
ТЕМА БРОЈА: АКУЗМАТИКА

Чланак примљен 28. 5. 2005.
УДК 781.22

Енди Хамилтон

КОНЦЕПТ АКУЗМАТИКЕ

1. ПИТАГОРА И КОНКРЕТНА МУЗИКА (MUSIQUE CONCRETE)

Концепт акузматичког искуства, у којем се звуци доживљавају као засебни у односу на порекло свог настанка, у скорије време су актуелизовали композитори конкретне музике. За Пјера Шефера (Pierre Schaeffer), композиција се може акузматички искусити онда када се „спусти завеса“ између звукова који је чине и њиховог претходног постојања. У тој ситуацији, преваходно примереној медијуму снимања, звукови су третирано као објекти раздвојени од својих извора или намена. Сам Шефер је преузео термин из описа Питагорине праксе подучавања студената иза паравана. Тако би они обраћали пажњу на речи, а не на говорника. Езотеричка или религијска секта питагорејаца називана је *akousmatikoi* – „они који су вољни да чују“. Отуда Шефер пише: „Без анахронизама данас можемо да се вратимо старој традицији коју следе радио и снимање, препуштајући самом слушању одговорност да чује перцепцију која се обично ослања на друге сензорске доказе.“¹

У историји музике Питогаора је најпознатији по открићу природног аликвотног низа према којем се консонантни музички звукови исказују као односи простих бројева. Његови следбеници поделили су се на акузматичаре и математичаре, а опстала је научна *mathematikoi*.² Сходно овоме, из Питагорине мисли могуће је извести и два особена типа музичког мишљења. Први подразумева организацију природног аликвотног низа што резултира оним што Паломбини (Palombini) објашњава као „музички тон, мешавину висине,

¹ Schaeffer (1966), 91, превод аутора; неки одељци се појављују у преводу у: Cox and Warner eds (2004), 78–79.

² „Akousmatikoi је нестала и оставила мало трагова и можемо само да нагађамо у вези с природом њених пракси.“, говори Липман, Lippman (1964), 48–49.

трајања и интензитета који је освојио европску традицију и полагао право на универзалност“ – и отуда тонска музика у најширем смислу, музика заснована на тоновима прецизних висина одређене стабилности и трајања.³

Други начин мишљења, који постаје утицајан тек много векова касније, јесте такозвана акузматичка музика која истражује унутрашњу природу звука. Дајући свој допринос том другом типу мишљења приликом развијања конкретне музике, Шефер је трагао за алтернативом тонској музици која потиче из питагорейских пропорција интервала.

Током касних четрдесетих година прошлог века Шефер је, у невероватно интензивном радном процесу, користио тада доступну примитивну технологију снимања – резаче плоча, и касније, магнетофоне – да би реализовао композиције засноване на монтажи свакодневних и природних звукова снимљених на траку, попут лупе вратима, хуктања возова и људског разговора, као и традиционалнијих музичких материјала попут звукова клавира и других инструмената. Ови звукови модификовани су на разнолике начине – емитовани уназад, скраћивани или продужавани, подвргавани ехо ефектима, филтрирањем су избациване или истицане поједине фреквенције, вариран је њихов интензитет. У каснијој конкретној музици ови процеси су имали ефекат уништавања трагова у вези с пореклом извора звука.⁴ Појам конкретна користи се да би се описала идеја о директном или конкретном раду са звучним материјалом, за разлику од композитора традиционалне музике који су, према мишљењу заступника конкретне, радили индиректно или апстрактно, уз помоћ система нотације који представља звукове који треба да постану конкретни. Конкретно такође указује на интересовање жанра за природне звукове, пореклом из реалног света, мада теорија није забрањивала ни коришћење снимљених електронских звукова.

Док је за конкретну музику уобичајено да користи и често трансформира звукове „света“ из свакодневног живота – попут корака, возова, лупе вратима – чиста електронска музика из традиције Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen), испрва позната по немачкој ознаци *elektronische Musik* и повремено под називом синтеза звука, макар делимично настаје уз помоћ компјутерске синтезе. Ипак, упркос идеолошкој подели између конкретне и чисте електронске музике, већина практичара нису били чистунци. У *Химнама* (*Hymnen*) из 1966–1967. године Штокхаузен је користио снимљене звукове извођења националних химни који се могу препознати, мада су и они трансформисани; у раној *Песми младића* (*Gesang der Jünglinge*), у којој користи снимке дечаковог певања, постоји још већа сродност с конкретном музиком. Штавише, историјска подела на конкретну и електронску музику сада се односи на то како је композиција реализована у простору за извођење макар исто онолико колико и на тип материјала који је коришћен. Отуда контраст

³ Palombini, приступ 2004.

