираност очигледно се наметнува една музичка епистема како единствен систем на условување на музиката на начини што биле незамисливи во 17, 18 и 19 век, и разбирам дека тоа се случува и дека е мошне сложено светот да се извлече од тоа, но како воопшто идеолошки, философски и творечки да се одбрани како нужност во сферата на суштата слобода и диференца, имено музиката?

Како што на одреден европски простор, што претходно востановил една култна класична музика како епистемично поле, потем се развиле и во однос на народната музика се диференцирале повеќе епистеми, и тие целосно се реализирале и истрошиле во 17, 18 и 19 век како нивни музички векови, така 20 век целосно во музичка смисла бил податен за реализација и истрошување на англоамериканската епистема, како целосно автентична и идиосинкратична по генеза. Реков, именувањето конзистентно упатува на просторот на нејзиното избликнување, имено Америка и (пренесувањето во) Англија, а не на тесноетничките музики што учествувале во неа. Во основата, прашање дали африканската музика и постоела на територијата на Америка во чистата своја форма. *20 век е буквално век на Американците (црните и белите) и Британците*. Просто морало да се истроши претходната наметливост на германската,

француската и италијанската епистемичност, и до Америка да пристигне одредена општа „учебничка“ сума од хармонски правила, одреден завршен и во раѓачка смисла потрошен систем. Музика што генијално „се исцрпила“ во систем, за да може токму таквата хармонија целосно да го напушти своето поле на дејствување и да биде дел од сосем нов спој и развој на нова епистема.

Африканско-американските идиоми и англосаксонската мелодичност морфолошки содржеле нова епистемичност што целосно одговарала на музичката насушност на 20 век, токму како посткултен и посткласичен век. Во своето создавање таа епистема целосно го изигнорирала патот што по инерција во исто време го врвела Европската музика (или *Европската концертна музика* како што американските музиколози ја нарекуваат). Европското епистеме по сите епистемолошки довршувања на неколкуте народи, веќе во почетокот на 20 век природно се упатило кон неговата последна музичка фаза, деконструкцијата, атоналноста, серијализмот, додекафонскиот систем, слободниот тоналитет и аудио-електронските експерименти на новата соничност. Просто, Стравински е гениј: Мелодијата е мртва! Нормално, таму каде што епистемата се истоштила, преминува кон сопствената последна фаза, имено смртта на мелодијата. По таа фаза епистемата целосно функционира неисториски (неповесно), само се повторува себеси и неоргански ги комбинира сопствените претходно изврвени патишта, како во текстилот и модата. Новите форми не се еволутиона екстензија туку само едно синхрониско пополнување на празнината. И токму тоа постанала класичната Европска музика (а таква станува и англоамериканската поп-музика).

Црните и бели Американци целосно непотресени и невозбудени од великата германска и европска класична музика го изигнорирале овој диктат на божемната апсолутна европска историја и продолжиле да создаваат токму мелодија, според други епистемолошки тонски начела, што во зависност на тектонските историски и политички збиднувања (миграции, ропство, нови државни оформувања), се натрупале на одредена територија. Ако не би постоела англоамериканската епистема и афроамериканската екстатична каписла внатре во неа, 20 век би бил веројатно ужасно здодевен музички и делумно без слух. Просто, 20 век е век на црните Американци (всушност, американската музика по генеза е афроамериканска) но и на Англичаните кои своето мелосно битие трансцендентално го елаборираа временски во современата поп-култура. Тоа е историскиот медиум на таа конкретна епистема. Една исклучителна епистема како спој од англосаксонски-ирски и афроамерикански музички идиоми.

Не е секоја епистема за секое време, и ова исходи од начелата на плурализмот (просто се различни натрупувањата), второ, нивното проицирање е целосно историско, и трето, самата материјална конфигурација на една епистема го определува нејзиниот пат во кое историско време целосно ќе се актуализира,

дефинира и потем истроши. Како што германската музичка епистема се истрошила, истото важи и за оваа англоамериканска епистема, односно она што историски избликнува како материјална и формална инстанција се изарчува во безбројните комбинаторики на тонскиот израз. Самиот 20 век идеолошки ја внедрил во себе идејата за субјективност, индивидуалност и оригиналност многу повеќе одошто претходните векови. Оригиналниот израз во уметноста и музиката е начело што внело акцелерација на безбројните воипостасирања на англоамериканската епистема и таа изврвила неверојатно богато evolvere за кратко време. Претходните епистеми наследиле и начела на бавни и култни трансформации што овозможиле подолготрајна еволуција. Во случајот на англоамериканската епистема помогнала и технологијата на снимање, сериско умножување и пренесување на музичките дела преку радиото и телевизијата. Тоа значело нивно мошне брзо акцептирање од композиторите и нивно трансформирање и транспонирање во сосем нови облици. Самата историја на оваа епистема е неверојатно динамична и богата со безбројни правци, облици, експериментирања и дела. Отсуството на бавноста било осигурано и со самата генеза, во неа главна улога играла спонтаната, слободна и динамична „плебејска“ песна. Оттука, таа ги минала буквално сите фази од воипостасирањето и трошењето на својот тропос.

Црните Американци просто генијално се изразија во епистемата, секогаш осигурувајќи си суб-епистемични делувања и изделувања внатре во неа, и го довршија и заокружија својот израз во последните фази на џезот и слободниот тоналитет, но и во деконструктивната игра на хип-хопот, посебно со култната група Public Enemy и продуцентскиот Bomb Squad, но и со Rakim, Premier, Dre и последните творечки битни појави Wu Tang Clan и MF Doom. Тоа е последната деконструктивистичка, постмодерна револуционерност внатре во англоамериканската епистема, и по тоа сè е само повторување и сериско произведување. Трип-хопот во Англија само се закачува на флуксот на оваа револуционерност. Рокенролот произведе неверојатна и оригинална ипостасност низ делата на безбројни композитори во *колонијаша* и *имūеријаша* и е прашање дали неговото постоење моментно има длабока смисла и потенција за новум. Како дел од едната епистема тој ја живее токму нејзината биднина.

