

Dimitrije Bužarovski  
ISTORIJA ESTETIKE MUZIKE

Niš, 2013.



Dimitrije Bužarovski

# ISTORIJA ESTETIKE MUZIKE

Niš, 2013.

# SADRŽAJ

<b>Uvod .....</b>	<b>9</b>
Predmet i metod istorije estetike muzike, geografski limit okcidentalne muzičke kulture, generativne ideje u istoriji estetike	

## RAĐANJE ESTETIKE MUZIKE (antička Grčka i Rim)

<b>I. Počeci – mit kao naivno filozofiranje.....</b>	<b>15</b>
Mitovi o Apolonu i Hermesu, Apolonu i Marsiji, Orfeju i Amfionu	
<b>II. Problem koncepta .....</b>	<b>17</b>
Različito shvatanje pojma muzike, opšte karakteristike grčke muzičke kulture	
<b>III. Pitagorejci – prvi u svemu (mundum regunt numeri) .....</b>	<b>20</b>
Pitagora: otkrivanje proporcija, harmonija sfera, teorija etosa, Heraklitov doprinos pitagoreizmu, Filolaus, Arhit, Damon i muzika u obrazovanju	
<b>IV. Platon (427?–347? p.n.e) – Muzika kao podražavanje .....</b>	<b>26</b>
Analiza Platonovih dijaloga: <i>Država</i> , <i>Zakoni</i> , <i>Timeus</i>	
<b>V. Aristotel (384–322 p.n.e.) – Emocije i dokolica.....</b>	<b>32</b>
Analiza <i>Poetike</i> , <i>Politike</i>	
<b>VI. Peripatetici – modifikacija tradicije.....</b>	<b>37</b>
Fragmenti Teofrastovih dela, Aristoksenova <i>Harmonija</i>	
<b>VII. U senci velikih sistema.....</b>	<b>42</b>
Papirus iz Hibeha, Euklid, sofisti	
<b>VIII. Rimsko razdoblje – očuvanje teorijske tradicije.....</b>	<b>44</b>
Helenistička i rimska muzička kultura, epikureizam i Filodemus, Nikomahusov <i>Priručnik</i> , Kvintilijanusova <i>De musica</i> , Ptolemej, Plotinove <i>Eneade</i>	

## SREDNJI VEK – ESTETIKA MUZIKE I SHOLASTIKA

<b>I. Istorijsko-društveni i kulturno-muzički fon estetičkih zbivanja....</b>	55
Karakteristike muzičke kulture	
<b>II. Filozofsko-estetički <i>background</i>.....</b>	59
Sholastika i teorija o lepoti	
<b>III. Prenos antičkog mišljenja u srednji vek.....</b>	60
Avgustinova <i>De musica</i> i Boetieva <i>De institutione musica</i>	
<b>IV. Period epigonstva.....</b>	66
Kasiodorus, Isidor iz Sevilje, Beda Venerabilis, Alkuin, Raban Maur, Aurelian iz Reoma	
<b>V. Početak raskola – polifonija.....</b>	69
Erigena, <i>Musica enchiriadis</i> , Gvidovi <i>Micrologus</i> i <i>Epistola</i>	
<b>VI. Gotika – muzika nasuprot teorijskim dogmama.....</b>	71
de Vitri, Muris, Jakob iz Liježa, Beldemandis, Anselmus, Ugolino iz Orvieta, Grokeova <i>De musica</i> , Dante	

## RENESANSA – ESTETIKA U SLUŽBI MUZIKE

<b>I. Afirmacija humanizma i šarolikost muzičke kulture .....</b>	77
Promene u duhovnoj sferi – humanizam i individualizam, uomo universale, formiranje akademija	
<b>II. Muzičke novine.....</b>	79
Muzički oblici, razvoj instrumentalne muzike, pojava harmonije, vrh vokalne polifonije, štampanje partitura	
<b>III. Rana renesansa – platonizam i muzički priručnici .....</b>	82
Kardinal iz Kuze i Marsilio Fičino – neoplatonizam <i>Firentinske akademije</i> , Tinktorisova <i>Summa</i> , Gaforijeva <i>Practica Musicae</i> , Bonaventura	
<b>IV. XVI vek – vreme teorijskih sukoba i deoba .....</b>	86
Koklikov <i>Compendium</i> , Aronov <i>Thoscanello</i>	
<b>V. Artusi contra Galilei contra Zarlino.....</b>	89
Carlinov <i>Institutioni</i> , <i>Soplimenti</i> , Galilejev <i>Dialogo</i> , Artuzijev <i>Imperfettioni</i>	
<b>VI. Velika šizma i duhovna muzika – estetika protestantizma .....</b>	94
Cvingli, Kalvin, Luter, Tridentski koncil, Erazmo	

## OD PODRAŽAVANJA DO IZRAŽAVANJA – ESTETIKA XVII I XVIII Veka

<b>I. Muzički barok – početak zlatnog doba zapadno-evropske muzičke kulture.....</b>	99
Bukofcerova klasifikacija razlika baroka i renesanse, novi oblici, novi žanrovi – opera i balet	

<b>II. Estetika u duhu racionalizma i prosvjetiteljstva .....</b>	101
Filozofsko-estetičke karakteristike perioda, klasifikacija teorijskih radova, prve istorije muzike	
<b>III. Francuska u XVII veku – emocije i matematika .....</b>	104
Dekartov <i>Compendium</i> , Mersenovi <i>Harmonie Universelle</i> i <i>Questions Harmoniques</i> , Andre Mogar	
<b>IV. Nemačka u XVII veku – univerzalna muzika .....</b>	108
Lipiusov <i>Synopsis</i> , Keplerov <i>Harmonices Mundi</i> , Kirherova <i>Musurgia Universalis</i> , Lajbnic, Pretorius, Princ	
<b>V. Italija u XVII i XVIII veku – debata oko opere.....</b>	113
Stile rappresentativo, Peri, Kačini, Doni, Monteverdi, Sent-Evremont, Muratori, Algaroti, Marčelo, Metastazio, Arteaga	
<b>VI. Francuska u XVIII veku – ka izražajnosti muzičkog dela.....</b>	118
Dibo, Bate, Burdele/Bone, Andre, Ramo, d'Alamber, Ruso, Šabanon, Lasedep	
<b>VII. Engleska u XVIII veku – empirizam i estetika muzike .....</b>	129
Hačeson, Adison, Heris, Veb, Evison, Smit, Hom, Beti	
<b>VIII. Nemačka u XVIII veku – oblikovanje naučne discipline .....</b>	134
Kunau, Mateson, Šajbe, Valter, Baumgarten, Zulcer, Forkel, Šubart	

## OD KANTA DO HEGELA – METODOLOGIJA SAVREMENE ESTETIKE MUZIKE

<b>I. Muzički klasicizam i nemačka klasična filozofija.....</b>	143
Monumentalnost oblika, dominacija instrumentalne muzike, idealizam i transcedentalizam	
<b>II. Kantovi sudovi ukusa i muzika na dnu hijerarhije umetnosti.....</b>	144
Kantovi estetički stavovi iz <i>Kritik der Urteilskraft</i>	
<b>III. Reafirmacija muzike u romantičarskoj estetici.....</b>	147
Braća Šlegel, Herder, Šeling	
<b>IV. Hegelova dijalektizacija muzike – muzika u uspinjanju     ka apsolutnom Duhu .....</b>	150
Mužičke trijade iz Hegelove <i>Estetike</i>	
<b>V. Kraj velikih sistema – muzika kao volja .....</b>	155
Muzika u Šopenhaureovom <i>Die Welt als Wille und Vorstellung</i>	

## SAVREMENA ESTETIKA MUZIKE

<b>I. Multiplikacija stilova i estetičkih smerova .....</b>	161
Usložnjavanje kulturne i mužičke situacije u savremenoj muzičkoj umetnosti, račvanje filozofsко-teorijskih orientacija, formiranje psihologije i sociologije muzike	

<b>II. Estetika formalizma – lepo u muzici kao autohtonii entitet .....</b>	163
Herbart, Hanslikova rasprava <i>Vom Musikalisch-Schönen</i>	
<b>III. Psihološka estetika – okretanje ka subjektu .....</b>	168
Fehner, Helmholc, audiometrija, <i>Einfühlungstheorie</i> , Folkelt	
<b>IV. Estetika i sociologija – muzika i društvo .....</b>	170
Marksistička estetika, Lunačarski, Asafjev, Lukač, Lisa, Bloh, Adorno	
<b>V. Semantička škola – muzika kao jezik.....</b>	186
Suzana Langer i new key, teorija informacije, Mejer, Kuns, Kreenbil, Maše	
<b>VI. Fenomenološka estetika muzike –     ka slojevitosti muzičkog dela .....</b>	192
Mersman, Šenker, Halm, Hartman, Ingarden	
<b>VII. Od pitagoreizma do agnosticizma .....</b>	200
Dankert, Buzoni, Brele, Jankelević	
<b>Bibliografija .....</b>	209
<b>Pogovor makedonskom izdanju iz 1989. godine .....</b>	215
<b>Pogovor .....</b>	217
<b>Indeks imena .....</b>	219

## Uvod

1. Istorija estetike muzike, predstavljena u ovoj knjizi, u suštini je istorija zapadne estetike muzike. Ona obuhvata razvoj estetičkog mišljenja o muzici od antike do danas u okvirima zapadne (okcidentalne) civilizacije. To ni u kom slučaju ne podrazumeva da se istorija estetike muzike može svesti samo na istoriju estetike muzike Zapada.<sup>1</sup> Poznata su filozofska tumačenja muzičkog fenomena u okviru kineske (Konfučije na primer) i indijske filozofije, a muzičko-teorijska istraživanja su se sprovodila podjednako u drevnom Egiptu i Vavilonu.

2. Kako svaki naučno-teorijski rad mora jasno razgraničiti predmet i metod svog istraživanja, i pored prividne jasnoće, pisanje istorije estetike muzike postavlja više pitanja. Jedno od njih je već bilo naznačeno u prethodnoj tezi. Iz nje proizlazi da će predmet izlaganja biti estetičko mišljenje o muzici koje se razvijalo u *zapadnoj* kulturi. Time geografsko ograničenje ostaje jedna od karakteristika predmeta ovakvog istraživanja. Međutim, ovom konstatacijom još nismo odredili kategoriju – estetičko mišljenje o muzici.<sup>2</sup> Ona podrazumeva određeni pojam muzike i određenu teorijsku refleksiju tog pojma. Poznato je da se taj pojam neprestano menja i već ono što je predstavljalo muziku u antičkoj Grčkoj, nije predstavljalo pojam muzike u srednjem veku. Nepoznavanje određenog pojma muzike proizvodi ozbiljne poteškoće kako na praktičnom tako i na teorijskom nivou. Najveći deo današnjeg muzičkog auditorijuma ravna svoja shvatanja prema tonalnom dur–mol pojmu, koji ima veoma ograničenu upotrebu i prati evropsku muzičku kulturu od XVII do XIX veka. Primena tog pojma na modalnu praksu

<sup>1</sup> Postojanje geografskih i istorijskih kulturnih krugova je razvijeno u Blohovim tezama, izloženim u njegovom Tbingenskom *Uvodu u filozofiju*. (v. Ernst Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963)

<sup>2</sup> Formalno *estetika muzike* započinje Šubartovim (Christian Friedrich Daniel Schubart) radom *Ideje ka estetici tonske umetnosti* (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*), delo koje je napisano između 1777–1787. g. u veoma neobičnim okolnostima. U to vreme Šubart je bio zatočen u virtembergškom zatvoru zbog toga što se zamerio lokalnom plemstvu. Tako Šubartove *Ideje za estetiku muzike* svoju prvu ediciju imaju čak dvadeset godina kasnije, 1806. g., a izdao ih je Šubartov sin Ludvig. (prema: Вячеслав Павлович Шестаков, сост., *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков*, Издательство «Музыка», Москва, 1971, 324)

muzike srednjeg veka i renesanse, odnosno na atonalnost XX veka dovodi do nesporazuma i pogrešnih zaključaka.

3. Promenljivost pojma muzike prati i promenljivost estetičke refleksije. Međutim, pored te promenljivosti u razvoju estetičkog mišljenja o muzici, karakteristična je i specijalizacija, odnosno odvajanje određenih teorijskih disciplina. Ako je na samom početku, u antici, ona bila i opšta teorija muzike, i akustika, i sociologija i sve drugo povezano sa muzikom,<sup>3</sup> postepeno su se iz nje izdvajale i osamostaljivale discipline koje se ne mogu, prema današnjem konceptu estetike, uvrstiti u njen teorijski krug. Iz ovoga proizlazi da se ne može izgraditi jedinstveni kriterij, već da će se taj kriterij oblikovati prema konceptu koji je vladao u različitim istorijskim razdobljima.<sup>4</sup> Slično kao i u slučaju pojma muzike, nasilna primena jednog jedinog koncepta može dovesti do nerazumevanja i osiromašenja bogate i raznorodne estetičke baštine o muzici.