⁴ Видети нпр.: Wishart (1986), 45.

између дифузије звука у акузматичкој музици и репродукције звука у музици са траке. Дифузија стерео-извора преко система вишеканалних звучника јесте норма конкретне музике и подразумева контролу током извођења и интеракцију с простором за извођење. Супротно овоме, у традицији електронске музике сваки канал на траци је мапиран на један звучник, импликујући покушај да се реплицира простор који је композитор осмислио унутар простора за извођење – интервенција током извођења окренута је искључиво балансу, а не искоришћавању особености простора за извођење.⁵

Композитори који су стварали конкретну музику преузели су термин „акузматичко“, често описујући своја дела као „акузматичку музику“.⁶ Они су склони да описују „акузматичку слушања“ као „слушање без гледања“. У оба случаја, Шефер сматра да треба игнорисати физичко порекло звукова и проценити их према њиховим апстрактним особинама. Шефер је процес назвао „редукованим слушањем“, тврдећи да га снимање поспешује захваљујући и могућности слушања без гледања, као и могућностима бескрајне репетиције.

Репродукција звука има двоструку улогу: „да поново, у одређеном маниру, пренесе оно што смо видели или чули директно и да на одређен начин изрази оно што нисмо могли да видимо или чујемо“.⁷ На овај начин Шефер је желео да помири природу и технологију, третирајући медијум аналогног снимка као завесу која је скривала Питагору од *akousmatikoi*, искључујући визуелно искуство и истовремено поспешујући искуство звучних објеката на начин на који смо данас навикли то да чинимо користећи телефон, радио или магнетофон.

Џон Дек (John Dack) потврђује Шеферово мишљење пишући да након снимања било конкретне музике, било радиофонске трансформације, звук „може да освоји статус звучног објекта (и) захтева аутономни идентитет...“⁸

Строго говорећи, редуковано слушање не треба изједначавати са слушањем без гледања. Радије, то је слушање које је појачано слушањем без гледања. Објекат акузматичког или редукованог слушања јесте оно што Шефер назива звучним објектом, очито одбацујући здраворазумску претпоставку да су звукови временски процеси пре него ствари. Он пише: „Да бисмо избегли мешање звучног објекта с његовим физичким узроком или 'стимулансом' изгледа да смо засновали звучне објекте на нашој субјективности. Али... далеко од тога да буду субјективни у смислу лични (и) неизрециви... звучни објекти... могу се сасвим добро описати и анализирати... Такав је предлог акузматичког: одрећи се инструмента или културалне условљености да би се у први план поставио звук и његов музички потенци-

⁵ Видети: Harrison (1999).

⁶ Према Домону (Francis Dhomont, приступ 2002), појам „акузматичка музика“ увео је 1974. године композитор конкретне музике Франсоа Бел (François Bayle).

⁷ Цитирано према: Palombini, приступ 2004.

⁸ Dack (1994).

јал ('могућност')". Такође: „Када је (препознавање звука) изведено без помоћи вида, уздрмана је музичка условљеност. Често изненађени, понекад несигурни, откривамо да је већи део онога у шта смо веровали у ствари само виђено и објашњено контекстом.“⁹ Шефер је признавао да питагорејска завеса неће обесхрабрити нашу радозналост у односу на узроке који нас инстинктивно привлаче. Ипак, он инсистира на томе да редуковано слушање пркоси тој тенденцији: „понављање физичког сигнала које снимање омогућава... исцрпљивањем радозналости... постепено у први план доводи звучни објекат, (и) прогресивно нам открива богатство перцепције“.¹⁰ (Упоредите понављање изговорене речи – њено значење се заборавља док се пажња усмерава на сам звук.) Испрва, тамо где не знамо откуда долази звук, желимо да сазнамо о чему се ради; вежбањем, та жеља нестаје.¹¹ Такође, можемо показивати интересовање за извор звука и истовремено га акузматички искусити.