Затоа внатре во оваа епистема што се „изморува“ и тапка во место, електронската музика има исклучителна деконструктивистичка смисла, токму како целосно апстрактна фреквенциска и технолошка програма за ослободување на машините од епистемите, во функција на чисто материјални генератори на звук и засновување на општи механизирани законитости на музичкото настанување, потполно лишени од диференцијална одредба. Како да е, апстрактно сликарство и чиста френквенциска фигуралност. Ако и во таа технолошка програма учествувате со тонска фраза, макар и најмала, но која оцртува форма и смисла, со хармонски правила, вие повторно се враќате во одредена епистема,

и приказната почнува со повторувања и пак „верглате“ во место. И што сега со клучниот епитом и истурен експонент на англоамериканската епистема, таа генијално транспонирана „народна музика“? Поставувам прашање, но внатрешно сум сигурен во немилосрдните закони на објективното, оти епистемата е сушто тоа, една објективна трансцендентална условеност на секој музички настан, и тој динамизам има свој почеток и крај, оти е историски. (Барем педантните и секогаш умни Германци, престанаа со насилието на повторувањето, и не го тормозат светот со “генијалноста“ на истото. Сфатија дека тие ја *завршија* сопствената генијалност, додека овие другите се убедени дека Billie Eilish е „новата и оригинална“ спасувачка музика.)

По сето ова и по генијалниот 20 век на „Англо-афроамериканците“, сѐ што се случува и ќе се случува никако нема да биде нова ипостасност што исходи од тропосот на епистемата, нема да е ново онтичко и онтолошко случување, туку само повторување на манири и минати облици, мимеса на „револуционерност“ поимно разлабавена, и синхрониско комбинирање на историјата. Повторно Стравински: Мелодијата е мртва затоа што има конечен број на комбинации на тоновите и нивните форми. Една епистема е „мртва“ не затоа што тој и јас така сакаме, туку зашто не постои бесконечен тропос на конечна епистема, оти тоа би била стравична противречност. И во тоа се состои „умирањето“ на мелодијата, не дека нема да се пее и понатаму, оти не постои духовна празнина, туку дека ќе се пее или само како што се пеело или во облик на мноштво симултани и сукцесивни деконструкции што ќе „глумат“ новум. Или целосно случајно, во некакво тапо незнаење или низ свесна и инфантилна потресеност и восхитеност од токму таа конкретна западна музичка историја. И тоа е симптомот на епистема што понатаму не раѓа, таа лебди во фасцинираноста на протагонистите родени и „воспитани“ во неа (тука се вклучени и гастербајтерите) и се продолжува себеси само во нивната свест. Таа свест и понатаму механички создава музика, како повторување на крајот и ништо повеќе. Како во италијанскиот цртан филм La linea, линијата се продолжува во време и исцртува настани, и во еден момент завршува, настани повеќе нема и пишува само the end.

9.

Испитувајќи ги мноштвото музики, како што реков, како да сум хипотетички посетител од друга планета што добил задача да ги истражи музичките епистеми во човечката историја, ја истражувам и онаа што ја нарекувам *македонска музичка епистема.* Просто таа е историски настан од особен вид (со своја повест како и секоја епистема), нешто што се појавило на хоризонтот и треба докрај да збидне. Самата сума на трите елементи во неа, нејзиното формирање и стоење на крстопатот меѓу Европа и Истокот, комуникацијата со народните музики на балканските народи и класичната музика на импери-

ите од кои Македонија била дел, потем самата форма и облици на натрупаните настани, оригиналната богата ритмичност и мелодичност, податност за нејзини нови хоризонтални и вертикални хармонски ипостасирања, укажува дека се работи за битно музичко сокровиште на човечкиот дух. Онтолошки и естетички е ирелевантно што се работи за епистема избликната во мал и ропски народ (слично било и со црните „поробени" Американци?). Нормално дека оној што не ја познава (не се занимавал со неа, ни практично ни философски) не е во состојба воопшто да ми противречи за ова тврдење. Може да ја мрази, но сепак омразата и презирот не се аргументи против омразеното.

Таа епистема е натопена со Истокот (со мелодијата и ритмот), но таа е нурната во потраги, по движење кон западната анархистичност, субјективност и историчност, со копнеж за ипостас на слободата. Некои епистеми можат да се оформат како идеалитет, но се толку многу натопени со Истокот што остануваат недејствително затворени таму. Затоа тоа итање кон некаква нова синтеза и нова владејачка епистема може да дојде само од она што во себе содржи споеви за да се катализира тоа идно случување. Отклучувањето и транспозицијата на кохерентната троелементна сума на оваа епистема започнува многу кревко во втората половина на 20 век во Македонија и сметам дека треба да го одбележи 21 век.