4. Ipak ovaj postupak ne podrazumeva korišćenje celokupnog mišljenja o muzici, posebno ako se odnosi na srodne oblasti muzičke teorije, sociologiju i psihologiju muzike, muzikologiju itd., ili ako ta mišljenja nemaju direktnе implikacije na razvoj estetike muzike. Ovo se odnosi i na brojne tekstove kompozitora pisane u vidu apologije, interpretacije ili impresije o svojoj i tuđoj muzici, kojima nedostaje metodologija, odnosno naučno-istraživački pristup.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> „Istoričar muzičkog mišljenja ne susreće se sa kontinuiranim i jasno razgraničenim izvornim materijalom... Muzičko mišljenje (u antici, m.p.) susreće se u različitim materijalima: u metafizičkim, naučnim, etičkim, obrazovnim, političkim i religijskim radovima; u raspravama o matematici, medicini, kosmologiji, astrologiji, poetici, retorici, arhitekturi, opštoj estetici, i muzičkoj teoriji...“ (Edward A. Lippman, *Musical Thought in Ancient Greece*, Columbia University Press, New York and London, 1964, xi)

<sup>4</sup> „U ovom istraživanju veza između filozofa i muzike, ne treba zaboraviti da jedan integralni istorijski pregled muzičkog mišljenja mora uzeti u obzir isto tako i primedbe o muzici matematičara, pisaca, pedagoga, kritičara..., a ne treba zaboraviti i same kompozitore. No, jedva što smo ograničili područje našeg istraživanja, pojavljuje se jedno drugo pitanje: kako prepoznati filozofe? Koja su ograničenja filozofske razmišljanja?“ (Enrico Fubini, *Les Philosophes et la musique*, Collection dirigée par Danièle Pistone, H. Champion, Paris, 1983, 8)

<sup>5</sup> Tako Markusova opravdana reakcija na Rimanovo tretiranje estetike muzike, u kojoj nema mesta za spekulativne pokušaje kompozitora i muzičara, završava ubrajanjem mišljenja kompozitora (na pr. Šopena, Šumana itd.) kojima u estetici muzike ima mesta samo kao genijalnim stvaraocima muzike, ali ne i kao teoretičarima, (što ne isključuje korišćenje njihovih radova u nekim drugim teorijskim disciplinama). (v. Станислав Адольфович Маркус, *История музыкальной эстетики*, Т. 1., ГОСМУЗИЗДАТ, Москва, 1959, 5)

Ovo je donekle odgovor i u filozofsko-estetičkom sporu, započetom još u antici – ko ima pravo na spekulaciju – filozof ili kompozitor. Dok filozofi teže da zadrže svoj primat,<sup>6</sup> muzičko krilo filozofije i estetike muzike pokušava dokazati jalovost, štaviše, štetnost uticaja filozofa.<sup>7</sup>

5. Iz okvira sintagme predmet – metod i njene aplikacije u našem istraživanju proizlazi i problem klasifikacije mišljenja.

Generalno postoje dva pristupa: hronološko evidentiranje događaja u estetici muzike, ili grupisanje po problemima ili estetičkim školama.

Manjkavosti isključive upotrebe jednog ili drugog pristupa su dovoljno obrađene u dosadašnjoj literaturi – hronologiji nedostaje kontinuitet u praćenju razvoja pojedinih problema, sistema, škola itd., dok sistematično izvođenje jednog problema kod više istomišljenika gubi celovitost estetske situacije određenog istorijskog trenutka.

Tako je jedna od mogućih sistematizacija u ovom smislu sistematizacija po principu generativnih ideja. Kako sam se tim pitanjem bavio mnogo opširnije u tekstu „Generativne ideje estetike muzike“,<sup>8</sup> ovde ću se zadržati samo na iznošenju osnovnih pretpostavki tog rada. Prema konceptu o generativnim (stvaralačkim) idejama, koji je tamo razvijen, cela istorija estetike muzike može se svesti na istoriju nekoliko ključnih ideja, odnosno na istoriju njihovih alteracija, modifikacija i reinterpretacija. Ustanovljene u antici, kao da su formirale kliše, odnosno obrazac, po kome će raditi sve sledeće generacije estetičara i teoretičara muzike. Među nekoliko najistaknutijih ideja u ovom smislu svakako spadaju i:

- muzika kao matematika
- muzika kao podražavanje
- muzika kao ekspresija
- muzika kao jezik i
- muzika kao nezavisna formalna struktura.

Međutim, jednoj takvoj specijalizovanoj istoriji estetike muzike nedostaje celovitost svega onoga što se dešavalo i unutar, ali i između razvoja pomenutih ideja. Ovo još više dolazi do izražaja u jednom ovakvom radu koji je namenjen široj čitalačkoj publici, koja bi mogla biti zbnjena i čak dobiti pogrešne perspektive o situacijama koje su vladale u određenim trenucima razvoja estetike

<sup>6</sup> Razmatrajući mogućnosti muzičara da objasne tajnu muzike, Ivan Foht dolazi do zaključka da „... u dvadesetom vijeku imamo i nekoliko dobrih muzičara koji, slobodni od romantičarskih predrasuda a spekulativno nadareni, o muzici znaju zaista nešto adekvatno i reći“ (Ivan Focht, *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd, 1980, 22) Tekst koji sledi dokazaće da je bilo i više njih, u različitim periodima, koji su zaista znali nešto adekvatno reći.

<sup>7</sup> „Uloga koju su filozofi igrali u istoriji i u razvoju muzike kao umetnosti više se može osuditi nego hvaliti... Šteta koju su filozofi proizveli u muzici prevazilazi dobro...“ (Julius Portnoy, *The Philosopher and Music: a historical outline*, Da Capo Press, New York, 1980, 232)

<sup>8</sup> Dimitrije Bužarovski, Generative Ideas in the Aesthetics of Music, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 17/2, Croatian Musicological Society, Zagreb, 1986, 163–184.

muzike. Istorija estetike muzike, rađena po principu „generativnih ideja“ jeste istorija višeg tipa, istorija koja bi se nadovezala na jedan ovakav tekst.<sup>9</sup>

6. Istorija estetike muzike je paralelna sa istorijom filozofije i uglavnom deli sudbinu njenih potresa i promena. Međutim, ona se podjednako odnosi i prema promenama u muzičkoj kulturi i to najčešće kao zakasneli echo, a vrlo retko kao anticipacija onoga što dolazi.<sup>10</sup>

To znači da se i istorijska klasifikacija mišljenja u muzici može podrediti klasifikacijama filozofskog *respective* estetičkog mišljenja, što je ovde donekle i urađeno.

Epohe antike, srednjeg veka i renesanse, u kojima postoji geografski i istorijski kontinuitet, biće obrađene kao zasebne celine. XVII vek donosi deljenje, pre svega u geografskom smislu, u kojem centrima filozofije, centrima kulture i muzike, korespondira i estetičko mišljenje o muzici. Lociranje estetike muzike prema teritorijalnom principu u XVII i XVIII veku (Nemačka, Italija, Francuska, Engleska), nije analogno formiraju nacionalnih škola, jer kao što ćemo videti, okviru ovakvih teritorijalnih celina, (kao u ostalom i u antici), odgovaraju različiti estetičko-muzički pravci.

Uobičajeno izdvajanje perioda *nemačka klasična filozofija i idealizam*, zadržano je i ovde. Razlog leži, pre svega, u značenju metodologija Kantove i Hegelove *estetike*, odnosno njihovog uticaja na estetičke smerove o muzici koji slede u XIX i XX veku.

Savremenu estetiku muzike nije moguće obuhvatiti u radu ovakvog obima. Bogatstvo estetičkog mišljenja o muzici ukazuje na interesovanje muzikologa, filozofa, kompozitora, sociologa, psihologa itd. pa i broj radova koji su posvećeni ovoj temi raste geometrijskom progresijom i pravi balans sa svim onim napisanim pre toga. Zbog toga je u klasifikaciji savremene estetike muzike primenjen postupak koji donekle razbija hronološku koherentnost rada i pokušava da predstavi kretanje estetike muzike samo u glavnim pravcima njenog razvoja.

Uopšte, osnovna namera o informativnosti prevladava metodološku konzistenciju ove *Istorije*, otkrivajući autorovu želju da iznese što više i što raznorodnijeg materijala i time, kao i svojim oduševljenjem, privuče i one koji gaje skepsu prema mogućem spekulativnom osvajanju prelepog fenomena muzičke umetnosti.

<sup>9</sup> Sličan pristup ostvaruje Vladislav Tatarkjević u svojim istorijama estetike, odnosno *Istoriji estetike*, i *Istoriji šest pojmove*. (v. Władysław Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, I, Jean Harrell, ed., Mouton, *Medieval Aesthetics*, II, Cyril Barrett, ed., *Modern Aesthetics*, III, Danuta Petsch, ed., The Hague-Paris, PWN – Polish Scientific Publishers, Warszawa, 1970–1974; i Vladislav Tatarkjević, *Istorija šest pojmove*, Nolit, Beograd, 1977) Prema istom principu mogli bismo izvesti i istoriju estetike muzike i istoriju generativnih ideja u estetici muzike.

<sup>10</sup> Pojava opere uz estetičku pripremu *Firentinske kamerate* spada u ono malo primera, u kojima teorija prethodi praksi .

RAĐANJE ESTETIKE MUZIKE  
(antička Grčka i Rim)



## I. Počeci – mit kao naivno filozofiranje

1. Mišljenje kako je mit pokušaj shvatanja strukture kosmosa i humane civilizacije, potpuno je primenjivo i u našem slučaju. Grčki mitovi prethode podjednako muzičkoj teoriji i istoriji, kao i estetici i etici muzike,<sup>1</sup> a argumenti preuzeti direktno iz mitologije biće citirani kao naučne činjenice sve do XVII veka.

2. Stvaranje muzičkih instrumenata, i time indirektno i počeci stvaranja muzike, predstavljeni su u mitu o Hermesu i Apolonu. U cenzanju oko novog instrumenta koji je napravio Hermes biće određen praočac i budući zaštitnik muzike – Apolon.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> „Koncept etičke snage muzike je karakteristična crta grčkih pogleda; mnogo ranije pre nego što su oni postali eksplisitni u filozofiji, oni su izraženi jednovremeno u mitovima muzičke magije i u različitim poljima muzičke prakse... Mit, religija, medicina i ceremonije, ujedinjeni da bi pojačali i dali raznovrsnost moralnom konceptu, čije formulacije ne isčezavaju naprosto sa pojmom filozofskog mišljenja; imaju veoma značajan doprinos etičkoj teoriji, produžavajući paralelno sa filozofijom i dajući joj (etičkoj teoriji, m.p.) dubinu i socijalnu relevantnost.“

Mitovi koji pričaju o snazi muzike bave se primarno prisilnim karakterom čovekovog odgovora; jer nije iznenađujuće naći čoveka u društvu životinja, biljaka i mrtve prirode. Neodoljiva i fatalna privlačnost Sirena ima svoju paralelu u oduševljenjom Arionu kod delfina, odnosno Amfionove mogućnosti da natera kamenje da se samo postavi u određenom redu, dok univerzalni uticaj istaknut kod Orfeja, prostire se od prirode do bogova.“ (E. A. Lippman, op. cit., 45)

<sup>2</sup> Mit počinje Hermesovom krađom Apolonovog stada. Muzika će biti sredstvo kojim će dva boga biti pomirena.

„Dva se boga vratiše na planinu Kilen, gde se Hermes pozdravi s majkom i izvuče predmet koji je sakrio ispod ovčje kože.

– Šta ti je to? – upita ga Apolon. Umesto odgovora, Hermes mu pokaza liru koju je sam izumeo i napravio od kornjačinog oklopa. Udarajući u njene strune, on poče da svira tako neobično razigranu melodiju, pевajući o Apolonu, hvaleći njegovu otmenost, inteligenciju i dobrotu, da mu ovaj odmah sve oprosti. Hermes, svirajući neprestano, povede ushićenog iznenadenog Apolona do Pila, i tamo mu dade preostalo stado koje beše sakrio u pećinu.

– Da sklopimo posao! – uskliknu Apolon. – Ti zadrži krave, a ja ću uzeti liru.

– U redu, – reče Hermes i oni se rukovaše.

Dok su gladne krave pasle, Hermes odseće komad trske i od nje napravi pastirsку frulu, pa opet poče da svira. Ponovo ushićen, Apolon izviknu: – Opet ti nudim pogodbu! Ako mi daš frulu, daću ti zlatnu pašu za tvoje stado, ubuduće ti ćeš biti bog svih kravara i pastira.“ (Robert Greves, *Grčki mitovi I*, Nolit, Beograd, 1974, 64, 65)

3. Međutim, mit o Apolonu i Hermesu indirektno nagoveštava i ponešto od situacije u drugom mitu o Apolonu<sup>3</sup> gde se opet govori o muzici. U njemu muzika već biva postavljena u svrhu etičkog *sensu stricto*, odnosno političkog *largo sensu*. Ovakav način mišljenja steći će veoma veliku popularnost tokom cele antičke istorije estetike muzike.

Sam mit označava helenska osvajanja Frigije i Arkadije<sup>4</sup> i sukob različitim muzičkim tradicijama. Međutim – *ex oriente lux*, sve su novine dolazile sa Istoka, a među njima i muzičke. Pokušaj da se zaustave akulturacijski procesi i sačuva autohtonu tradiciju, utemeljenu u ovom mitu, ubrzo postaje prvi i nužni odgovor svih razmišljanja ugroženih tradicija i kultura. Ubeđenost u ispravnost sudova zasnovanih na ovom mitu biće Platonov motiv da mit o Apolonu i Marsiju iskoristi kao argumentaciju o izboru instrumenata koji mogu biti upotrebljavani u grčkoj muzici.<sup>5</sup>

4. Pored Apolona, Orfej je najpopularnija i najpoznatija muzička ličnost u grčkoj mitologiji. Muzička moć njegove lire pokreće živu i neživu prirodu, kamenje i drveće, bogove i obične ljude,<sup>6</sup> i kao prvi pravi muzičar, posle Apolona koji mu je poklonio svoju liru, postaje simbol, siže, pa čak i temelj argumentacija u mnogim umetničkim i teorijskim radovima.