Шеферова концепција акузматичке музике не бави се само тиме како слушаоци треба да перципирају звукове, већ и ставом који композитори треба да усвоје у односу на коришћени материјал, ставом који треба да занемари физичко порекло коришћених звукова и да их цени због њихових апстрактних својстава.

Шефер је разликовао четири начина слушања (*les quatre écoutes*):¹²

- 1) индексички начин слушања (*écouter*), посвећен идентификацији догађаја одговорних за емисију звука;
- 2) симболички начин (*comprendre*) – звукови као знаци, означитељи или означени који су екстрасонорни;
- 3) наивна рецепција појаве звука (*ouïr*) – „Нешто сам чуо“;
- 4) пажња усмерена на квалитете звука по себи, без референци на извор или значење (*entendre*).

И други и четврти начин су акузматички, али само четврти укључује доживљај звукова као карактеристичних за музичко слушање. *Музичка потрага* коју преллаже Шефер заснована је на повратку „самом звуку“. Звучни објекат је нешто што треба истражити „само по себи“, „искључујући“ и значења и узроке. Шефер је тежио развијању свакодневног (*banale*) неререференцијалног слушања оног *entendre* у специјализовани семиотички систем, еквивалентан постојећим музичким и лингвистичким системима у њиховој релацијској и апстрактној природи, па ипак сасвим различит по начину на који развија „природно“ слушање.¹³

Након што је отпочео сарадњу с Пјером Анријем (Pierre Henry) на *Symphonie pour un homme seul* и другим делима, Шефер је био обузет стварањем

⁹ Schaeffer (1966), 93, 97 (превод Abigail Heathcote).

¹⁰ Cox and Warner eds (2004), 78.

¹¹ Chion (1994), 32.

¹² Schaeffer (1967), 103–128.

¹³ Schaeffer (1966), посебно 360–385.

синтаксе за нетонске као и за тонске звукове, солфеђа или типологије за звучне објекте – звукове схваћене одвојено од њихових извора и класификоване у категорије теситуре, тембра, ритма и густине (степен у којем звучни објекат испуњава сонични спектар). Овај семиотички систем редукованог слушања почео је да развија у припремним студијама из 1948. године, у којима је снимао ударачке инструменте и открио да је сваки музички догађај окарактерисан не само тембром основног тела звука, већ и *attack*-ом и *decay*-ом.¹⁴ Шефер је разликовао два елемента звучног објекта – сложени спектар повезан с оштрим атаком или наглом променом садржаја и, нешто уређенији, спектар који се лагано мења, који је обично у вези с телом звука и његовим *decay*-ом. Први елемент може да буде неуређен до полуконтинуираног спектра шума.

Шефер је 1952. године сачинио дефинитивну синтаксу у облику „Вежби у конкретном солфеђу“ (*Esquisse d'un solfège concret*), последњег поглавља књиге *У потрази за конкретном музиком* (*A la recherche d'une musique concrète*). Свој изузетни апарат је консолидовао у *Трактату музичких објеката* (*Traité des objets musicaux*, 1966). Он је обухватио три „референтна плана“ – мелодијски (еволуција параметара висине у односу на време), динамички (еволуција параметара интензитета у односу на време) и хармонски (реципрочни односи параметара висине и интензитета представљени као анализа спектра). Предложена су тридесет и три критеријума за оцену три плана у целини, што је резултирало са око 54.000 могућих комбинација сонолошких одлика.¹⁵ Предложена синтакса покушава да карактерише нетонске звукове независно од њихових извора.

Модернисти који су критиковали конкретну музику са становишта инструменталног пуританизма, који је налагао да само инструментални или гласом певани звукови релативно одређене висине могу да буду сврстани у музику, сматрали су да жанр није успео да оствари истинско акузматичко искуство, што је иронична примедба у односу на претензије конкретне музике. Штокхаузен се, на пример, жалио да је жанр препун „асоцијација које одвраћају слушаочеву пажњу од евидентног звучног света који му је представљен зато што он размишља о звонима, оргуљама, птицама или...“ (Под „по себи евидентним“ он највероватније мисли на звукове који се чују као звукови или тонови.)

Пјер Булез (*Pierre Boulez*) је расправљао о томе да, кад композитори електронске музике користе шумове „без икакве врсте хијерархијског плана, то такође води (чак невољно) до 'анегдотског', због тога што реферира на реалност... Сваки алузивни елемент руши дијалектику форме и морфологије.“¹⁶

¹⁴ Manning (1993), 20ff. Импликације овог открића разматране су и даље у 4. поглављу.