И зошто токму 21 век? Затоа што самата морфологија, идиосинкратичната типологија и конфигурација на оваа македонска епистема, богатството на нејзините тонски и ритмички изрази, и сета нејзина сума и кохеренција, во спојот со актуелниот миг и фаза на англоамериканската епистема ја упатува токму во 21 век. Дури и оваа актуализација во иднината е целосно оригинална и типолошка. Оваа епистема буквално се раѓа, ги комплетира сопствените суми, низ напрегања, континуитети и дисконтинуитети и тоа условно „предисториско" траење и образување се случува до втората половина на 20 век. Не може она што екстатично и творечки врвно се формира до втората половина на 20 век да се враќа во 17, 18 и 19 век во други епистеми, и тоа да го одредува како враќање по сопствената хармонија, зашто ете мора да ги мине истите врвици и фази на европската музика, повторно паѓајќи во замката дека „Европската музика" е општа музика. Чуму сето тоа? Дали англоамериканската ги минала? Не, затоа што ги претпоставила како изминати, како проста граѓа, но и сопствената хармонија ја изградила внатре во самосвојствената морфологија и начела на тонскиот израз. Исто и македонската епистема е другост, но и времето во кое се натрупала и во кое треба да дејствува ја определува нејзината екстензија, експозиција и формата на нејзиното evolvere. Едноставно таа не содржи германска фигуралност, па ниту англоамериканска мелодичност и оттаму, никако не е податна на веќе уобличена класична и некласична западна хармонија, на класичните хармонски форми, соодноси и обрасци, и никако тоа македонските композитори да го разберат. Вертикал-

ната хармонија мора да се роди од односот кон мелодиската хоризонтална хармонија инхерентна на трите елементи што ја изградуваат епистемата, без разлика на можните употребени позајмувања. Па дури и да сметаат дека е остварливо единствено позајмувањето, во некаква теориска апстрактност, поскоро би очекувал идеолошки и уметнички да се заложат за оригиналност, во склад со идејата за уметноста и диференцата.

Повторно ќе дадам пример со црните американски џезери за да биде појасно. На пример, Орнет Колмен (Ornette Coleman), Арчи Шеп (Archie Shepp), Фароу Сандерс (Pharoah Sanders) и Алберт Ајлер (Albert Ayler) „беа поблиски до „конкретната“ народно-музичка хармонска слобода на плачот од полињата и архаичниот блуз“, одошто до „апстрактната“, интелектуална европска тоналност и атоналност.[65] Колмен воопшто немал идеја дека постоел слободен тоналитет во Европската музика сѐ додека не ги сретнал Џон Луис (John Lewis) и Гинтер Шулер (Gunther Schuller) во 1959-60. Тој веќе имал развиено сопствен стил и концепт во склад со историското *еволвере* на епистемата во која пребивал. „Во основата „free“ џезот е дел од џез-традицијата, а не прекин со неа.“[66]

Значи низ епистемата, што автентично се историзирала на одредениот простор, композиторот го воипостасира (го конкретизира) спојот, новумот, што се изнедрува или од епистемолошките инстринсични можности или низ комуникација со она што тој го изделува од друга единечност, дело, правец или стил, но го реобликува во полето на епистемата, продолжувајќи ја нејзината историзација. Сосем е обратно кај македонските композитори каде што ниту има оригинална епистема и нејзина екстензија, ниту историзам и синтеза. Колмен и џезерите не се само субјектни контингенции, не се опредметнета субјектност, туку се субјективен модалитет на објективната епистема на која што припаѓаат, имено, токму таа самата ипостасира, таа ја усвојува хармонијата (макар и да е случајна парцијалност позајмена од класичниот систем), но ја асимилира и поставува како да е нејзина, а не наметната однадвор. Македонските композитори постапуваат сосем спротивно на џез-композиторите, дури и во моментот кога музички ги копираат. Тие не исходат од трансценденталноста на македонската епистема, па да се случи самата таа низ своето забрветано evolvere да ја воипостасира можната хармонска распределба, креативно да ја фрагментира и да ја воспостави како нејзина внатрешна од неа исходечка хармонија. Тоа не значи дека треба и може да има целосно отфрлање на начелото на хармонијата и општите тонски соодноси и математички законитости што постојат во нивниот идеалитет, и важат за музиката воопшто. Сѐ може да се ползува, оти постои општ логос на му-

65 *The Jazzbook*, op.cit, 23.

66 Исто.

зиката, но како таков не постои во форма на општа ипостас. Сите хармонски универзалии се функционално конкретни во одреден состав и тоа делување се случува историски и зависи токму од особената епистема и нејзините конкретни музички манифестирања.

Мора епистемата и нејзиниот тропос да началствуваат, а не тоа да го прави произволноста на случајната индивидуалност, а уште помалку увезениот функционален хармонски систем. Кај Македонците напротив елементот што доаѓа да помести наеднаш станува владејачки, и механички го заробува развојот. Спојот (ако е генијален и не е случаен еклектицизам) мора да има форма, форма на воипостасираност и оттука, може да се говори за погрешно и фалично. Не се работи овде за храна па да се зборува за вкус. Значи или се компонира целосно епигонски во сосем друга епистема или од перспектива на другата епистема се компонираат дела со позајмици од македонскиот фолклор. Главно секое позајмување на мелодии и песни, мелоритмични готови фрази од сумата на македонската епистема кај нашите композитори се случува надвор од самото поле што тие фрази ги условило и ги условува. Па затоа мноштвото народни преработки се интелектуални и арогантни третирања од епигон што познава една туѓа епистема и сака преку неа да воипостасира парче што вештачки го откинува од целината на друга епистема третирајќи го како случаен не-епистемичен предмет и реално го деипостасира, го депривира, го анихилира и разнебитува. И при тоа, токму тоа се нарекува македонска модерна музика.