Naše interesovanje za Orfejev mit polazi od antičkog ubeđenja o bezgraničnoj moći muzičke umetnosti. Ta njena moć da oblikuje i ljudsku dušu, a i sve

<sup>3</sup> „Jednog dana Atina je napravila dvostruku sviralu od jelenske kosti i svirala na njoj bogovima za vreme gozbe. U početku nije mogla da razume zašto se Hera i Afrodita krišom smeju, zaklanjajući lice rukama, jer je izgledalo da njena muzika ushićuje ostala božanstva; ona zato ode do potoka i poče posmatrati svoj lik u vodi, dok je svirala. Shvativši odjednom kako smešno izgleda sa naduvenim pomodrelim obrazima, ona baci frulu i proklevi svakog ko je podigne.“

Marsije je bio nevina žrtva ovoga prokletstva. On se sapleo o frulu, podigao je i čim ju je stavio u usta, ona je sama zasvirala, nadahnuta sećanjem na Atininu muziku; Marsije pode po Frigiji prateći Kibelu i oduševljavajući naivne seljake. Oni počeše da uzvikuju da ni sam Apolon ne bi umeo da izmisli lepu muziku, čak ni na svojoj liri, a Marsije je bio toliko glup da im nije protivurečio. Ovo, razume se, izazva Apolonov gnev i on Marsija pozva na takmičenje pod uslovom da pobednik smisli kakvu god hoće kaznu za pobeđenog. Marsije pristade i Apolon postavi Muze za sudije. Utakmica pokaza da su takmičari podjednako dobri, jer su Muze bile oduševljene i jednim i drugim instrumentom. Najzad Apolon dovikne Marsiju: – Čikam te da ne možeš svojim instrumentom uraditi sve što ja mogu sa svojim. Okreni ga naopako, pa pevaj i sviraj u isto vreme.

Ovo je sa frulom bilo nemoguće izvesti i Marsije izgubi utakmicu. A Apolon izvrnu svoju liru i poče da peva najdivniju himnu u čast olimpijskih bogova, tako da Muze nemaše kud sem da presude u Apolonovu korist. Tada se, uprkos svojoj lažnoj uglađenosti, Apolon osveti Marsiju na najsvirepiji način, odrao ga je živog, a kožu mu prikovao za bor... Kasnije je Apolon pobedio na još jednom muzičkom takmičenju, kome je predsedavao kralj Mida; tog puta pobedio je Pana. Pošto je priznat kao bog muzike, otada je svirao na svojoj sedmostrukoj liri na božanskim gozbama.“ (ibid., 77, 78)

<sup>4</sup> ibid., 81.

<sup>5</sup> Plato, *The Republic*, Penguin books, 1975, 160.

<sup>6</sup> v. R. Grevs, op. cit., 112. (Najpoznatiji deo Orfejevog mita odnosi se na njegovu ljubav prema Euridici i silazak u Had da bi je vratio u svet živih. Pošto je ovaj mit dobro poznat, posebno preko Glukove opere, ovde ćemo izbeći njegovo citiranje.)

ostalo što je okružuje, biće dovoljna provokacija da se pobudi posebni teorijski interes i da muzička umetnost dobije veoma visoko mesto u rangiranju naučnih disciplina, koje će je pratiti sve do XVIII veka, kada počinje postupno gubljenje ovakve pozicije.

Orfejevim fantastičnim muzičkim uspesima pridružuje se i Amfion,<sup>7</sup> koji će sagraditi Tebu pokrećući kamenje zvucima svoje lire. Fantastični uspesi mitskih muzičara predstavljaju pokušaj da se izbore mesto muzike u korisnim i praktičnim ljudskim aktivnostima. Zbunjujuće pitanje o beskorisnosti tvorevine, koja se sve više i više razvijala i usavršavala, pitanje je koje će steći večni status u estetici muzike sve do naših dana, rešeno je jednostavnim pripisivanjem moći muzici, njenom uticaju na praktične i korisne promene u materijalnom svetu.

## II. Problem koncepta

1. Kako je već bilo naglašeno, razumevanje antičkog estetičkog mišljenja o muzici mora poći od razumevanja antičkog pojma muzike. Njegovu karakterističnu više značnost prate različita estetička stanovišta, a preti mu i tumačenje kroz naš savremeni koncepciju shvatanja muzičke umetnosti.

2. Sama reč *muzika* je imala niz različitih značenja u to vreme. Dolazeći od Muza, u svom prvobitnom i najširem značenju podrazumevala je sve veštine koje pripadaju njihovom patronatu. Ovo značenje se rasprostire i u helenističko doba, kada njegova upotreba dobija isključivo metaforičku vrednost.<sup>8</sup>

Upotreba termina *muzika* u označavanju umetničkih radova poezije, slikarstva, muzike, igre i slično, tip je značenja koji može dovesti do nesporazuma u našem slučaju. Njegovo rasprostiranje na područje drugih umetnosti (posebno poezije), dovodi do niza zaključaka, koji se ne mogu odnositi na muzičku umetnost.

Na kraju, kad je taj termin korišćen u označavanju ove umetnosti, on je ujedno podrazumevao i teoriju i praksu, kao i stvaralaštvo i izvođenje.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> „Zet se često podsmevao Amfionu zbog toga što je veoma voleo liru, koju mu je dao Hermes: – Ona te odvaja od svakog korisnog rada, – govorio bi on. Ali kad postadoše zidari, Amfionovo kamenje pokretalo se na zvuk njegove lire i blago klizilo na svoje mesto...“ (ibid., 258)

<sup>8</sup> W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, op. cit., 217.

<sup>9</sup> „Reč *mousike* je bila skraćenje reči *mousike techne* podrazumevajući umetnost muzike, i zadržavajući permanentno višesmislenost grčkog termina ‘umetnost’ koji je obuhvatao ujedno teoriju i praksu... Reč *mousike* nije značila isključivo muziku u savremenom smislu, već i muzičku teoriju, ne samo mogućnost proizvodjena ritmova, već isto tako i proces sopstvene produkcije (izvođenja, m.p.). Tako Sextus Empiricus piše da je u antici reč ‘muzika’ imala trojno značenje. Prvo, je označavala nauku, nauku koja se bavi zvucima i ritmovima, (tj. ono što bismo mi danas nazvali muzička teorija). Drugo, ona je značila veština u pevanju ili sviranju na muzičkim instrumentima, u proizvodnji zvukova i ritmova, ali isto tako i produkt te veštine, odnosno, kako bi se reklo, samo muzičko delo. Treće, reč ‘muzika’ u svom originalnom značenju je označavala svaki umetnički rad u najširem smislu, uključujući i slikarstvo i poeziju, iako kasnije, prestaje upotreba ovog značenja.“ (ibid., 218)

3. Međutim, problem koncepta ne podrazumeva isključivo upotrebu termina već i sadržaj i formu muzičke umetnosti stare Grčke. Osim toga, muzička umetnost je imala svoj razvoj i promenljivost unutar jedinstvenog perioda antike,<sup>10</sup> što čini situaciju još složenijom.

4. Ono što je najbitnije za naše metaprosudivanje estetike muzike ovog perioda je činjenica da je u suštini antička muzika predstavljala jednostavan obrazac muzičke umetnosti, sastavljen isključivo od jednoglasnog pevanja, bez ili sa instrumentalnom pratnjom (koja je bila opet izvođena unisono), malim opsezima melodijskih faktura, ritmom prilagođenim dugim i kratkim slogovima teksta, tetrahordom kao osnovom leštične strukture,<sup>11</sup> i *nomos*-om kao osnovom formalne i izvođačke strukture<sup>12</sup>.

5. Ocenujući značaj grčke estetičke teorije o muzici, dosadašnji radovi, uglavnom konstatuju – da je jedan ovakav, po našem današnjem shvatanju veoma oskudan muzički obrazac, doveo do veoma bogate teorijske analize.

<sup>10</sup> „Informacija o originalnom karakteru i organizaciji umetnosti u Grčkoj je indirektna i hipotetična, ali sigurno je da je njihov karakter, kao i organizacija veoma različit od onog u kasnijim vekovima. U stvari, Grci su počeli sa samo dve umetnosti: ekspresivna i konstruktivna umetnost, ali svaka je imala brojne konstituentе. Prva se sastojala od amalgama poezije, muzike i igre (ples, m.p.), dok je druga uključivala arhitekturu, skulpturu i slikarstvo... Igra (ples) je formirala srž ekspresivne umetnosti; ona je bila praćena rečima i muzičkim zvucima. Igra, kombinovana sa muzikom i poezijom u celini, obrazovala je ono što je eminentni filolog T. Zielinski opisao kao 'trojna *choreia*'. Ova umetnost je izražavala čovekova osećanja i impulse kroz reči i gestove, melodiju i ritam. Termin *choreia* ističe krunsko značenje igre; ono je izvedeno od *choros*, koje je originalno označavalo grupnu igru.“ (ibid., 15, 16)

<sup>11</sup> Interesantan je proces pojednostavljanja u razvoju tetrahorda. Tako od tri tipa tetrahorda na početku (enharmonski, hromatski i dijatonski), u kasnijem razvoju grčke muzičke teorije i prakse dolazi do upotrebe isključivo jednog tetrahorda, odnosno modusa koji proizlaze iz njegove osnove.

U svojoj *Istoriji muzičkog mišljenja* Donald Ferguson daje sumarum transformacije tetrahorda u antičkoj Grčkoj:

„(1) Originalna ideja tetrahorda kao bazične jedinice leštične strukture je zadržana. (2) Hromatski i enharmonski rod su zastareli. (3) Stariji načini kombinovanja tetrahorda (jonska i dorska harmonija) nadvladani su eolskom harmonijom. (4) Preko savršenog prirodnog procesa, jedna nota (A u prirodnoj lestvici) prepostavlja funkciju tonike za cele serije. (To nije jednostavno pozicija bilo koje note koja lestvici daje značenje, već više funkcija te note u relaciji sa *mese*.) Na kraju (5) sedam različitih modusa ili lestvica, svaka segment beskrajno proširene eolske harmonije (lestvice m.p.) bile su prihvaćene kao konvencija. Polazeći od toga da je jedna tonika rukovodila sve moduse, proizlazi i činjenica da je grčka muzika u Aristotelovom periodu, imala samo jedan modalitet, odnosno smisao lestvice.“ (Donald N. Ferguson, *A History of Musical Thought*, New York, 1980, 20)

<sup>12</sup> Uobičajeno *nomos* se vezuje za ime Terpandra, ujedno i prvog muzičara i kompozitora o čijem postojanju svedoče i materijalni dokumenti. (v. Aleksandar Novaković, *Zvuci sa Parnasa*, Sportska knjiga, Beograd, 1976, 77, 78) *Nomos* je i formalna struktura kompozicije, zakon koji određuje broj i međusobni odnos pojedinih delova kompozicije (tako na primer, Terpandrov *nomos* se sastojao od sedam delova) i sadržaj tih delova; što je još bitnije, *nomos* je i odnos izvođača, odnosno njegovih sloboda pri interpretaciji dela određenog kompozitora, imajući posebno u vidu problem sistema notnog zapisa tog vremena. (cf. E. Fubini, op. cit., 13, 14)

Ne negirajući značaj i progres teorije o muzici u ovom periodu, mora se uzeti u obzir i jedna druga činjenica: grčka muzička teorija u svom najvećem delu je svedena na dve oblasti: akustiku (intervali i obrazovanje muzičke lestvice iz tetrahorda) i moralni uticaj određenih lestvičnih struktura. Misticizam kasnijih interpretacija vidi mnogo više od onoga što je napisano o muzici u ovom periodu.

6. Pitanje lestvice, odnosno intervala koji je formiraju, dominira u estetičkim raspravama antike. I pojam *harmonia* je u direktnoj vezi sa ovim pitanjem, jer je označavao određeni raspored tetrahorda.<sup>13</sup> U okviru višezačnosti upotrebe određenih termina, *harmonia* je označavala i sklad suprotnosti. Sklad tetrahorda, odnosno njihovo nadovezivanje, mogao je biti izведен po principu spajanja (zadnji ton tetrahorda je bio i prvi ton sledećeg, na pr. e–a, a–d, d–g itd.) odnosno razdvajanja (e–a, h–e, fis–cis itd.). Upoređeno sa današnjim shvatanjem lestvica, ovo čini veoma čudne lestvične kombinacije, koje nisu bile nikakve teoreme već prava praksa tog vremena.<sup>14</sup>

Primena naših shvatanja akustike i opšte muzičke teorije, posebno kada se odnose na pitanja lestvičnog sistema, izgleda veoma udaljena od pitanja estetike muzike. Međutim, za antičkog mislioca, estetika muzike je počinjala i završavala tetrahordom kao simbolom muzičkog bića.

Neki autori smatraju da je ritam imao veće značenje, zbog veze sa poezijom i plesom, odnosno da je bilo manje melodije i više ritma.<sup>15</sup> Ipak, pitanja ritma nisu prisutna onoliko koliko i pitanja melodija u teorijskim raspravama ovog perioda.

7. Nedostatak muzičkog materijala (odnosno dešifrovanih notnih zapisa), nasuprot vrlo bogate tekstualne grade o karakteru muzike u antici, stvara dosta poteškoća oko prosudjivanja „fantastične“ moći muzike. Ovo se posebno odnosi na „medicinsku“ upotrebu muzike, odnosno njene moći čišćenja duše (purifikacije).

Koristeći komparativnu metodu analize folklora sačuvanog kod nekih kultura do danas, može se pretpostaviti, da je taj uticaj, tako bitan za formiranje estetičke svesti perioda, baziran u najvećem delu na ritmu i tekstu muzičkih, odnosno, ovde još češće poetskih ostvarenja.