¹⁵ Захвалан сам Менингу (1993) за ову информацију.

¹⁶ Штокхаузен цитиран према: Kahn, 112; Boulez (1971), 22–23.

Ови композитори су можда били одвећ импресионирани ранијом конкретном музиком, где је каузално порекло звукова било лако препознатљиво. Међутим, Џон Кејџ (John Cage) је заузео супротно становиште, тврдећи да је и конкретна музика била конвенционално музичка. Могуће да је имао право јер Шефер је сигурно тежио стварању „музике“. Он каже: „Од тренутка када акумулирате звукове и шуме, лишене њихове драмске (буквалне) конотације, нема друге до да стварате музику.“¹⁷ Штавише, позивајући се на паралелу са солфеђом наглашавао је везе са традиционалним стварањем музике. Тако се чини да Шефер није размишљао о могућности настанка звучне уметности различите од музике, мада се може тврдити да је управо то чинио.¹⁸ Ипак, све више је осећао да није успео да лиши звукове њихових буквалних конотација, очајнички изјавивши да „конкретна музика у свом раду склапања (асамблирања) звукова продукује звучна дела, звучне структуре, али не музику“.¹⁹ Објаснио је: „Сваки пут сам морао да искусим разочарање што нисам дошао до музике... Заправо, себе не сматрам правим музичарем... Ја сам добар истраживач.“²⁰

2. ШИРА ДЕФИНИЦИЈА АКУЗМАТИКЕ – АКУЗМАТИЧКА ТЕЗА

Да ли је концепт акузматике специјализован, ограничен само на домен електроакустичке композиције, или он има и ширу примену? Тврдња акузматичке тезе јесте да има, да је сва музика суштински акузматичка. С ове тачке гледишта то значи да су сви постојећи звукови окарактерисани у односу на своје исходиште и да би се звук чуо као музички, он мора да буде одвојен од онога што га производи. У *Естетици музике* Роџер Скрутон (Roger Scruton) заступа ову тезу пишући да у музичком искуству „спонтано одвајамо звук од околности његовог настанка и приступамо му као да је он такав сам по себи... Историја музике илуструје покушај да се пронађе начин описивања, нотирања, па самим тим и идентификовања звукова, а да се при том не спецификују разлози њиховог настанка.“²¹ Касније, он пише: „Особа која слуша звукове и чује их као музику, не трага у њима за информацијом у вези с њиховим настанком или за решењима у вези с оним што се догађа. Сасвим супротно, она чује звукове одвојене од материјалног света... тонови у музици крећу се ослобођени од својих узрока. Оно што разумемо, разумевајући музику, није материјални свет већ интенционални објект, организација

¹⁷ Наведено у: Diliberto (1986), 54–59, 72.

¹⁸ Видети Hamilton (у штампи).

¹⁹ Кејџ цитиран према: Kahn (1999), 114; Шефер према *ibid.*, p. 110. Кан коментарише да су и у Кејџовим делима за аудио-траке попут пионирског *Williams Mix* (1952), „асоцијативна својства снимљених звукова... готово у потпуности уништена.“, *ibid.*, 113.

²⁰ Schaeffer (1987).

²¹ Scruton (1997), 2–3.

која се може искуствено чути.²² У сличном маниру пише и Едвард Липман (Edward Lippman): „Чување је задовољно сопственим објектима и нема потребе да их повезује с другим објектима и догађајима из спољног света. Ово је посебно уочљиво у случају тона и тонских конфигурација... Онтолошки статус звучности је, јасно, статус објекта специфичног за чување, он никако не може да буде лоциран у околном простору.“²³ И мада ја дефинитивно одбацујем акузматичку тезу, као што сам другде поменуо, верујем да расправе у вези с њом производе значајне увиде у природу музичког искуства. Теза се уклапа у виталан смер мишљења о музици, које је одваја од света чињећи је најапстрактнијом, чистом „тонском уметношћу“.²⁴