Замислете така да постапуваа џезерите и Американците во однос на готовото „знаење" што дошло од Европа и да му возробуваа, веројатно ниту ново ќе биднеше ниту, пак, ќе зборувавме за англоамериканска епистема. Затоа за црните џезери, слободата на free џезот била просто сфаќана како *„слобода од секаков музички систем формиран во Европа*, со емфаза на она *„формиран во Европа". Формална и хармонска еманципација од музиката на* „белиот континент" како поголема расна, социјална, културна и политичка еманципација."[67] Две изјави на Горан Трајкоски, несомнено конвергираат со сфаќањата на џезерите. Во 1985 на телевизиско интервју, тој вели дека е дојдено времето за ослободување од „тоа западно духовно ропство на нашата

67 Исто (Подвлекол Р.С). "Black music, as it was interpreted by many of these musicians and by LeRoi Jones (Amiri Baraka), one of their most eloquent spokesmen, became „blacker" than ever before in this process of breaking its strongest link with the European tradition, the harmonic laws ... There is a parallel between jazz and modern European concert music, but only insofar as both displayed a growing disgust with the mechanistic, machinelike character of the traditional system of functional harmonics. This system had become a roadblock in the development of the musics by increasingly substituting for individual decisions its own functional mechanics, and its abolition was a legitimate development familiar from many other arts, cultures, and traditions. Исто, 22-23.

музика“. И вториот став, што го надополнува ова тврдење: „Ние не знаеме дали нашата идна музика ќе има хармонија и дали тоа така ќе се вика!“ Токму она што јас го нарекувам трансцендентално evolvere на епистемата и синкопирање на нејзиното историско a priori.

Музичките кохеренции и идиоматики се натрупуваат и стануваат целосни епистеми во актуалитет, оти *преминуваат*. Траат и еволвираат, како просторот на кругот од центарот кон периферијата. Македонските композитори ова не го разбираат, па затоа реално нема ништо ново и оригинално што може да се понуди во музичкиот простор на светот. Потребна е дијалектика на епистемата и безброј нејзини транспозиции во нови дела. Но како ако сте заробени од друга епистема што веќе дошла и до својот креативен крај, а толку многу сакате да ѝ служите? Како што печалбар ѝ служи на економијата на туѓата држава што извршила експропријација на неговите тело, ум и животни потенцијали. Не постои неутрална стварност на музиката, таа секогаш и насекаде е предадена во конкретна ипостас зависна од законите што ја образувале. Оригиналноста доаѓа не од талентираната индивидуална произволност, ами од врската на композиторот со објективното дадено за кое трансцендентално се врзува, од пребивањето во објективен дух во кој и онака секако пребиваш каде и да си. Од врската на епистемата со играта на нејзиниот гениј што ѝ се подава, и токму таа го овозможува него во мигот кога тој ѝ дава нов исказен модалитет и момент. Затоа врската на македонските композитори со други епистеми (и тоа веќе изарчени) раѓа само исклучителна талентираност и свежа енергија, повторени обрасци, но никогаш не генијални дела.

Мнозина ова го разбираат како повик да се прави второграѓанска „етно музика“ и world music и токму тоа е проблемот. Замислување на една квазивечност, на една иста неисториска повторувана состојба: мисла дека диференцата се состои единствено во најразличен вид на преработки на народни песни и мелодии. Ова никако не е evolvere на епистемата, а штом нема evolvere нема ни епистема. Одделот од книгата на Димитровски за битноста на исклучителните преработки во македонската музика е во експликативна смисла најслабиот момент на таа книга, и подлежи на целосно погрешно разбирање. Имено, читајќи го Димитровски, се отвора простор за опасна фиксација дека автентичната македонска идна музика е всушност само преработување на народните песни и мелодии, и толку. Приближно: земаш народна песна и ја преработуваш, умислено „поправаш“ нешто инаку просто и глупаво (воопшто не љубејќи го), рециклираш, хармонизираш, ја вметнуваш во друг функционален систем, во зависност од „знаењето“ што си го добил од друга историски развиена епистема. Тука на дело е една економија на разбирањето, просто така е најлесно да се разбере. Но и самиот јазик на Димитровски за „полноцена преработка“ малку ги сматува работите. Во основата, суштински Димитровски ги третира преработките како вид на „лабо-

раториски вежби" низ кои композиторот ја учи (ја прецедува, ја дестилира квинтесенцијата на музиката) и ја спознава *самата епистема* што тие песни ги условила и низ нив се манифестира како историска априорност на музичкиот израз во тотална смисла. Изучувањето низ овие лабораториски вежби има друга цел, премин кон создавање на сосем нова музика, нови ипостаси на истата епистема, а не затворање во неисторизмот на преработките и „народњачката новокомпонираност".

И почетоците на англоамериканската епистема се врзани папочно со народната музика што циркулирала, но веднаш врз неа се создавала спонтано и нова што исходела од истата епистемичност, и *никаде не постои прекин* меѓу народната музика и музиката на првите композитори. Дури и песни на конкретни автори биле пресвирувани од други со истата народна циркуларност. Во моментот кога низ еден спонтанитет се збиднал развојот на епистемата, во класичниот џез и популарниот рокенрол, понатаму сè се само безбројни модалитети и правци внатре во истата епистема што сега се развива како современа индивидуална музика. Да, тоа во една смисла не е „етно музика", а сепак во многу нешта е мошне традиционално засновано.

Некои македонски композитори магловито го разбираат ваквиот тип на развој. Имено, дека очигледно не постои нулта позиција и почеток и дека современите музики се поврзани со нивната внатрешна историја, со музичките традиции, но како да се трансцендира единствениот модалитет што им паѓа на памет: или создавање „етно" музика (бесконечни преработки на народни песни и нивно разводнување) или повторување на правците и ипостасите (поп, рок, техно) на другата епистема со потполно несуштинско внесување на мотиви, фрази, исечоци од сумите на македонската музичка епистема? Всушност, и во обата случаи, тие познаваат друга епистема и токму таа дејствува, и целосно арогантно се спуштаат кон материја што не ја познаваат (никогаш не поминале квалитативно време систематски да ја изучат) и немаат концепти за движење во тоа епистемично поле, па или се случуваат безмислени и кич „новокомпонирани" обработки, далеку од самата песна и традиција што ја обработуваат, реално, кафански балкански фолк изведби, или само ги внесуваат истите народни песни во „ѓомити" повисоки музички преработки, етно збирштина и world music, потполно надворешно користење мелосни и ритмички мотиви и вметнување во увезените форми како егзотичен вкус и зачин. Затоа и нашите етно-групи поминуваат естрадно кај толпата, оти се варијанта на „народњачката новокомпонирана" музика. Тоа е еден нов момент на „турбо фолк" само запретан во квази интелектуализам и позерство, во убеденост дека вредат повеќе од номиналните новокомпонирани композитори на „народњачка музика" и фолк.