Ponavljanje jednostavnih ritmičkih faktura je poznat metod dovođenja velikih grupa slušalaca, odnosno plesača, (jer se ovde uglavnom radi o plesu), u stanje ekstaze i mističnog sjedinjenja sa bogom, (na primer, derviši kod nas).

Može se pretpostaviti isto tako, na osnovu iste komparativne analize, da su neki instrumenti, kao na primer aulos, proizvodili frenetične efekte i pored ograničenih melodijskih struktura, više na bazi boje i volumena tih instrumenata.

<sup>13</sup> v. D. N. Ferguson, op. cit., 15.

<sup>14</sup> ibid. Tetrahord kao osnovna lestvična jedinica antičkog muzičkog sistema sadrži konceptualne razlike, posebno u pogledu tonične funkcije, koja je orijentir našeg poimanja muzike. Tako „u svakom dodanom tetrahordu, kao i u originalnom, viši od dva fiksirana tona je bio smatrani fundamentalnim... Tako će biti toliko fundamentalnih tonova koliko i tetrahordovih segmenata u lestvici, i zbog toga što su svi ovi fundamenti različiti, nijedan ton ne može funkcionisati kao osnovni, ili kao tonika...“ (ibid., 16)

<sup>15</sup> W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, op. cit., 19. „Kao što je Dionisije iz Halikarnasa napisao kasnije – melodije zadovoljavaju uho, ali ritam uzbuduje.“ (ibid.)

S druge strane, tekst i ljudsko pevanje tog teksta imali su umirujuće dejstvo, ali svakako više kao sadržaj i oblik same poezije, nego kao muzika u našem smislu.

Pri svemu ovome, trebalo bi imati u vidu i to, da je muzika razmatrana kroz prizmu – muzika rituala, muzika obreda. Ta mešavina mitskog, religioznog, medicinskog, ceremonijalnog, predstavlja u stvari homeopatski tretman, koji je u misterijama dovodio do emocionalnog pražnjenja,<sup>16</sup> odnosno do čuvenog Aristotelovog katarzisa.

### III. Pitagorejci – prvi u svemu (mundum regunt numeri)

1. Estetička teorija muzike počinje sa pitagorejcima. Akustička teorija muzike počinje sa pitagorejcima. Opšta teorija muzike počinje sa pitagorejcima.

Većina ideja koje čine srž estetike muzike (rešenja tipa: muzika kao matematika, etički karakter muzike, kosmos kao muzička kutija, ovozemaljska muzika kao podražavanje te kosmičke muzike) svoje utemeljenje nalaze u pitagorejskom učenju o muzici. Njihovi direktni naslednici igrače glavnu ulogu u nekim periodima razvoja estetike muzike, (kao na primer u srednjem veku i renesansi). Čak se može reći da su ovakve predstave imale i uticaj na razvoj muzičke umetnosti, (što je veoma retka praksa u relaciji estetika – muzika, jer kao što istorija dokazuje, estetika muzike bila je skoro uvek nešto *a posteriori*, ono što sledi, a ne ono što prethodi).

2. Ovo je utoliko interesantnije, jer je prvobitna pitagorejska teorija rekonstrukcija bazirana na osnovi kasnijih pisanja pitagorejskih sledbenika. Pravilo čutanja, jedno od mnogih strogih pravila pitagorejskog mističnog reda doprineće da se prvi pisani izvori pitagoreizma pojave krajem V veka pre naše ere.<sup>17</sup> Rezultat toga je i mišljenje određenih autora da pre Arhita, odnosno pre Platona, ne postoji baš ništa od istinskog pitagorejskog učenja o muzici.<sup>18</sup> Ipak, ekstremnost i skepticizam ovog stanovišta mogu se lako pobiti, što će dokazati i dalji tok naše rasprave o pitagoreizmu i njegovom idejnom vođi i stvaraocu, Pitagori.

<sup>16</sup> v. E. A. Lippman, op. cit., 45, 46, 47.

<sup>17</sup> „Na prvom mestu, postojalo je očigledno pravilo tajne u zajednici, prema kome je povreda širenja pitagorejske doktrine neupućenim (kažu kasniji izvori) povlačila strogu kaznu – što je uslovilo odsustvo pitagorejskih rukopisa do vremena Filolausa (kraj V veka p.n.e.). I drugo, čak i u okviru same škole vladalo je veliko poštovanje prema osnivaču (**Pitagori**, 579?–490?, m.p.), tako da izgleda da kasnija otkrića članova bratstva nisu proglašavana kao individualna dostignuća, već su pripisivana samom Pitagori – što je kao posledicu imalo da mnogo toga, što jedva da bi moglo biti Pitagorin rad, posebno na polju matematike, mora ostati anonimno.“ (Geoffrey Stephen Kirk & John Earle Raven, *The Presocratic Philosophers*, Cambridge University Press, 1963, 220)

<sup>18</sup> v. Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Hans Schneider, Tutzing, 1964, 21.

3. Prihvatanjem pravila da se ništa ne može pojaviti *ex nihilo*, može se pretpostaviti da je i pitagoreizam neka rezultanta postojećih estetičkih stavova, akustičkih ispitivanja, kao i stanja muzike u Pitagorinom vremenu.

Tako „tvrdnja da pitagorejska razmišljanja o muzici i broju potiču od Hipasusa izgleda neverovatna... Sledeće je bilo moguće: 1) Numeričke proporcije tri intervala, spomenute ranije (oktava, kvinta i kvarta, m.p.), bile su već poznate u Pitagorinim danima – verovatno iz razmatranja razlika u visini među žicama koje se nalaze pod istom tenzijom i čija se dužina razlikuje u saglasnosti sa odnosima *tetraktusa*... 2) Pitagora je upotrebio primenljivost ovih odnosa muzičkih intervala sa izuzetno velikim značenjem. 3) Kao rezultat toga, moguće je da su rani pitagorejci, kao Hipasus na primer, tražili da razviju nove i upečatljive dokaze njihove primenljivosti (odатле i poznata priča o harmoničnim kovačnicama).“<sup>19</sup>

Prepostavlja se, isto tako, da je Pitagorino pripisivanje moralne moći muzici, rezultat Pitagorinog putovanja u Egipat, odnosno uticaj stavova egipatskog visokog sveštenstva o muzici.<sup>20</sup>

4. Tako i oba ključna elementa u pitagorejskoj estetici muzike, **fizičko-akustički** i **etički**, imaju svoje korene u već postojećim shvatanjima muzike, što je samo još jedan dokaz, da su sve nove ideje u estetici muzike brižljivo pripremane, i da se nalaze u jednom postojanom kontinuitetu.

5. Kako je već bilo rečeno, pitagorejsko dokazivanje numeričke suštine sveta polazi od numeričkih proporcija muzičkih intervala: oktave 1 : 2, kvinte 2 : 3 i kvarte 3 : 4, izvedene na osnovu akustičkih ispitivanja monokorda.

Veoma jednostavan, i bez ikakve praktične primene u izvođenju muzike, monokord, (rastegnuta žica koja proizvodi zvuk određene visine i čija visina se menja prema tome u kojoj proporciji kratimo žicu) ishodište je celokupnog pitagorejskog učenja ne samo o muzici, već i o strukturi kosmosa. Kao što ćemo kasnije videti, ovo nije jedini primer filozofskog dokazivanja kroz muziku, iako je u suštini veoma redak.

Međutim, kasniji autori, posebno iz rimskog perioda, prihvatiće fantastičnu priču otkrića muzičkih proporcija u kovačnici, koja će dugo vladati u interpretaciji Pitagorinog učenja.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> G. S. Kirk & J. E. Raven, op. cit., 235.

<sup>20</sup> „Postoje dobri razlozi da se veruje da je Pitagora putovao u Egipat studirajući nauku i muzičku filozofiju faraona, isto kao što je Herodot uradio u petom veku. Izgleda da je Pitagora došao u Grčku sa nekim elementima akustičke teorije, kao i sa definitivnim etičkim uverenjima koje je stekao od egipatskog sveštenstva i koja se odnose na muziku.“ (J. Portnoy, op. cit., 8) Šefke smatra da su Pitagorina putovanja ne samo u Egipat, već i u Vavilon i u Fenikiju, legende, ne odbacujući ujedno paralelizam, odnosno povezanost učenja o muzici starog Orijenta. (v. R. Schäfke, op. cit., 15)

<sup>21</sup> „Razrađena priča da je Pitagora napravio svoje otkriće primećujući da su čekići u kovačnici proizvodili te intervale (oktavu, kvintu i kvartu, m.p.), a odатle i merenje čekića (koje je navodno Pitagora izveo kako bi utvrdio razlike, m.p.) može se naći kod nekoliko kasnijih autora...; međutim, ovo je dokazano kao neosnovano, faktom da Pitagorini navodni eksperimenti ne dopuštaju rezultate pripisane njima.“ (G. S. Kirk & J. E. Raven, op. cit., 230)

Ono što je u fizičko-akustičkom smislu bilo bitno jeste postavljanje principa o formiranju muzičke lestvice. Tako razlike kvinte i kvarne proizvodi interval velike sekunde (numerički predstavljeno proporcijom 8 : 9), dve sekunde formiraju tercu itd.<sup>22</sup>

Ovim rasprava o lestvici neće biti završena, već će se desiti suprotno, biće otvorena i u veoma sličnom vidu aktuelna sve do XVII veka.

6. S druge strane, estetiku muzike, fizičko-akustičku stranu fenomena (koja je predmet istraživanja drugih naučnih disciplina), interesuje u onoj meri u kolikoj služi direktnom izvođenju zaključaka.

To se potvrdilo u slučaju pitagorejaca koji su ova istraživanja univerzalno primenili na strukturu kosmosa i čovekove duše. Izvođenje zaključka je bilo veoma jednostavno:

– ako se muzička lestvica može izraziti u brojevima, i to u proporcijama prva četiri prirodna broja – 1, 2, 3, 4 (čime se određuju prva i osnovna tri intervala: oktava, kvinta i kvarta, od kojih se mogu po principu izvođenja dobiti svi ostali intervali), i ako se i druge stvari mogu izraziti u brojevima, onda su brojevi suština stvari i njihov početak.<sup>23</sup>

7. Primena numeričke suštine prema tome podrazumeva muzikalizaciju stvari. Primena proporcija i brojeva u kosmosu dovodi do čuvene pitagorejske kosmičke muzičke kutije.

*Harmonija sfera* pored matematizacije muzike, još je jedna od ideja koja će stići veoma veliku popularnost u daljem estetičkom tretmanu muzičke umetnosti.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> „Terca, prema Pitagori, sadrži dve jednakе sekunde. Tako će njegova matematička ekspresija za tercu biti  $9/8 \times 9/8 = 81/64$ . Ovo je relativno visoka proporcija i prezentuje tercu tako veliku, da bi definitivno zvučala disonantno, ukoliko bi bila upotrebljena u nekoj harmoniji. (Teorijski, naša savremena terca je naštimovana prema mnogo jednostavnijoj proporciji  $80/64 = 5/4$ . Ali ovo je posledica harmonskih razloga. Grci... ne samo što nisu imali harmoniju, nego nisu imali ni koristi od toga. [harmonija u našem današnjem smislu, m.p.] Veći interval je bio izvanredno zadovoljavajući za melodiju, kao što bi bio i za nas, ukoliko ne bismo znali za harmoniju). S ovim, bila je obrazovana lestvica do kvinte. I ostali intervali mogu biti obračunati po istom principu... Veliki značaj Pitagorinog rada sadrži se u činjenici da je prvi put apsolutno određena lestvica. Bez ovakve osnove, ne bi bilo nikad moguće usaglašavanje, i uho bi bilo jedini sudija, tako da bi navike – pogotovo zbog odsutva harmonskog testiranja – mogle lako uspostaviti veoma različite vrednosti intervala lestvice.“ (D. N. Ferguson, op. cit., 28, 29)

<sup>23</sup> Ovde se nećemo zadržavati na opširnim objašnjenjima o pitagorejskom tretmanu suštine brojeva (kao na primer karakteristike svakog broja *tetractys-a*, njihovih kombinacija  $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ , ili sedam najznačajnijih brojeva koji otkrivaju i suštinu Duše 1, 2, 3, 4, 8, 9, 27, odnosno  $1 + 2 + 3 + 4 + 8 + 9 = 27$ ), što je veoma detaljno i opširno obrađeno u već pomenutoj Šefkeovoj *Istoriji* (v. R. Schäfke, op. cit., 27–33), jer to donekle izlazi iz okvira suštine našeg rada.