Заправо, постоје два повезана контраста између Скрутонове позиције и позиције коју заузимају заступници конкретне музике – брига о дефиницији акузматичког и њеној примени. Прво дефиниција. Описујући своја дела као „акузматичку музику“, аутори који су радили у традицији конкретне музике наводе питагорејску дефиницију акузматичког као „слушање без гледања“. Упоредимо ову дефиницију са Скрутоновом широм карактеризацијом акузматичког слушања као слушања које искључује и мисао и свест о извору или узроку настанка звука. Према његовом мишљењу, такво слушање је могуће онда када је извор звука вилљив. Мада и Шеферово и Скрутоново схватање акузматичког подразумева одвајање звука од околности његовог настанка, никако их не треба изједначити. Разумљиво, када слушамо музичке звуке, можемо добити информацију о узроцима њиховог настанка, али Скрутон тврди да ми спонтано одбацујемо те информације у музичком слушању. Ова описна тврдња у супротности је са шеферовском тврдњом која више „прописује“. Према Скрутону, ми не бирамо да слушамо музичке звукове акузматички, већ то чинимо сасвим природно. Он верује да је акузматичко искуство традиционалне музике потпуно природно и спонтано, док шеферовци – размишљајући у терминима „слушања без гледања“ – верују да слушалац мора да учини напор да би заборавио порекло звука.

Скрутон и Шефер се суштински разликују и у вези с применом појма „акузматичко“. Шефер се фокусира на наше искуство нетонских звукова и шума, које је до његовог времена музика једва признавала, док Скрутон свој концепт примењује на оно што би композитори конкретне музике сматрали традиционалном музиком. Кад Скрутон говори о звуковима који су одвојени од околности њиховог настанка, он мисли на тонове као интенционалне објекте музичке перцепције. Штавише, за њега типични примери конкретне музике не могу бити квалификовани као музика. Ипак, Шеферови следбеници су макар повремено дозвољавали да акузматичко искуство

²² Scruton (1997), 221. Скрутонова гледишта су опсежније разматрана у: Hamilton (1999).

²³ Lippman (1977), 46–47, 50.

²⁴ Као што је разматрано у: Hamilton (2006a).

буде примењено на традиционалну музику. Најјаснији је Лук Виндзор (Luke Windsor), који допушта да „постоје и интенционално акузматичка музика и музика која је случајно акузматичка...“, под којима највероватније подразумева конкретну, односно традиционалну музику.²⁵ Наиме, композиције конкретне музике су свакако композиције, а како редуковано слушање подразумева бављење самим звуком током којег се пажња усмерава на индивидуалне звукове, враћамо се целини увршћујући ту нову пажњу у сложени тоталитет. Ако је конкретна музика звучна уметност или њена претеча, она има много заједничког с традиционалним питањима музике.

Да би се разјаснила Скрутонова теза, мора се објаснити оно што је не-акузматичко. Звук искушен у односу на узрок његовог настанка – као звук неког догађаја као што је нпр. лупа вратима, лајање пса или звук кларинета на којем се свира – описиван је (или би се могао описати) као значењски, драматски, анегдотски или асоцијативни или, уколико се доживљава директно као врста искуства, као чисто акустички, практични, буквални, документарни. Опис „чисто акустичко искуство“ подједнако би се лако могао применити и на акузматички и на неакузматички случај, због чега га је најбоље избежавати. „Буквални“, „практични“ и „документарни“ имају исправне конотације.²⁶ Рецимо, ја шетам шумом и изнад главе чујем продоран звук. Акузматички одговор: „Ово је веома занимљив звук високе тонске висине, континуиран и растућег интензитета“ можда би се дао лоцирати у Шеферовој таксономији звучних објеката. Супротно овоме, неакузматички одговор би могао да буде: „Да ли ће се то грана срушити на мене?“, чување подређено виду приликом сакупљања информација.²⁷ Акузматичко искуство звука искључује његове очите квалитете; као у случају музике, слушалац раздваја звук од његових земаљских извора или узрока настанка. Буквално искуство звука подразумева практична или техничка питања. Спасиоци који слушају позиве затрпаних у земљотресу те звукове примају буквално, а не акузматички.

3. ПРОЦЕНА АКУЗМАТИЧКЕ ТЕЗЕ

Акузматичка теза суочава се с неколико очитих и озбиљних примедба. Штавише, писао сам о нетачности ове тезе, као и томе да су и акузматичко и не-акузматичко суштински аспекти музичког искуства.²⁸ Примедбе се могу сврстати у три групе:

²⁵ Windsor (2000), p. 9.