Поетите не земаат народна песна и ја праработуваат, ниту, пак, вештачки откинуваат зборови и механички ги спојуваат во франкештајновски целини,

приближно планско или арбитрарно земање на еден збор (или во музиката тонски кус образец) од оваа народна песна, друг збор од онаа, трет збор од рок, четврт од шлагер и сл. Такво нешто нема кај Конески, Андреевски, Анте, Радован и Ѓузел. Тие ја усвојуваат целината на македонскиот јазик (за Радован, една космичка материја, впрочем како и секој друг јазик), со сета негова лексика, синтакса, морфологија и неговите највисоки уметнички артикулации и облици пројавени во народната поезија и првите моменти на *еволвере* кај Миладинов и Рацин, сето изразно богатство, трансцендентално условени метафори, метонимии, алитерации, поетски енклитики, буквално јазикот како дискурсивна епистема и ги ползуваат можностите што самиот тој јазик ги дава. Во зависност од нивниот талент, генијално создава јазикот, а во зависност од јазикот генијално создаваат тие. Сеедно кои светски влијанија, правци и стилови ги инкорпорирале во себе како индивидуи, оти резултатот се нови ипостасирања на македонскиот јазик, што влијанијата ги преработува низ својата тропосност. Нека е и Ѓузел чисто англиски образован ерудит, низ него повторно пее македонскиот јазик, неговите потенции да се отклучи во највисока форма. Оти поезијата е највисокиот облик во кој еден јазик постои, и ако разбирате совршено поезија на еден јазик, дури тогаш всушност го разбирате јазикот. Поезијата е оствареното внатрешно време на тој јазик, поскоро одошто на самиот поет што ја пишува и изречува. Едноставно, постои јазик, и постојат безброј песни што тој јазик го користат. Тоа што поетите пишуваат на ист јазик не значи дека едниот го копира другиот. Конески и Ѓузел користат ист јазик, но пишуваат две различни песни (не се преработки на народни песни) што можат да припаѓаат на два различни книжевни стила, правци и сензибилитети. Тука нема ништо нејасно, а истото треба да се случи и во македонската музика.

Македонската музичка епистема природно го започнува современото збивање веднаш при создавањето на државноста како надворешен услов, токму како хегелијанско собирање во поим. Веќе историски е започнато одредено еволвере и транспозиција. Врската се воспоставува делумно, само со традиционалната музика без автентичната црковна класика од овие простори, и епистемата природно се актуализира во просторот на научената класична музика со *Македонско оро* на Скаловски како прва еволуциона ипостас. Тука се и мноштво композиции на Смокварски, Прокопиев, Зографски, Николовски, Стојков и други, но во одреден сегмент и македонската шлагерска, забавна и популарна музика приложува дела кои содржат наѕирачки ипостаси на епистемата (Димитров, Коџабашија, Шпато, Пејовски, Димушевски) посебно во третманот на музикалноста на македонскиот говорен и поетски јазик и на некои фолклорни елементи. *Архангел* се многу битни оти се надоврзуваат, како спекулативна егзистенцијалија на звучноста на македонскиот јазик со

софистицираниот третман на неговата стандардизирана форма како повисока синтеза.

Во повеќето дела и правци од овој период македонското епистемолошко поле се фрагментира, се супресира, се ‘рва со друга епистема во кое е поставено и целосно се губи. Едноставно не се согледува како епистема што создава. Отсуствува спонтаниот ненарушен премин од традиционалните облици на епистемата кон индивидуалните композиторски форми како во англоамериканската епистема. Просто, нашите први композитори (веројатно во дадениот контекст, природно провинцијално, но и затоа што е полесно да усвоиш веќе готов метод наместо самиот да го создадеш) повеќе биле вљубени и воодушевени од историските епистеми збиднати на друго тло, или германската, руската и француската како класични или актуалната англоамериканска. И тоа направило проблем. Инаку, епистемата ќе имаше изврвено доста од историското свое evolvere во втората половина на 20 век и есејов ќе немаше разлог за своето постоење. Најбитно, ќе се случеше *премин*. Веројатно во доменот на класичниот манир деконструкцијата како момент во европската историја ги стопирала тежненијата кон народната идиоматика. Па така движењето (природно на англо-американскиот 20 век) од класичниот медиум, се префрла во модерната поп и алтернативна уметничка музика како свежост и оттаму, токму тука се јавуваат појави од значење за епистемата како *Леб и сол, Мизар* и *Анастасија*. Би можело да се напише една таква прегнантна и философски фундирана историја на македонската музика, затоа што во втората половина на 20 век има мноштво единечни „случајни“ дела на други композитори што го допираат полето на епистемата, но есејов нема таква цел. Сепак, во функција на идејата неколку куси потези.