<sup>24</sup> Jedan od najkorisćenijih kasnijih izvora o ovome je Aristotelov *De Caelo*. „Neki autori prepostavljaju da kretanja tela takve veličine moraju proizvesti buku, jer na našoj zemlji tela mnogo manja po veličini i brzini proizvode taj efekat. Isto tako, kako ne bi sunce i mesec i sve ostale zvezde, tako velike po broju i veličini, i krećući se tako brzo, proizveli zvuk neizmerljivo velik? Polazeći od ovog argumenta, kao i od posmatranja da su njihove brzine, merene kroz njihova rastojanja, u istim odnosima kao muzičke konsonance; oni tvrde da je zvuk proizveden od kružnih kretanja zvezda harmonija. Mi ipak ne čujemo tu muziku, a oni to objašnjavaju time da je taj zvuk u našim ušima od samog rođenja i, prema tome, nije razlučiv od njegove suprotnosti, tištine, jer su zvuk i tiština diskriminirani preko

Verovatnije je da korenii ove ideje leže u starijim pitagorejskim krugovima,<sup>25</sup> koji su manje marili za naučno-teorijsku tačnost svojih zaključaka, a više za etički značaj, jer je očigledno da njihova nebeska harmonija nije u skladu sa njihovim sistemom od 10 nebeskih tela, kao što komentariše Nam: „*Harmonia* ne bi mogla biti u vezi sa deset nebeskih tela, jer se teorija bazira ili na sedam zvukova, ako je prihvaćen harmonski sistem heptahorda, ili na osam, ako je prihvaćen harmonski sistem oktohorda.“<sup>26</sup>

8. Uvođenjem *harmonije sfera* otvorena je još jedna ideja u istoriji estetike muzike. Ako je univerzum konstituisan po nekom univerzalnom muzičkom principu, onda je ovozemaljska muzika samo kopija te konstitucije kosmosa, odnosno, naša muzika je podražavanje, imitacija te kosmičke muzike.

I pored toga što ovakvo stanovište nije eksplisitno izraženo u pitagorejskom tumačenju muzike, može se prihvatići da se u njemu sastoji začetak ideje – *muzika kao podražavanje*, ideje koja će steći primat u mnogim kasnijim estetičkim sistemima o muzici.

9. I tumačenje konstitucije duše je izvedeno po istom principu. I duša je morala biti harmonija numeričkih proporcija. „Takvo tumačenje psihe objašnjava naše posebno uživanje u muzici. Prema načelu 'slično saznaje slično', duša se radosno odaziva na skladna treperenja koja utiču na srodne elemente tamo među kružećim svetovima i pokreću ih. Usaglašenost duše može se uporediti sa saglasnjem žica na liri... Jer muzika, koja je i sama podražavanje i sredstvo prenošenja božanske melodije, može usaglatiti dušu sa onom večnom harmonijom koju muzičar po svom zadatku treba da spusti s neba na zemlju. Funkcija je muzike da utisne u dušu pečat svog božanskog porekla.“<sup>27</sup>

Time je ostvaren i ključni korak prema objašnjenju **etosa**, karaktera muzičkih modusa, ili harmonija kako su ih oni nazivali. Ideja preuzeta od egiptatskih sveštenika odevena je u novo ruho pitagorejskog misticizma brojeva. „Ako se dakle muzika može gledati kao podražavanje pojedinačne, a ne nebeske duše, može se objasnititi raznovrsnost melodija i muzičkih modusa. Oni će tada odgovarati raznim etičkim sastavima i temperamentima. Pitagorejska doktrina o muzičkom *etosu* ili karakteru razlikovala je dva tipa: oštре i okrepljujuće

---

obostranog kontrasta. To što se dešava čoveku je isto to što se dešava kovačima, koji su tako privikli na buku kovačnice da je ne primećuju.“ (G. S. Kirk & J. E. Raven, op. cit., 258, 259)

<sup>25</sup> „Na nesreću, nemamo sigurna sredstva za precizno određivanje ove slavljenе doktrine, Kontra-zemlje, ili 'harmonije sfera'. Prva je eksplisitno od Etiusa pripisana Filolausu; međutim i pored relativne pouzdanosti izvora, ona je često dovođena u pitanje. U celini izgleda ispravno prihvatići pripisivanje doktrine Kontra-zemlje Filolausu, dok doktrina 'Harmonije sfera', koja je manje komplikovana, i može se prepostaviti da je poreklom iz V veka p.n.e., zahvaljujući Pitagorinom otkriću da se intervali muzičke lestvice mogu predstaviti kao numeričke proporcije. Izgleda da je Pitagora, prema Aristotelovim rečima, 'sakupio i sredio u njihovu šemu sve osobine brojeva i lestvica koje bi mogle pokazati saglasnost sa osobinama i delovima i celine organizacije neba'“ (ibid., 259)

<sup>26</sup> Milton Charles Nahm, *Selections from Early Greek Philosophy*, Appleton-Century-Crofts, New York, 1964, 50.

<sup>27</sup> Katarina Everett (Katharine Everett) Gilbert i Helmut Kun (Kuhn), *Istorija estetike (A History of Esthetics*, Indiana University Press, Bloomington, 1954), prema prevodu Dušana Puhala, Kultura, Beograd, 1969, 15, 16.

melodije izražavale su muževno i ratničko raspoloženje, a nežni i lagani tonovi karakterisali su blažu narav.“<sup>28</sup>

10. Etosom muzičkih harmonija, odnosno modusa, zaokružuje se pitagorejski pristup tumačenju muzičke umetnosti. On će dalje trpeti razrađivanja i proširivanja u okviru same pitagorejske škole, kao na primer geometrizacijom muzičkog fenomena, (predstavljanje proporcija intervala kroz geometrijske figure), razvojem akustike itd., međutim i putem uticaja na ostale filozofske sisteme koji slede (Platon, Aristotel).

11. Od Pitagorinih sledbenika do vremena Platona, najčešće se pominju **Filolaus i Arhit**.

Za Filolausovo ime (oko 400 g. p.n.e.) vezana je demonstracija harmonskih proporcija korišćenjem kocke, da je oktavu nazvao *harmonia*, da u nju ulaze kvarta i kvinta, da je odredio stepen kao razliku kvarte i kvinte, da je oktava sastavljena od takvih stepeni, a isto tako i kvarta i kvinta itd.<sup>29</sup>

Ono što Filolausa čini posebno zanimljivim, jeste njegovo objašnjenje harmonije kao sklada suprotnosti.<sup>30</sup> Sklad suprotnosti je deo strukture kosmosa, međutim podjednako i konstitucije duše, a odatle i konstitucije muzike.

12. Ali ideja harmonije kao sklada suprotnosti nije izvorno pitagorejska. Nju nalazimo kod **Heraklita iz Efesa**, jonskog filozofa, koji je bio aktivan početkom V veka p.n.e.:

„Ljudi ne mogu razumeti kako je to što se razlikuje u sebi u saglasnosti; harmonija se sastoji od suprotnih tenzija, kao luk i lira.“

„Skrivena harmonija je bolja od vidljive.“

„Možda priroda u stvari voli suprotnosti; možda iz njih stvara harmoniju, a ne od sličnih stvari... Izgleda isto tako da umetnost čini to imitirajući prirodu.“<sup>31</sup>

<sup>28</sup> ibid., 16. Tatarkjević povezuje pitanje *etosa* sa trojnom *choreom*. „Izvorno, Grci su smatrali da *chorea* učestvuje isključivo u emocijama plesača i pevača. Ali pitagorejci su primetili da umetnost plesa i muzike ima sličan efekt na posmatrača i slušaoca. Oni su primetili da ona deluje ne samo kroz kretanje, nego i kroz posmatranje tog kretanja: nema potrebe da obrazovan čovek izvodi orgiastičke plesove da bi doživeo jake emocije, dovoljno je da ih gleda. Kasniji grčki istoričar muzike, Aristides Kvintilijanus, informiše da je ova ideja prisutna među 'starim' teoretičarima muzike: mora da je imao pitagorejce u vidu, jer su se oni trudili da objasne moćni efekat umetnosti kroz odnose kretanja, zvukova i emocija...“

Iz ovog zaključujemo da muzika može delovati na dušu: dobra muzika može je poboljšati i, s druge strane, loša je može pokvariti. Grci su pri tome koristili naziv *psychagogia*, što znači 'vođenje duša', tako da ples, i još više, muzika, poseduju, prema njima, 'psihogagijsku' moć.“ (W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, op. cit., 82)

<sup>29</sup> E. A. Lippman, op. cit., 13, 14.

<sup>30</sup> „Filolaus se isto tako bavio i metafizičkom prirodom harmonije. On je unapredio koncept da je svet i sve u njemu stvoreno od dve vrste elemenata, ograničenih i neograničenih. Ova dva fundamentalna elementa, ili principa, nalazila su se kao strukturno nedovoljna, pošto su nejednaka i nepovezana; tako da im je potrebna harmonija. Ovo je činjenica od posebne važnosti jer su pitagorejske suprotnosti kombinovane harmonskim procesom.“ (ibid., 14) (cf. E. Fubini, op. cit., 18: Filolaus, filozof V veka p.n.e., savremenik Sokrata, ističe da „harmonija rađa jedino suprotnosti, jer je ona ujedinjenje puno mešovitih članova i saglasnost suprotnih elemenata“)

<sup>31</sup> Prema W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, op. cit., 88, 89. „Nekoliko od njegovih [Heraklitovih, m.p.] fragmenata o harmoniji je sačuvano. Jedan kaže da je harmonija najlepša kad proizlazi od različitih zvukova.“ (ibid., 84)

Ipak Heraklitova *harmonia* se razlikuje od pitagorejske, jer ona nije harmonija numeričkih kvantitativnih suprotnosti, već harmonija kvalitativnih razlika, u čemu je veliki Heraklitov doprinos daljem razvoju estetičke misli.<sup>32</sup>

13. Bez obzira na poreklo harmonije u pitagorejskom učenju, ovaj princip važi kao formativni, obrazovni, i mora mu se pridati poseban značaj. U stvari, razumevanje pitagorejske doktrine moguće je jedino kroz komplementarno prihvatanje pitagorejskih bazičnih kategorija – *harmonije i broja* (ἀρμονία i ἀριθμός): „Sve je harmonija i broj“<sup>33</sup> a etimološka sličnost reči upućuje i na zajedništvo ovih kategorija. „Harmonija je princip sinteze, prafunkcija saznanja kao umetnost, jedinstvo u mnoštvu.“<sup>34</sup> Izvodeći uređenje sveta iz antinomije dvojstva konačno – beskonačno, Filolaus rešenje nalazi u *harmoniji*,<sup>35</sup> čime ona postaje vezivno tkivo: „jedinstva i mnoštva, jednakosti i nejednakosti, konačnog i beskonačnog. Ona je kosmičko-metafizički red, forma i princip gradnje“,<sup>36</sup> spajanje svega.

13. Filolausovo ime je povezano i sa pitagorejskom kosmologijom deset nebeskih tela: kontra-zemlja, zemlja, sunce, mesec, pet planeta i fiksiranih zvezda. „Važna crta sistema je da zemlja nije smeštena u centru univerzuma, već je ta pozicija zauzeta centralnom vatrom koja je okružena sa deset krugova noseći sukcesivno Kontra-zemlju, Zemlju, Sunce, pet planeta i fiksirane zvezde.“<sup>37</sup>

Kako smo već napomenuli, teškoća je bila u nesaglasnosti ovog desetočlanog sistema sa lestvicama koje bi se mogle napraviti od tetrahorda. Lipmanovo tumačenje ove nesaglasnosti polazi od mišljenja da: „grčki sistem planetarne harmonije koji je došao do nas, ipak, otkriva veću zainteresovanost za konsonance (odnosno intervale, m.p.) nego za lestvicu, a broj krugova je određen drugim faktorima“.<sup>38</sup>

14. Pored Filolausa, *Arhit* iz Tarentuma je najčešće citirano ime pitagorejskog kruga mislilaca. On se bavio tradicionalnom četvoročlanom grupom pitagorejskih studija: geometrijom, aritmetikom, astronomijom i muzikom, koja će u srednjem veku biti poznata i svrstana kao *quadrivium* ovih disciplina. Sve ove discipline, uključujući i muziku, su *mathemata*.<sup>39</sup>

U tom smeru, (fizičko-akustičkom) razvijena je celokupnost Arhitovih istraživanja u muzici, koja će mu doneti ugledno mesto kod kasnijih teoretičara (Euklid, Ptolemej, Boetie). Time i njegovo mišljenje o muzici, i to više kao teorijskoj nego praktičnoj disciplini, direktno učestvuje u pripremi stavova koji će razdvojiti muzičku teoriju kao teoriju apstraktnih odnosa, od muzičke prakse.

Arhitov doprinos akustici i teoriji muzike ne podrazumeva i doprinos u razvoju estetičke misli o muzici, u kojoj njegova istraživanja ostaju u okviru već

<sup>32</sup> ibid., 85.

<sup>33</sup> R. Schäfke, op. cit., 25.

<sup>34</sup> ibid., 24.

<sup>35</sup> ibid., 22.

<sup>36</sup> ibid., 24.

<sup>37</sup> E. A. Lippman, op. cit., 15.

<sup>38</sup> ibid.

<sup>39</sup> ibid.

prezentovanih stavova pitagoreizma u celini.<sup>40</sup> Kao Platonov prijatelj, verovatno je vršio uticaj i na Platona samog.

15. Mnogo veći uticaj na Platonovo mišljenje imao je **Damon** (V v. p.n.e.), koji je od većine autora smatrana za pitagorejca po ubedjenju.<sup>41</sup> Damonovo ime srećemo u Platonovo argumentaciji u *Državi*, o čemu će kasnije biti reči.

Damonovi spisi nisu sačuvani i sadržaj njegovih *Envoi*-a namenjenih članovima Areopagusa poznat je indirektno, ili u fragmentima.<sup>42</sup> U njima on opominje na preteću opasnost novotarija u muzici i ističe značaj muzičkog obrazovanja. I u jednom i u drugom, prepoznajemo, kasnije razvijena, Platnova (sa)znanja o muzici.