²⁶ Појам „буквални“ користи композитор електронске музике Тревор Вишарт (Trevor Wishart, 1996). Шефер пише да „акустичко и акузматичко нису у опозицији попут објективног и субјективног“, сугеришући да не жели да изједначи акустичко с неакузматичким, али проблем није разјашњен. (1996, 92).

²⁷ Како је разматрано у: Lippman, “Spatial Perception and Physical Location as Factors in Music”, у његовој књизи: (1999), 26–39.

²⁸ Hamilton (2006b у штампи).

1) *Тембрална примедба* – искуство тембра је неакузматичко; уколико је оно суштински део музичког искуства, онда је акузматичка теза подривена. Када слушамо концерт за клавир или цез пијанисту не можемо а да не мислимо на „клавир“, те је тако за музичко искуство кључно да се позабавимо његовим пореклом.

2) *Просторна примедба* – акузматичко искуство не може да обухвати свест о просторном пореклу или покрету звука јер просторно порекло саввим јасно има везе с узроком или извором звука. Отуда акузматичко искуство неће бити довољно за уочавање тих разноликости музике којој је централна сврха достизање просторних ефеката пласирањем група извођача или произвођача звукова, у случајевима у којима је важно да се разуме смер њиховог кретања.

3) *Примедба виртуозитета* – акузматичко искуство не може да подражава свест о извођачевом виртуозитету те тако неће бити довољно за уочавање оних разноликости музике у којој је виртуозитет значајан елемент у искуству слушања.

Мада заступници акузматичке музике имају одговоре на сваку од ових примедба, теза дефинитивно није одржива. Највише што се може тврдити јесте да развијеније разумевање музике тежи акузматичком. Рећи да свирање музичара новајлије почиње да добија музички смисао, значи да оно постаје мање механичко, мада механика производње звука може касније да буде испитивана и намерно. (На пример, богата инструментална техника Хелмута Лехенмана /Helmut Lachenmann/ и сама је постала објекат проучавања).²⁹

Чак и они наклоњени Шеферу признали су да је музичко искуство двојачко у назначеном смислу. У свом проучавању конкретне музике Лук Виндзор држи да „макар за слушаоца, покушај да се пробије акузматички параван да би се нашао узрок звукова јесте важна црта музичке интерпретације“.³⁰ Због свега овога, наместо акузматичке тезе предлажем двоструку тезу која тврди да слушање музике подразумева и акузматичко и неакузматичко искуство у смислу узрока настанка звукова, као и звукова апстрахованих од узрока. Аналогија с двоструком тезом „виђења у“ Рихарда Волхајма (Richard Wollheim) у вези с искуством пикторалне репрезентације намерна је. Волхајмова тврдња јесте да слику искушавамо непредставно и атомистички, као низ трагова на површини, али такође и представно.³¹ Дале, не поставља се питање да ли обично слушање подразумева пажњу у односу и на узрок или медиј и на тонске аспекте, већ се пре поставља питање да ли је сваки од њих у потпуности музички аспект музичког искуства. Моја тврдња није да Скрутон одбацује двојачко, већ да грешити у томе што од-

²⁹ Видети: Heathcote (2004).

³⁰ Windsor (2000), 9.

³¹ Wollheim (1980).

бацује истински музички статус неакузматичког аспекта. Одиста, Скрутон као да се слаже с Волхајмом да постоји један једини акт опажања. Тако, док Волхајм расправља о томе како ја морам бити у стању да видим кукурузно поље на слици у истом акту опажања који ми открива да је она настала техником рада палетним ножем на хромираној жутој подлози, докле Скрутон тврди да морам бити у стању да чујем фразу којом почиње други став Брамсове *Четврте симфоније* као мелодијску целину, у исто време док је чујем у хорнама. Према Скрутоновом концепту „двоструке интенционалности“, акузматичко искуство је доступно у једном истом чину опажања који обухвата и казуалитет реалности музичког медија. „Двострука интенционалност“ требало би да покрије све начине на које можемо пажњу усмерити нечему стварном док пратимо нешто што је замишљено у и кроз њега.³²

Можда је Скрутон у праву када предлаже да не треба издвајати аспекте попут просторних својстава и тембра и третирати их као неакузматичке, као да они могу да буду објекти одвојеног чина опажања. Ово питање није јасно. Ипак, двострука интенционалност не нуди, како Скрутон претпоставља, врсту доказа за акузматичку тезу јер „каузалност реалног живота“ јесте истински део музичког искуства. Овде „истински музичко“ може заменити „истински естетичко“. Истински музичко није у потпуности имагинарно, у потпуности продукт метафоричке перцепције или суштински акузматичко. Ипак, последица природе звука јесте да медијација кроз концепт каузалности има посебно значење у музичком искуству којег, чини се, нема у случају уметности попут сликарства или књижевности. Ова околност чини концепт акузматичког посебно занимљивим.