Абер дојде Донке е повеќе од преработка, оти таму за првпат македонската епистема целосно го воипостасира надворешното (џез-рок) како идиом на општата тековна светска култура и го внесува во сопствените пукнатини и можност за транспозиција. *Бистра вода* е „џезерско“ создавање на ново што тргнало од специфичен класичен македонски петтонски образец. Во овие дела ипостасира и транспонира самата епистема. Таа тука се ослободува и со себе ги повлекува и творците, во сето друго тие се заробени на нивото на фини преработки и пресвирувања во просторот на туѓа научена епистемичност. Мизар, следејќи ги *Падот на Византија,* во неколку дела создава комплетно нови ипостаси на македонската епистема, ослободени од секакво империјално ропство како *Истекувам, Градот е нем, Ходја же, Злато сонце, Думање, Константинопол и Здив*. Нема преработка, ниту трага од конкретен народен и црковен мотив, туку епистемолошко произведување што користи надворешен поп готик манир. Токму како што поетите користат различни книжевни стилови и облици, но самиот македонски јазик се воспоставува како субјект што ги селектира сите надворешни стилски влијанија, а не об-

ратно. Јавувањето на некоја куса фраза што упатува на оние константни мелодиски формули од народната музика или кусите тонски реминисценции на класичната црковна музика, како во каденците на *Истекувам* и звучноста во *Ходја же*, сето тоа е спонтанитет на синтаксата вообличена низ трајни тонски парадигми што епистемата ги втиснува во секое свое време.[68] Истите композитори на друго место бесмислено талкаат низ нафрлени изветвени фрази од англоамериканската епистема што подобро ја познаваат.

Најмногу постигнаа Анастасија, и тоа во сите нивни фази на творештво, затоа што поминаа најмногу време во свесно изучување и познание на основните три елементи на македонската музичка епистема како основа за современа музика. *Премин* стои како апсолутно дело и новум во музиката, целосно нова музика и ипостас, што големиот теоретичар владиката Јован Чулибрк сосем погрешно го толкува само како внесување на православната црковна музика во рокенролот и поп-културата. *Премин* е всушност продолжување на *Орото* на исклучителниот Скаловски, природно ипостасирање на македонската епистема, и во тоа дело на неверојатен начин се слеваат сите три елементи на епистемата, црковниот класичен музички јазик, чалгијата и изворната македонска музика.[69] Затоа *Премин* е и класична и современа модерна музика. Целосно се ирелевантни музичките инструменти што се користат, оти епистемата е таа што низ кој било нов инструмент еволвира нов тонски и изразен материјал.

Очигледно луѓето мешаат индивидуален, субјективен, композиторски стил со објективна епистема што го условува истиот, со нејзината структура, законитости и нови можности за транспозиција. Повторно мешаат нивоа. *Премин* е стил, една ипостас, не е сета епистема и не е единствениот тропосен момент на македонската музичка епистема. Покрај трите нејзини основни, елементарни и стабилизирани суми сето индивидуално што е спомнато погоре се натрупува во истото епистемолошко поле и поседува историско значење во сумата на еволутивноста. Само за жал, сето случување е нејасно, безлично, збркано, без здив и конзистенција.

---

68 Обично некои во Македонија дрдорат за крадење и искористување на стара илјадагодишна музика кај посочените македонски бендови, а при тоа тие никогаш посериозно не се занимавале со таа илјадагодишна музика за јасни и научни компарации. Зошто за истите Бах не ги краде старата грегоријанска римокатоличка музика и делата на неговите претходници, ниту пак за истите нема крадење во генијалната џез и рок-историја?

69 Во една аналогија. Како што рокенролот и блузот се световен госпел, а госпелот духовен блуз, така и современата македонска музика во еден свој елемент би била посветовнето попско византиско пеење (имено, самото чалгиско пеење е веќе тоа), а попското пеење постанува духовна инстанца на современата македонска музика.

Но, како да се објасни, како да се нацрта сето ова, за да се разбере, за да функционира, дејствува, да машинизира и да се развие? При тоа во услови на поимна конфузија, провинцијална и ропска свест, недозреана восхитеност не од други епистеми, туку од парцијализираните нивни правци, издрндани и изарчени до бесвест, отсуство на познавање на епистемичното поле, непознавање на епистемата и трите нејзини елементи? Оти очигледно *преминот не збиднал* па без прекини да екстензира во историска неминовност и оттука, сега е потребно низ нов динамизам и други патишта одново да се воспостави епистемата како свест и формалитет, философија и дизајн на творечките начела. Не мора современите творци номинално да стануваат црковни псалти, чалгаџии и кавалџии, оти епистемата ѕирка и се оддава низ сите нејзини натрупани и во сума стокмени конкретни дела, и во неа се влегува низ нивното творечко усвојување, слушање, анализа, нивно пресвирување на кој било инструмент во лабораториските фази на откритијата. Тоа изучување, знаење, искуство, и не треба да е само академско, теоретско и музиколошко, туку ствар на генијалност, оти мноштво од индивидуалците на англоамериканската епистема и немале класично формално образование, но неверојатно (однатре што се вели) го знаеле госпелот и блузот, биле во екстатично и љубовно соединување со епистемата во којашто се родиле и на којашто ѝ припаѓале, а се друго или го субординирале, или просто го изигнорирале како небитно за нивното музицирање и компонирање. Оригиналноста има објективно исходиште во музичката епистема, во таа „дома на битието“, и во субјективниот гениј што во неа игра и на својот хаос му дава облик. Во просторот на поимно неразбирање, политички распад, презир и надменост кон македонската кохеренција, вирус на автореферентна омраза и чувство на инфериорност, гастербајтерска волја и евнуштво, очигледно Македонците се способни само за две работи, тие или талкаат или прават „етно“.