Tako preko pitagorejske koncepcije muzičkog udela u duši, Damon stiže do vrednosti muzike u obrazovanju, odnosno do uбеђења da postoji nerazdvojiva veza između muzike i društva.<sup>43</sup>

Ono što Damona razlikuje od pitagorejaca je njegovo posebno interesovanje za područje ritma, koje nije bilo razvijano u prethodnim pitagorejskim raspravama. Tako „podesan ritam je znak uređenog duševnog života i uči duševnoj harmoniji (*eunomia*)“.<sup>44</sup> Time i ritam, pored modusa, postaje inventar etičke tipologije sledećih estetičkih pokušaja obuhvatanja fenomena.<sup>45</sup>

#### IV. Platon (427?–347? p.n.e) – Muzika kao podražavanje

1. Stav da je Platonovo estetičko mišljenje o muzici prvi značajniji i celovitiji sistem, podložno je kritici.<sup>46</sup> Kako je već bilo naznačeno i kako ćemo videti, ve-

<sup>40</sup> Drugi autori (cf. J. Portnoy, op. cit., 10, 11, ili E. A. Lippman, op. cit., 17) posvećuju mnogo više prostora navodima Arhitovih dostignuća u određivanju proporcija intervala, stepena, polustepena itd.

<sup>41</sup> „Dok je religiozna interpretacija muzike ostala specifično pitagorejska i orfička ideja, njene psihološke, etičke i obrazovne interpretacije su stekle široko rasprostanjena priznanja među Grcima. One su se raširile iza pitagorejske škole i pitagorejskog udruženja, čak i iza dorskih država. Uistinu, one (pitagoreizam, m.p.) su bile napadnute od empirijskih jonskih mislilaca, kojima se to činilo isuviše mistično, ali njihovi napadi su proizveli kontra odbranu u petom veku u Atini. Tako je najimpresivniji branilac pitagorejske teorije bio Damon. U tom trenutku pitanje je izgubilo od svog teorijskog značaja, i umesto toga steklo politički i socijalni značaj.“ (W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, op. cit., 83)

<sup>42</sup> „Ovaj uticajan čovek bio je učenik sofista Prodigusa, savetnik Perikla i učitelj Sokrata, ali i pored njegovog značaja, naše znanje o njegovim idejama zasniva se skoro isključivo na fragmentima iz govora, njegovog *Areopagiticus*-a, i na nekoliko Sokratovih i Platonovih referenci o njemu, koji govore sa velikim poštovanjem.“ (E. A. Lippman, op. cit., 67)

<sup>43</sup> *ibid.*

<sup>44</sup> W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, op. cit., 92.

<sup>45</sup> Fubini posvećuje poglavljje Damonu kao stvaraocu etike muzike. (v. E. Fubini, op. cit., 21)

<sup>46</sup> „Kao što pokazuje istorija filozofije, filozofi su, osim nekoliko izuzetaka, bili angažirani ka onome što je Vajthed (Whitehead) nazvao dodavanje varijacija originalnoj Platonovoj temi. Ovo je, bez sumnje više istinito u estetici, osobito što se tiče muzike, nego u bilo kojoj drugoj fazi filozofskog istraživanja. Filozofi se nisu trudili, čak i u svojoj mladosti,

ćina, ako ne i celina, Platonovih ideja o muzici je reinterpretacija pitagoreizma, prilagođenog i odevenog u ruhu Platonovog sistema ideja.

2. Osim toga, pogrešno je tvrditi da postoji neko jedinstvo Platonovog estetičkog mišljenja o muzici.<sup>47</sup> Slično pitanju opšte estetike,<sup>48</sup> problemi estetike muzike su razbacani u više Platonovih dijaloga, između kojih se izdvajaju *Država*, *Zakoni*, *Fedon* i *Fedar*.

3. Pravolinijska veza koja se uobičajeno izvodi iz opšteg filozofskog ili estetičkog stava pojedinog autora i njegove estetike muzike, (kao što je bio slučaj sa pitagorejcima) i ovde može biti neka orientaciona linija. Međutim, ona nam neće biti od neke velike pomoći, ne zbog toga što Platon nije dovoljno konzistentan u svojim razmišljanjima o muzici, nego više zbog toga što je Platonova estetika muzike podređena praktičnim ciljevima njegovih *dijaloga*.

Tako na primer, i pored vrhunske pozicije *le pog (Gozba)*, *le po* u Platonovom smislu je veoma udaljeno od našeg shvatanja te estetičke kategorije. „Forme, boje, i melodije... su samo deo celokupnog obima lepote. U okviru ovog termina, pored fizičkih, oni (Platon i stari Grci) uključili su psihološke i socijalne objekte, karaktere i političke sisteme, vrline i istine. Oni su uključili ne samo stvari koje su prijatne za posmatranje i slušanje, već sve što pričinjava ushićenje, koje podiže oduševljenje, poštovanje i zadovoljstvo.“<sup>49</sup>

Isto se odnosi i na njegovu trijadu – *istine, dobrote i lepote*,<sup>50</sup> ili na pitanje umetnosti kao podražavanja drugog reda, odnosno kopije kopija.<sup>51</sup> Izvođenje muzike po

da budu kreativni u razvitku estetike muzike. Oni su jednostavno potrošili sav svoj život, braneći ono što je Platon rekao o muzici.“ (J. Portnoy, op. cit., 219, 220) Donekle se može prihvati Portnojeva tvrdnja da je kasniji razvoj estetike muzike, i to samo u jednom svom delu, a ne u celini, reinterpretacija onoga što je izneseno u Platonovom sistemu. Međutim, kako će ovde biti dokazano, to ne podrazumeva da su Platonove estetičke misli o muzici originalne i njegove.

<sup>47</sup> „Celogrupo grčko mišljenje o muzici nalazi u Platonu svoj izvor, i pored toga što se u njegovom slučaju ne može govoriti o jednoj istinskoj sistematizaciji, čak suprotno, treba reći da Platon dostiže veoma visoki stepen ne-sistematisacije.“ (E. Fubini, op. cit., 22)

<sup>48</sup> „Celer, poznati istoričar grčke filozofije, rekao je da Platon, veliki atinski filozof klasičnog perioda, nije spomenuo estetiku i da teorija umetnosti leži izvan polja njegovih ispitivanja. To je tačno, ali do granice da možemo reći da se i njegovi prethodnici i savremenici nisu bavili estetikom isto tako. Odnosno, Platon nije izradio sistematsku komplikaciju estetičkih problema i postulata, međutim, on se bavio u svojim spisima svim problemima estetike. Njegov interes, kvalifikacije i originalne ideje u polju estetike se rasprostiru široko. On se vraća problemu lepote i umetnosti ponovno i ponovno, posebno u svojim velikim radovima – *Država* i *Zakoni*. U *Gozbi* on je dao uvod u idealističku teoriju lepog, u *Ijonu* – spiritualnu teoriju poezije, i u *Filebusu* analizira estetski doživljaj. U *Hipijasu* (čija autentičnost je bez prava dovedena u pitanje) on je demonstrirao teškoće odbrane lepog.“ (W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, op. cit., 112, 113)

<sup>49</sup> ibid., 113.

<sup>50</sup> ibid., 115.

<sup>51</sup> „Postoje dve vrste stvaranja: božansko i ljudsko. Božanski stvaralac proizvodi dve vrste stvari: realne stvari – životinje, biljke, zemlju, vazduh, vatu i vodu; i reprodukcije tih originala – slike u snu... Paralelno sa tim božanskim proizvodima, postoje dve grupe ljudskog stvaranja: realne stvari, kao što

poslednjem principu može pretpostaviti da je ljudska muzika kopija božanske, (što nije daleko od pitagoreizma) i da se ona u nekim primerima brine da bude što bliža svom izvoru, a u nekim da mu samo liči. Međutim, to Platon nikad nije napisao.

4. Ono što Platona istorijski izdvaja u estetici muzike, to je primena principa podražavanja. Ovde je već bila podvučena prisutnost ovog elementa u pitagorejskoj teoriji, ali *implicite*. Platonovi *dijalozi* biće prostor u kojem će definitivno biti inauguirisana jedna od najuticajnijih ideja u istoriji estetike muzike.<sup>52</sup>

Poznata je Platonova podela umetnosti u tri klase: koja koristi stvari, koja ih proizvodi i koja ih imitira.<sup>53</sup> Ipak, Platon nije odredio koje će umetnosti biti svrstane u treći klasu, klasu podražavalaca umetnosti. Tako je obim „mimetičkih umetnosti“ ostao fluidan. Jednom, on njemu suprotstavlja poeziju, drugi put on će je uključiti u sebi; jednom on uključuje muziku u poeziju (u *Gozbi*), a u drugoj situaciji (u *Državi*) nalazi poeziju u muzici. On je napravio samo prvi korak prema teoriji podražavalaca umetnosti.<sup>54</sup>

5. Prema Sokratovom iskazu u *Fedon-u*, (onako kako Platon opisuje Sokratov san u ćeliji, poslednjih dana njegovog života),<sup>55</sup> može se pretpostaviti da je pitagoreizam u muzici kod Platona nasleđen od njegovog učitelja. To će verovatno doprineti Platonovom oklevanju između shvatanja muzike kao božanske istine, kao moći koja nas može prevesti do krajnjih istina; i muzike kao podražavanja ljudskih karaktera, pa odatle i raspoloženja i emocija.

---

su kuće i ono što je slično tim izrađevinama – slika kuće, koja je 'tako reći san koji je čovek stvorio za budne oči'. Sad se i ova druga vrsta ljudskih proizvoda deli nadvoje. Postoje slike koje su slične i slike koje samo izgledaju slične.“ (K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 34)

<sup>52</sup> U suprotstavljanju (antiteze) podražavanja i simbolizma, Bozanket prihvata pitagoreizam kao ishodište moralnog značaja muzike. „U saglasnosti sa Aristotelom, pitagorejci su tretirali broj kao original čije 'imitacije' su stvari, izraz koji je Platon zamenio, tako Aristotel produžava, sa frazom 'učešća'; misleći da oni egzistiraju preko participacije u apstrakciji, a ne kao njeni predstavnici. Ovo pokazuje dokle se termin 'podražavanje' mogao upotrebljavati, ali i isto tako da je Platon bio naklonjen u celini da uvede veću tačnost u njegovoj upotrebi. Ovo je posebno primetno savremenom čitaocu, i kad se govori da su određeni ritmovi, i, očigledno, određene melodije 'imitacije' određenih tipova života ili raspoloženja, osećamo da je granica između slike i simbola nadmašena. Bez sumnje, samo veoma jednostavna muzika imala je ovaj određeni ekspresivni kapacitet i nije teško odrediti prelaz od ideje produkcije... koje bi čovek određenog karaktera bio raspoložen da koristi, (na primer, imitacija *in pari materia*), ka smatraju da su izvedene melodije ili ritmovi u direktnoj relaciji sa raspoloženjem čoveka čija osećanja oni izražavaju.“ (Bernard Bosanquet, *History of Aesthetics*, George Allen & Unwin LTD, London, Humanities Press Inc., New York, 1966, 46, 49)

<sup>53</sup> W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, op. cit., 114.

<sup>54</sup> ibid., 121.

<sup>55</sup> „U toku mog života ja sam uvek imao predskazanja u snovima da treba da komponujem muziku. Isti san se pojavljivao neki put u jednoj, neki put u drugoj formi, ali uvek govoreći skoro iste reči: – Gaji i stvaraj muziku. I do sada sam zamišljao da je ovo jedino namenjeno da me pobudi i ohrabri u studiji filozofije, koja je bila moje životno zanimanje i koja je najplemenitija i bolja od muzike.“ (J. Portnoy, op. cit., 13–14) O istom citatu govori i Fubini komentarišući ga kao identifikaciju muzike i filozofije: „Ova identifikacija muzike i filozofije nije izuzetak; ona se nalazi u više drugih dijaloga... za Platona, lepota i mudrost se udružuju do potpune identifikacije na višem nivou, tj. u muzici.“ (E. Fubini, op. cit., str. 24)

6. Obrazovanje je tlo na kome niče Platonovo obrazloženje pojma muzike. Tako naša izvedena estetika muzike, u stvari počinje pitanjem: „Koja muzika je najpogodnija za obrazovanje mladih?“

Tražeći odgovor na to pitanje i u *Državi* i u *Zakonima*, Platon sprovodi analizu muzike i to, kako je ovde više puta potencirano, kroz prizmu tadašnjeg pojma muzike. Pominjanje Egipta u *Zakonima*, kao dobrog modela muzičkog obrazovanja ukazuje još jedan put na zajedničko ishodište sa Pitagorom: „Mnogo ranije Egipćani su priznali princip koji mi sada diskutujemo, da stavovi (tela, m.p.) i melodije moraju biti dobri, kada mladi ljudi u *Državi* izvode baš njih.“<sup>56</sup> S druge strane, Platonu Egipćani služe i kao argument da se mora propisati određeni red u tome šta se u muzici sme, a šta ne sme, odnosno da se izvrši selekcija, onako kao što su egipatski sveštenici uradili izdvajajući i čuvajući samo ona muzička dela koja imaju božansko poreklo.<sup>57</sup>

Platon se mogao pozvati i na Damona, međutim on je izabrao Egipćane, najverovatnije kao uverljiviji argumenat.