За коментаре у вези с овим чланком захвалан сам: Џонатану Харвију (Jonathan Harvey), Дејвиду Лојду (David Lloyd), Марку Роуу (Mark Rowe), Роџеру Скрутону (Roger Scruton), Роџеру Сквјајерсу (Roger Squires), Нику Саутгејту (Nick Southgate) и Мајклу Шпицеру (Michael Spitzer), као и публици на конференцији *Philosophy and Music* у Преторији 2004.

ЛИТЕРАТУРА

- Chion, M. (1994) *Audio-Vision: Sound on Screen*, trans. Gorbman, C., Columbia University Press.
- Cox, C. and Warner, D., eds (2004), *Audio Culture: Readings in Modern Music* (London: Continuum).
- Dack, J. (1994), "Pierre Schaeffer and the Significance of Radiophonic Art", in *Contemporary Music Review*
- Deakin, A. (accessed 2003), "Live Electronics and the Acousmatic Tradition", <http://www.cea.mdx.ac.uk>

³² Скрутон је у дискусији говорио о овоме.

- Dhomont, F. (accessed 2002), <http://www.sonicartsnetwork.org/ARTICLES/ARTICLE 1996D>
- Emmerson, S., ed. (1986), *The Language of Electro-acoustic Music*, London: Macmillan.
- Hamilton, A. (1999), "The Aesthetics of Western Art Music" (Discussion of R. Scruton's *The Aesthetics of Music*), *Philosophical Books* Vol 40, No 3, pp. 145–55.
- (forthcoming, 2006a), "Aesthetics and Music", London: Continuum.
- (forthcoming, 2006b), "The Sound of Music", in Nudds, ed. (2006).
- Harrison, J. (1999), "Imaginary Space – Spaces in the Imagination", Proceedings of Australasian Computer Music Conference 1999.
- Heathcote, A. (2004), *Liberating Sounds: Philosophical Perspectives on the Music and Writings of Helmut Lachenmann*, Durham: Durham University M.A. thesis.
- Kahn, D. (1999), *Noise Water Meat*, Cambridge MA: MIT Press.
- Lippman, E. (1964), *Musical Thought in Ancient Greece*, New York: Columbia University Press.
- (1977), *A Humanistic Philosophy of Music*, New York: New York University Press.
- (1999), *The Philosophy and Aesthetics of Music*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Manning, P. (1993), *Electronic and Computer Music*, Oxford: Oxford University Press, 2nd edition.
- Monro, G. (2000), "An acousmatic experience: Thoughts, reflections, and comments on the 1999 Australasian Computer Music Association conference Imaginary Space", <http://cec.concordia.ca/econtact/ACMA/AcousmaticExperience.html>.
- Nudds, M, ed. (2006), *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*, Oxford: Oxford University Press.
- Palombini, C. (accessed 2004), <http://www.rem.ufpr.br/REMv4/vol4/arti-palombini.htm>
- Schaeffer, P. (1966), *Traité Des Objets Musicaux*, Paris: Editions du Seuil.
- (1987), interview with Tim Hodgkinson, *Recommended Records Quarterly*, Vol. 2 No. 1, presently available at <http://www.cicv.fr/association/shaeffer> [sic].
- Scruton, R. (1997), *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- Windsor, L., (2000) "Through and around the acousmatic: the interpretation of electroacoustic sounds", in Emmerson (2000), pp. 7–35.

Wishart, T. (1986), "Sound Symbols and Landscapes", in Emmerson, S., ed. (1986), pp. 41–60.

----- (1996), *On Sonic Art*, Amsterdam: Harwood Academic, revised edition.

Wollheim, R. (1980), "Seeing-as, Seeing-in", in his *Art and its Objects*, Cambridge: Cambridge University Press, 2nd ed., pp. 205–26.

С енглеског превела Весна Микић