Но зошто е ова кус осврт кон иднината? Затоа што музичките епистеми се создаваат историски во различни времиња, во одреден период се владејачки и низ мноштво свои ипостаси ги црпат можностите на својот тропос. Не значи дека ако можете бесконечно да ги повторувате веќе збиднатите ипостаси на една епистема дека се тие бесконечни. Просто, се раѓа на едно тло, се наметнува и владее, се истрошува и завршува нејзината дејствителност, не можејќи да произведе нешто ново. Убеден сум дека англоамериканската епистема е изарчена, и оти просто 20 век беше нејзиниот простор и време. Сè што ќе се создава во рамките на таа епистема понатаму ќе биде чисто повторување и трупање на повесно недејствителни комбинирања и здодевни навраќања на она што било. Тоа тие нема никогаш да го признаат, ниту, пак, нивните дежурни епигони и испостави распослани по целиот свет. Но тоа е една природност и неминовност. Што тука е сложено за разбирање? Истото се случувало и ќе се случува со секоја музичка епистема. Македонската епис-

тема и нејзината еволуција и транспозиција веројатно по долга екстензија и развој ќе дојдат до инхерентни фази на деконструкција, но во перспектива на нејзиното минато и идно evolvere, нејзините облици не се воопшто ни начнати.

Историското натрупување во сумите во македонската епистема се случува активно до втората половина на 20 век поради самите специфични историски прилики така што токму тука временски природно би требало да продолжи современата екстензија на епистемата што се оформила, преминот кон индивидуалната композиторска музика. Таа не може да се враќа во 17, 18 и 19 век туку се упатува кон добата во кое реално врви и се развива. И што се случува? Веќе во светската музика и во англоамериканската епистема биднуваат наслутувања на новата звучност и изразност што очигледно треба да дојде од друго место, од таму каде што допрва треба да збидне evolvere. Тие и без учеството на македонските композитори ќе му дадат форма на она што надоаѓа, но како нејасно наслутување, оти им фали епистемата што треба тоа трансцендентално да го услови. На пример, 100*th* *window* на Massive Attack е пет години по *Ноктурнал* на Анастасија, и во многу нешта конвергира со тој албум, ги повторува врвиците што Анастасија ги минува, само на музички понеинвентивен начин. Потем, *Blackstar* на Bowie меша класични хармонии со куси делови на слободна тоналност, со поп-мелодии, но и со модална мелодичност и временска онтологија на музичкото траење типична за источната музика. И во квалитетната современа популарна музика е вклучено напуштањето на класичниот тоналитет и класичната хармонија (нешто што го подготвува деконструкцијата во класичната музика и џезот) и ова се идеалните и формални координати во кои треба да се ослободат новите хармонски облици на македонската епистема. Потем, се наметнува јасна отвореност кон модалната мелодичност (процес веќе начнат во последните фази на џезот) што повторно е тло за македонското синкопирачко a priori. Прогресивниот рок и метал наслутува изразена полиритмија и нерамноделни ритмови не низ спонтан творечки процес туку повеќе низ една церебрална математизираност и спиритуализам, како кај Tool (но и во последните отварања на џезот кон источните традиции). Тие свират и модуси, и нерамноделни сложени ритмови како нешто што целосно отсуствува во англоамериканската епистема, и тоа е наслутување на нешто што треба да биде внесено (и се внесува) церебрално за да ја динамизира епистемата што веќе се истрошила.

Но во македонската епистема сето ова е дел од суштинскиот нејзин лик, имено *таа е токму тоа и ништо друго*. Таа не е за класичната хармонија и нејзините хармонски обрасци, за употреба на „измрцварениот“ дур-мол систем. (Затоа класичната обработка и т.н. „новосоздадена песна“ се ќор-сокак.) Да требало тоа да се случи натрупувањата на сумите во неа би престанале во 19 век, и би требало да збидне на сосем друго тло, да речеме во Швед-

ска, Холандија или Луксембург. *Но таа е таму каде што треба да биде и е во времето во кое што треба да збидне и еволвира.* Сите светски музички позиционирања, негативитети, развојности и дијалектика ѝ одат во прилог на оваа епистема. И електронската музика отвора временитост за комбинации на новите нечуени ипостаси со истражувачката космичка божественост на фреквенцијата и нејзините закони. Епистемата мора да еволвира акцептирајќи го и овој простор смисловно инвестиран исходејќи од програмата на електронската музика и минимализмот. Сè соодветствува со нејзината морфологија, мелодичност, оригинална и специфична мелоритмика, што стои како мост меѓу Истокот и Западот, и поседува доволно музички атоми валентно да се врзе со моментната состојба на светската сцена и условите на владејачката епистема. Отворена перспектива за безбројни правци, дела, стилови и сензибилитети. Музички објективно тоа е силна епистема што во својот идеалитет нужно би ја истиснала владејачката или би се случил спој на двете во кој природно би се повлекла постарата и истрошената, како во џезот. Но историските и идеолошки услови никогаш тоа не би го дозволиле. Затоа таа може да произведе новина само како итра „машина" што се закачува на „флуксот" на владејачката империјална машина на западната музика. При тоа, самата епистема да ги воипостасира сопствените форми, а не да биде проголтана од империјалната. Прилично тежок товар за неа. Димитровски вели, нова оригинална снажна „голфска струја во океанот", а не турбо-фолк егзотична етно-гастербајтерка.

Во една изменета хегелијанска перспектива тоа *битно мора да се случи* и тоа наслутување и поместување ќе се случи ако нешто битно историски во музиката навистина треба да збидне. Духот во многу етапи живеел во инерцијата на повторувањето. Но никако не може да се избегне *новото што искрснува*. Композиторите како субјекти ѝ се потребни на македонската епистема, оти таа ја нема типологијата на англоамериканската, каде што целосно спонтано во еден непрекинат континуитет се случило и натрупувањето и еволуцијата. Таа има чудна историска екстензија, драматична, кревка и со многу промашувања и дисконтинуитети. Епистемата сега мора да се научи, да се слуша, да се извлече, да се впие таа натрупаност, да се влезе во тој огромен празен лик, во таа синхрона машина на тој поредок и потем во зависност од моќта и генијалноста на композиторите да се оствари како трансцендентално условувачко во нови ипостаси.