7. Ostvarivanje Platonovog obrazovnog programa nužno je moralno voditi preko analize elemenata muzike, odnosno muzičkog dela, koji su bili poznati u njegovom vremenu. Tako je u dijalogu između Sokrata i Glaukona, (starijeg Platonovog brata), u *Državi*, muzika, odnosno pesma, „napravljena od tri elemenata: reči, modusa (lestvice) i ritma“.<sup>58</sup>

Isti princip nalazimo i u *Zakonima*, s tim što tamo Platon govori paralelno o muzici i o plesu, odnosno o muzici koja u sebi sadrži i ples. „Ali u muzici (koja uključuje i ples), postoje samo stavovi i melodije, tako da muzika radi sa modusima i ritmovima, jer stav ili melodija mogu se opisati kao ritmične, ili u određenom modusu.“<sup>59</sup>

8. Kako se u *Državi* razmatranje muzike nalazi u delu koji sledi posle razmatranja teksta, Platon konsekventno dolazi do zaključka da modus i ritam moraju odgovarati tekstu, čime je data mogućnost podražavanja teksta, odnosno sadržaja koji tekst izražava.<sup>60</sup>

Pitagorejski *ethos* određenih modusa tako dobija novu mogućnost, koja nažalost neće biti iskorišćena. U analizi modusa Platon ipak nije napravio neki veliki korak, nije otisao dalje od onog što su pitagorejci već uradili na sličan način. To što je on

<sup>56</sup> Plato, *The Republic, Laws*, Oxford University Press, New York, 1938, 371.

<sup>57</sup> ibid., 371, 396.

<sup>58</sup> ibid., 319. Dva muzička elementa koja se ovde pominju, modus i ritam, prevedeni u našu savremenu terminologiju, odgovaraju karakteristikama zvuka – visini i trajanju. Što se tiče ostalih dveju karakteristika zvuka – **jačina zvuka**, (odnosno dinamika kako se sa specifičnim muzičkim značenjem upotrebljava ovaj termin) je pojam potpuno nepoznat grčkoj teoriji i pojavile će mnogo kasnije sa razvojem interpretacije u evropskoj muzičkoj tradiciji; dok je **boja zvuka** indirektno prisutna u diskusiji o različitim instrumentima.

<sup>59</sup> ibid., 369.

<sup>60</sup> ibid., 320.

izdvojio dorski i frigijski modus<sup>61</sup> kao najpogodnije za vaspitanje, i to vaspitanje ratnika, veoma malo doprinosi daljem razvoju estetičkog mišljenja o muzici.

8. Još manje je Platonova teorijska misao doprinela muzičkom razvoju. U vreme kada je antička muzika počela osvajati područje instrumenata, Platon vraća staru diskusiju i čak se, u svoju odbranu, poziva na mit o Apolonu i Marsiji.<sup>62</sup> Njegovo ograničavanje na liru, i to onu liru nalik na Terpandarovu u Sparti, bez mnogo žica, sa retkim mogućnostima upotrebe frule kod pastira, što znači izvan gradova, govori koliko daleko je Platonova *muzika* bila od realne muzike njegovog vremena.<sup>63</sup>

9. Sprovodeći svoj stav, u kome je po poznatom pitagorejskom principu, realna muzika samo kopija božanske muzike, Platon stiže do krajnjeg muzičkog konzervativizma, osuđujući sve novine koje su se događale u muzičkom razvoju njegovog vremena. Zbog toga sve inovacije i promene koje su se sprovodile na muzičkom planu izlaze van filozofskog koncepta u kome „su principi stabilni, večni i u kojima univerzum osniva svoja pravila egzistencije“.<sup>64</sup> Prihvatanje Platonovog koncepta podrazumeva okoštavanje muzike u najjednostavnijim obrascima, shodno jednostavnosti harmonije sfera.

10. Izlažući pitanja ritma Platon se poziva na Damona.<sup>65</sup> Iz Sokratove diskusije nije potpuno jasno koje bi ritmove Platon dopustio u idealnoj *Državi*, ali pada u oči da i ovde on govori u parovima u kojima se članovi međusebno suprotstavljaju. Istovetno kao i u izboru modusa gde je bio izabran dorsko-frigijski par i to na relaciji suprotstavljanja uzbudjujući – umirujući, veselo – tužan itd., postoje

<sup>61</sup> ibid. Julius Portnoj ukazuje na sličnost Platonovog tretiranja modusa sa Konfučijevim: „Mi ne znamo da li je Platon imao stvarno znanje filozofije koje je Konfučije učio na istoku. Sličnost njihovih filozofija može biti čista koïncidencija, ali brojni pasusi koji se prvobitno pojavljuju kod Konfučija, ponovljeni su kod Platona. U pasusu koji se odnosi na etiku i religiju Konfučije piše: 'Muzika Čenga je bludna i rasipnička, muzika Sunga je meka i feminizira, muzika Veja je ponavljajuća i uznemiravajuća i muzika Či-ja je gruba i navodi na oholost. Sva četiri tipa muzike su senzualna muzika i podrivaju ljudski karakter zbog čega ne mogu biti upotrebljene u posvećivanju.'“ (J. Portnoy, op. cit., 15)

<sup>62</sup> „ – Svakako mi ne radimo ništa novo, moj prijatelju, – reče on, (Sokrat, m.p.) kada dajemo prednost Apolonusu i Apolonovom instrumentu, nego Marsiji i njegovom instrumentu.“ (Plato, op. cit., 1938, 321) Platon je ovo smatrao za veoma jak argument, tako da Sokratov sagovornik Glaukon odgovara: – Nebesa mi, nikako.

<sup>63</sup> Jedan od poznatijih muzičara u Platonovo vreme je bio i **Timoteus** (Timotheos, 446?–357? p.n.e.). Od njegovih muzičkih dela poznat je ditiramb *Persijanci* u kome se peva o poznatoj Salaminskoj bitki. Posebno značenje ovog ditiramba sastoji se u primeni novog instrumenta – lire sa jedanaest žica. (C. A. Mapkyc, op. cit., 91; v. isto, J. Portnoy, op. cit., 19) U drugom ditirambu *Muke rođenja Semele* izgleda da je Timoteus otišao dotle da naturalistički podražava čin rađanja boga Dionisa, što je moralo biti šokantno za strogi muzički ukus. Verovatno Platonove primedbe muzici se delimično odnose i na Timoteusa, koji se sukobljavao sa Platonovim spartanskim obrascem lire sa malo žica.

<sup>64</sup> E. Fubini, op. cit., 26.

<sup>65</sup> „Ali, kako sam rekao, ostavimo ove stvari da budu iznesene prema Damonu, jer ne možemo se baviti njima u jednoj kratkoj diskusiji.“ (Plato, op. cit., 1938, 322)

parovi ritmičkih struktura dugi – kratki slogovi, što sveukupno govori o primeni dijalektike u Platonovom tretmanu muzičkih elemenata.

11. Platonova dijalektizacija muzike je detaljno izložena u Eriksimahovoј besedi u *Gozbi*. Platon prihvata Heraklitovu poziciju o harmoniji kao spoju suprotnosti i čak citira Heraklita i njegovo slaganje luka i lire.<sup>66</sup> Ipak, nekih razlika ima:

„Ali je veoma nelogično tvrditi da je harmonija neko neslaganje ili da se sastoji od onoga što se još ne slaže. Možda je, ipak, nameravo reći to da je ona postala iz visoka i niska glasa koji su pre bili nesložni, a docnije se složili pomoću muzičke umetnosti.“<sup>67</sup>

I ritam je, isto tako prema Platonu: „postao iz brzine i sporosti koje su pre bile razdvojene, a docnije se sjedinile“<sup>68</sup>

U saglasnosti sa celokupnim tekom rasprave *O ljubavi*, Platonova dijalektika muzike je dijalektika *Erota*, čime i muzika postaje „nauka o erotskim odnosima s obzirom na harmoniju (moduse, m.p.) i ritam“.<sup>69</sup>

12. Uvođenje *Erota* ipak ne znači da Platon daje prednost hedonizmu u muzici i on će odbaciti u *Zakonima* uživanje kao kriterij muzike („tako mi moramo odbaciti stanovište koje tvrdi da je kriterij muzike naše zadovoljstvo“),<sup>70</sup> i prihvatiti njenu kognitivnu moć („... mi moramo tražiti onaj tip muzike koji nosi sličnost sa slikom plemenitog“).<sup>71</sup> U dijalogu tim povodom, Atinjanin još jedanput potencira mimetički karakter muzike: „Zar bi mogli odreći da je cela muzika podražavajuća i imitirajuća?“ i malo dalje: „... oni moraju ciljati, ne zadovoljstvo u muzici, već ispravnost; i imitacija, i ispravnost, mi držimo do toga, ležaće u reprodukciji kvaliteta i veličine originala“.<sup>72</sup>

13. U obimnom Platonovom filozofskom stvaralaštvu postoji još mnogo de-talja koji se odnose na muziku.<sup>73</sup> Tako je ovde izostavljen ples, o kome se dosta

<sup>66</sup> Platon, *Ijon, Gozba, Fedar*, Kultura, Beograd, 1970, 48.

<sup>67</sup> *ibid.*

<sup>68</sup> *ibid.*

<sup>69</sup> *ibid.*, 49. „I u samom sastavu kako harmonije tako i ritma nije teško raspoznavati ljubavne odnose, i tu se još ne nahodi onaj dvostruki Erot; ali kad ustreba da se pred ljudima upotrebljavaju ritam i harmonija, bilo da ih čovek sam stvara, što zovu melopejom, bilo da valjano upotrebljava već stvorene melodije i metre, što se naziva muzičko obrazovanje, tada to postaje odista teško, i to iziskuje dobra veštaka.“ (*ibid.*)

<sup>70</sup> Plato, op. cit., 1938, 385.

<sup>71</sup> *ibid.*

<sup>72</sup> *ibid.*

<sup>73</sup> Jedan takav detalj je Platonova distinkcija generacijskih ukusa u *Zakonima*. Na osnovu tih razlika Platon formira tri različita hora: prvi je hor dečaka, nazvan i hor Muza; sledi hor muškaraca ispod trideset godina, nazvan hor Apolona; i na kraju, hor staraca, nazvan Dionizijskim. (*ibid.*, 380). Razume se da će hor staraca biti taj koji može da sudi i propisuje šta je dobro, a šta ne valja u muzici („... horovoda biće u mogućnosti da sudi o dobrim i lošim muzičkim predstavama, odnosno o podražavanjima duše pobudene emocijama, da razlikuje predstavljanje dobre od loše duše, da ovu poslednju odbaci i da dobru proizvodi u javnim pesmama, osvajajući duše mladih i izazivajući pojedince i sve ostale da se udruže u zanimanje vrlinom, prateći ga u ovim podražavanjima“). (*ibid.*, 411) Interesantno je kako Platon dolazi do naziva za hor staraca, Dionizijski hor. Pošto po njemu

govori u *Zakonima*, polazeći od stava da je ples različita umetnost, koja ima svoju istoriju i, saglasno tome, svoju istoriju estetike.

14. Platonov muzički pitagoreizam dolazi do posebnog izraza u *Timeusu*. Zbog toga pojedini autori smatraju da je ovo delo adekvatnije pitagorejskom nego Platonovom muzičko-estetičkom duhu. Poznate pitagorejske numeričke proporcije pojavljuju se i ovde, ali kao rezultat stvaranja *Demiurg-a*.<sup>74</sup> I čulo sluha je „dar neba sa istim namerama i ciljevima“, jer je „slušanje zvuka dano zbog harmonije, a harmonija, čija kretanja su srodnna kretanjima duše u nas, dana je od Muza... ne zbog iracionalnog zadovoljstva (koje je sada smatrano kao njegova korisnost), već kao saveznik protiv unutrašnje nesaglasnosti koja je došla kao rezultat kretanja duše, da bi je (muzika) dovela do reda i saglasnosti u себi“.<sup>75</sup>

15. Sabirajući ono što je ovde bilo rečeno do sada i imajući u vidu Platonov cilj u razmatranju muzike u *Državi* i *Zakonima* – za muzičko obrazovanje, odnosno propisivanje normi muzičke kulture bilo bi prihvatljivo sledeće: Platonovo estetičko kretanje u muzičkoj umetnosti možemo delimično predstaviti kao: kretanje od *ontologije* muzike (građa muzike, modusi, ritam), prema *gnoseologiji* muzike (podražavanje i spoznaja) sa ciljem *aksiologije* muzike, (normativi „dobre“ muzičke umetnosti). Pri tome moramo istaći i Platonovo poistovećivanje estetike i etike.

16. Ono što dovodi do određene kontradikcije u Platonovom estetičkom sistemu o muzici je kolebanje između – *muzike* koja vodi ka nekontrolisanom zadovoljstvu i kvarenju omladine, zbog čega se mora izbaciti iz dobro uređene države; i *muzike* kao vrhunske filozofije i nauke, čije čari mogu doprineti kultivisanju duha, zbog čega bi je trebalo uvesti u obrazovanje mladih.

## V. Aristotel (384–322 p.n.e.) – Emocije i dokolica

1. Većina autora smatra da je Aristotel dosta pozajmio od Platonove estetike muzike: muzika je razmatrana kroz prizmu obrazovanja; ova razmatranja su deo rasprave koja je analogna po svom karakteru Platonovoj *Državi*, sada pod naslovom *Politika*; i na kraju rasprava teče po ustanovljenom principu elemenata muzike: modusi, ritam i instrumenti.

Ipak, i pored velike doze pitagoreizma, Platona nismo mogli svesti, niti svrstati u pitagorejski krug mislijaca, tako ni Aristotela ne možemo poistovetiti sa Platonovom estetikom muzike, jer razlike, a donekle i novine, postoje.

---

svako kad postane stariji, oseća stid da peva, vino, koje je dozvoljeno starijim od četrdeset godina, treba da prizove Dionisa u pomoć i pomogne starijima da se oslobođe i zapevaju. (ibid., 382, 383)

<sup>74</sup> v. Alfred Edward Taylor, *A Commentary on Plato's Timaeus*, Oxford at the Clarendon Press, Glasgow, 1972, 25, 26, 27.