Ова случување денес не може да ги избегне историските прилики, прагми и рамки. А тие се следниве: потполно распаднат континуитет, трите суми на македонската епистема постануваат за младите генерации во Македонија целосно несфатливи звучни облици и не произведуваат никакво дејство. Американец роден во 21 век нема потреба да се враќа и да ги слуша Крудуп, Елвис, Хендрикс и Мајлс, ниту, пак, да слуша блуз и госпел (како што слуша-

ле Елвис и Мајлс) за да *биде* во „јазикот", имено, тој е веќе во актуалитетот на еволвираната епистема оти имало премин. За Македонецот не постои епистема, не се случил *йремин*, тој никако не ја согледува идејата и за него елементите се само една тотално оддалечена и надмината народна музика и бесмислена безвредна црковна класика. Македонскиот композитор треба да го трансцендира времето и да изврши еден дијалектички скок во една натрупана сума, да ја слуша и да ја усвои за да може низ него самата епистема да воипостасира нејзини нови транспозиции и историски кинесис, и тоа да потрае во конзистентен континуитет.

Што е опасноста инаку? Оти и на американско тло народната музика и циркуларност произвела џез и рок, но за потребите на широките прости и неписмени толпи истата музика продолжила да бледнее во обликот на современото кантри, всушност како „новокомпониран фолк". Но синтезата и транспозицијата таму веќе се остварени, па ова е само небитна периферна доксологија. Во Македонија аналогни на современото кантри се „новокомпонираната" народна музика, етно-стилот, ромизираните декаденции и турбо фолкот. (Комотно тука може без задршки да се вметне и современиот *Танец* како бледа и естрадизирана сенка на својот почеток.) Тие се производ на еден интерегнум. Ако не се создаде висока и квалитетна временска транспозиција, традиционалната музика станува или хиероглиф или бива проголтана од балканската „сељачка и народњачка новокомпонираност". Тоа всушност веќе се случува, изворната народна музика и градската чалгија и покрај нивното вметнување на академијата, суштински и стилски почнуваат да се свират како дел од новокомпонираниот репертоар на полуписмени и „новокомпонирани" деца „ново-селанчиња". (Аман, што поскоро би го забранил свирењето на традиционалната музика пред целосно од неа да стане чудовиште! Би требало само да се слушаат старите и од нив наученото да се транспонира во нови форми.) Денешнината во континуитет ги одбива младите и прогресивни творци од оваа музика, а со византиската класика на ниеден начин тие немаат никаков допир.

Тогаш како да се превозмогне дисконтинуитетот? И како да се истисне поробувањето, власта на другата епистема? Како наеднаш во долго континуирано време мноштво композитори и творци да ја зерцаат истата идеја и истата епистема, ако ги имаме предвид сите овие услови? Од каде современите македонски творци би ги учеле елементите во сиот нивен идеалитет и значење? Дали бездната меѓу кохеренецијата на натрупувањата и нивното evolvere ќе станува сé поголема и поголема? Парадоксот на епистемата што умира, се разнебитува и се повлекува од нејзиното време.

Тогаш на што се надевам јас и чуму ваков есеј? Убеден сум дека би морало токму вака да збидне, затоа што идеалитетот ја осигурува самосвесната диспозиција за материјална изведеност на епистемата. Но на што и на кого

се надевам? Може ли талентирано, но згазено и малечко „племе" да изведе ваков епски пресврт, да пребива во јansa и мачнина музички обидувајќи се да еволвира во време и да ја сопостави сопствената епистема што веќе воопшто не ја познава токму на владејачката империјална што ропски ја прифатил до срж како своја? И да одбива светот да прифати нова развиена ипостас оти е ствар на мал народ, треба таа да збидне и да се стори чисто заради самото себство, заради самата убавина на епистемите и нивниот космички плурализам, поради диференцата и возбуденоста од новобитие што искрснува на хоризонтот на времето. Нека натежне сенката на таа нова форма, светот тоа нема да може да го игнорира.

Дали сум излуден од трансценденталниот идеалитет на епистемите и оттаму, од идеалитетот на македонската музичка епистема, што го докажувам низ дедукции и историските потези во есејов или само трансгресирам кон некаков off-Earth endeavor? Ко да се будам од музикално-трипозен ејдолошки темпорален и футуристички сон во кој ме нурна самото истражување подготвено од некаква транс-територијална програма и ниет. Како да сум зоолог што гледа траги на организам што се раѓа и во истиот акт полека исчезнува и ги снемува условите што можат неговата еволвирана ипостас да ја вратат во постоење. Ко да сонувам музичка овца! Згазен цвет и неисториски, неповесен народ, дувнал над него ветер и веќе го нема. Што да му се рече на читателот што го исчитал (и кој го исчитал, и дали го исчитал?) и веднаш, под претпоставка, еве и да ги разбрал идеите на есејов што на почетокот ветуваше дедуктивна извесност и елегантна изведба на нужна стварност, и штом дошол дотука и ги чита последниве редови, дали го сонува истиот сон, истата овца? А не зависи само од епистемата ами и од оние на кои истата им е потребна, токму творците. Ништо тогаш! Заборавете го есејов или фрлете го во ѓубре. Но распослан е на мноштво страници и е мачно за кинење, не вреди за тоа да се губи време, ќе се упропасти и обликот на книгата, а *Аксиома* секогаш имаат убав дизајн и ќе биде грда за гледање. Тогаш фрлете ја целата книга во ѓубре, не ви е потребна, не ќе постигне ништо, оти и нејзиното време изминува во читањето и нечитањето, и е веќе во она *вчера*. Нека се носи сé у мајчину! И јас, и композиторите, и епистемата! И онака овој свет го чека распад.