<sup>75</sup> ibid., 44. U *Timeusu* srećemo i pretpostavke o fiziologiji slušne percepcije: „Zvuk se može definisati u opštim terminima kao udarac proizveden od vazduha na mozak i krv kroz uši i predan duši; dok je kretanje koje on izaziva, polazeći od glave i završavajući u regiji jetre – slušanje.“ (ibid., 79)

2. Razlike pre svega postoje zbog razlika u celokupnom filozofskom, a odatle i estetičkom sistemu Aristotela.<sup>76</sup> Razlike, osim toga, postoje kako u sadržajnom tako i u formalnom smislu, jer umesto Platonovog literarnog dijaloškog stila uvedena je striktna teorijska sistematizacija, stil i jezik. S druge strane, isto tako, ne treba očekivati da novine u estetičkom tretmanu lepog i umetnosti<sup>77</sup> podjednako tangiraju i područje muzike.

3. U našem pokušaju da u istoriji estetike muzike odredimo ishodište ideja određenog autora, pored Platona, uz Aristotelovo ime treba postaviti i pitagorejce. Tako je ideja katarze najverovatnije nasleđena od pitagorejaca, a oni su je opet najverovatnije preuzezeli od istočnih kultura, Egipta i Kine.<sup>78</sup> Religiozna ekstaza uz pomoć ritma i muzike je jedno od sredstava koja se koriste i danas u

<sup>76</sup> „U razmatranju prvog pitanja potrebno je uočiti da, nasuprot Platonovom idealizmu, Aristotel dokazuje kako ideja nije ni prije pojedinačnih stvari (ante rem kako bi rekli skolastici), niti poslije njih (post rem), već u njima (in rem). Analogno tome prava spoznaja ljudska nije niti samo umna niti samo osjetilna već na specifičan način osjetilno-umna. Najveći je, dakle, sistematičar cjelokupnog antičkog znanja i filozofije suprostavio radikalnom idealizmu i rigoroznosti Platona svoj domišljeni realizam na svim područjima filozofije.“ (Danko Grlić, *Estetika – Povijest filozofskih problema*, Naprijed, Zagreb, 1983, 48, 49)

<sup>77</sup> Prema Tatarkjeviću Aristotel je „značajno unapredio teoriju umetnosti“. Aristotelove zasluge on deli u dve grupe: nove definicije starih ideja i originalne ideje. „U prvoj grupi nalazimo definicije lepog i umetnosti, podelu umetnosti na podražavajuće i produktivne, koncept podražavanja, očišćenja od emocija, i odgovarajuće proporcije.

U drugoj grupi nalazimo sledeće zasluge:

- A. Priznavanje različitih izvora umetnosti: umetnost izvire podjednako iz podražavanja kao i od harmonije.
- B. Priznavanje različitih ciljeva umetnosti, imenujući kao najvažnije realizaciju čovekove do-kolice.
- C. Klasifikaciju poezije kao umetnosti, protivno grčkoj tradiciji.
- D. Izdvajanje podražavajućih umetnosti od mase drugih.
- E. Odbrana autonomije umetnosti u vezi sa moralom i istinom. (Ovo je bio prekid sa dominantnim mišljenjem antike).
- F. Stanovište da umetnost zavisi od proporcije, reda i dobre organizacije, sa dodatkom da zavisi i od 'perceptibilnosti' tj. od kapaciteta lepog objekta da bude shvaćen kao posmatranje, ili u memoriji.
- G. Tvrđnja da su vrednost lepog i umetnosti unutrašnje. H. Pristup konceptu 'estetske lepote'“ (W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, op. cit., 154)

<sup>78</sup> „Aristotel je najverovatnije raširio ovu teoriju posmatrajući efekte koje određeni tip muzike ima u pobuđivanju raspoloženja ili religiozne ekstaze, ili kako su je Grci nazvali 'enthusiasmus', što se retko vidi u ovoj zemlji, ali čija prava kuća je Istok! Ovi subjekti sa mentalnom rastrojenošću bili su smatrani kao 'posedovani' od bogova i lečeni od sveštenstva. Lečenje je bilo homeopatsko u karakteru i sastojalo se od primene mahnite muzike da izleči pobesnele umove. Ritmičko kretanje divlje i neumorne muzike moglo je pogoditi emocionalno neuravnoveženog slušaoca do uspostavljanja mentalnog ekvilibrijuma. Postoje svedočanstva u grčkoj literaturi da su bahijski sveštenici sakupljali i dovodili u hramove, radi lečenja, žene koje su bile umno mučene i rastrojene. Onda bi sveštenici svirali divlju muziku na frulama i ove žene bi bile pokrenute ka plesu i kao što je muzika postajala sve više mahnita i njihov ples je bio sve besniji. Kad bi žene bile iscrpljene, padale su na zemlju i spavale. Posle buđenja, njihov iracionalno-mentalni status bi popustio i one bi bile ili privremeno, ili stalno izlečene.“ (J. Portnoy, op. cit., 24, 25)

određenim verskim zajednicama (derviši, pentakostalci itd.) i ona je verovatno poslužila kao model Aristotelu za formiranje teorije o katarzi.

4. Aristotelov pitagoreizam je i u tretmanu pitanja *reda*, odnosno *proporcija*. Aristotelova veza sa pitagorejcima je potvrđena i u *Problemima*, radu koji je dugo pogrešno pripisivan Aristotelu. I pored toga što *Problemi* nisu njegov rad, u njima je očit Aristotelov metodološki, odnosno naučni postupak.<sup>79</sup>

Tako na postavljeno pitanje „kada zvuci u harmoniji zadovoljavaju uho“ (34, 35a, 41),<sup>80</sup> sledi odgovor o numeričkim proporcijama. I na pitanje „zašto melodije proizvode zadovoljstvo“ (38),<sup>81</sup> pored ostalog (urođeno osećanje, poznatost itd.), opet se javlja, broj, red, proporcija itd. Echo teorije o *etosu* javlja se u 27., 29., 33. i 37. *problemu* gde se iznose već poznata shvatanja o različitom karakteru visokih i niskih zvukova, kretanja muzike kao akcije, odnosno kao karaktera.

Međutim, u desetom problemu, gde se postavlja pitanje zašto ljudski glas pričinjava veće zadovoljstvo od instrumentalne muzike, odgovor je tipično Aristotelov – jer je zadovoljstvo od harmonije pojačano zadovoljstvom od podražavanja. Isto se odnosi i na 5. i 40. *problem*, gde je dat odgovor na pitanje o većem zadovoljstvu kod slušanja poznate muzike i to zbog „zadovoljstva od prepoznavanja“.<sup>82</sup> Time se u *Problemima* prepliću i poznate ideje o numeričkim proporcijama, etosu, i ideja o *mimesis*-u i zadovoljstvu od podražavanja.

5. Ideja podražavanja je, kako je već bilo istaknuto, jedna od centralnih u Aristotelovom tretmanu muzičke umetnosti.<sup>83</sup> Nju eksplicitno nalazimo u njegovojoj *Poetici* koja govori i o muzici u upoređenju sa tragedijom, odnosno o muzici kao jednom od delova tragedije. Tako još na samom početku ovog dela, koje će odigrati veoma značajnu ulogu u kasnijem razvoju estetike i teorije umetnosti, Aristotel ističe da „auletika i u najvećem delu kitaristika... predstavljaju podražavanje“.<sup>84</sup> Sredstva njihovog podražavanja su ritam i harmonija (modusi), (pored auletičke i kitarističke, Aristotel uključuje i siristiku),<sup>85</sup> čime se razlikuju od drugih poetičkih umetnosti, kao na primer od plesa u kome postoji

<sup>79</sup> v. W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, op. cit., 219, 220. „Najmanje jedanaest poglavljia ovog rada se bavi muzičkom teorijom i pitanja koja su elaborirana delimično su slična onim postavljenim u savremenoj estetici, ali rešenja su tradicionalna i tipična za antiku.“ (ibid., 220)

<sup>80</sup> ibid.

<sup>81</sup> ibid.

<sup>82</sup> ibid.

<sup>83</sup> U duhu izvođenja simbolizma Bozanket postavlja i Aristotelovo podražavanje u muzici. „Ali Aristotel voli da radi prema gore, polazeći od fizičkih činjenica prema njihovom idejnom uvođenju; i verovatno ćemo biti blizu istine ako kažemo da je on, polazeći od nevoljnog odgovora muzičkom stimulusu, prihvatio analogno srodstvo između moralne emocije i muzičkog izraza, na čemu je Platon već insistirao, i zbog toga je, kako ćemo sigurno suditi na prvi pogled, priznao simbolički elemenat u ideji 'podražavajućeg' predstavljanja, dok je iz toga isključio jednostavni slučaj kopiranja formativne umetnosti.“ (B. Bosanquet, op. cit., 61)

<sup>84</sup> Аристотел, *За поетиката*, Михаил Д. Петрушевски, прев., Македонска книга, Скопје, 1979, 19.

<sup>85</sup> ibid., 20.

samo ritam, odnosno „ritmičkim kretanjima podražavaju se karakteri, strasti i radnje“.<sup>86</sup> Ipak muzika u smislu hijerarhije umetnosti ne može dostići tragediju koja je sastavljena od: radnje, karaktera, misli, diktije, muzike i scenskog aparata i u kojoj „podražavalaca funkcija dostiže svoj cilj i proizvodi, da tako kažemo, savršeno živo biće“<sup>87</sup>

6. Mnogo veći deo posvećen muzici nalazimo u Aristotelovoj *Politici*. Uvođeći muziku u obrazovanje „koje sinovima treba dati ne zato što je korisno ili neophodno, već zato što je lepo i dostoјno slobodna čoveka“<sup>88</sup> Aristotel pravi ključni zaokret u estetici muzike odbacujući pragmatistička ili utilitarna tumačenja problema. Umesto toga uvedena je dokolica, jer se muzikom „većina ljudi bavi zbog zadovoljstva“, a „stari su je uneli u vaspitanje“, jer „sama priroda traži ne samo da radimo kako treba, već da budemo u stanju da lepo provodimo i slobodno vreme, jer ono je, da ponovimo još jednom, početak svega“<sup>89</sup>

7. Time je trasiran put ka *artes liberales*<sup>90</sup> u kome muzika, ali ne i muzičari, dobija visoko mesto u aktivnostima „slobodnog“ čoveka. Propušteno kroz prizmu pitagorejstva, kao što ćemo kasnije videti, ovo mišljenje postaje obrazac za estetiku muzike celog srednjeg veka. Baviti se muzikom radi ispunjenja slobodnog vremena je plemenito, ali baviti se njom radi profesije, odnosno zarade, to je nisko, nedostojno i izvan statusnih simbola „slobodnog“ čoveka.

8. Sistematični Aristotelov duh, ujedinjen sa njegovim principom da se kreće srednjim putem, izaziva određene protivurečnosti. Tako pitajući se kakva je uloga muzike, odnosno „zbog čega se treba njome baviti... da li radi igre i odmora“, „ili muziku treba shvatiti kao sredstvo za razvijanje vrline“, ili zbog toga da „muzika može da učini karakter boljim“<sup>91</sup> Aristotel rešava kompromisom. Muzika pripada i „obrazovanju i igri i zabavi“, ona je korisna za odmor i pomoću nje ćemo „postići izvesne osobine karaktera“<sup>92</sup> Time muzika ipak ima neke pragmatične i utilitarne svrhe.

9. Sticanje „izvesnih osobina karaktera“ povezano je sa podražavanjem i tu Aristotel uvodi još jedan koncept koji će dugo gospodariti estetikom muzike – podražavanje osećanja, jer „slušajući muziku koja podražava neko osećanje, u svima se javlja isto to osećanje i onda kada muziku ne prate ritmički pokreti i pesma“<sup>93</sup> Osim toga iz navedene Aristotelove konstatacije vidimo da se postepeno otvara i put ka osamostaljivanju muzike, kao specifičnog fenomena, izvan *trojne horeje* – plesa, muzike i poezije.

10. I objašnjenje modusa sledi isti duh. „Melodije same sobom podražavaju osećanja i to je razumljivo, jer je priroda pojedinih harmonija različita tako da kod slušalaca

<sup>86</sup> ibid.

<sup>87</sup> K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 64.

<sup>88</sup> Aristotel, *Politika*, BIGZ, Beograd, 1975, 205.

<sup>89</sup> ibid., 203, 204.

<sup>90</sup> Ovo je Fubini iskoristio kao naslov svog pogлављa o muzici – *La musique, discipline liberale* (E. Fubini, op. cit., 28)

<sup>91</sup> Aristotel, op. cit., 207.

<sup>92</sup> ibid., 208, 209.

<sup>93</sup> ibid., 209.

izaziva različita raspoloženja.<sup>94</sup> Modusi su podeljeni u tri grupe, koje izazivaju tužna i potištena raspoloženja (miksolijski), koje izazivaju blago raspoloženje i koje deluju da postajemo umereni i mirni (dorski), dok „frigijska harmonija, naprotiv, budi oduševljenje“.<sup>95</sup> U stvari, i u tretmanu modusa Aristotel je prihvatio „zlatnu sredinu“ koja je u muzici prezentovana tonom μέσην.<sup>96</sup> Čak je i rasprava o *Politici*, koja završava raspravom o muzici, odnosno o modusima, zaključena sledećim rečima: „onda je jasno da se u obrazovanju, treba držati triju glavnih odredaba: sredine, onoga što je moguće i onoga što odgovara“.<sup>97</sup> On se spori sa Platonom oko toga koji modusi treba da uđu u obrazovanje: „Sokrat u *Državi* nema prava kad pored dorske, ostavlja samo frigijsku harmoniju, i to pošto je između instrumenata izbacio frulu. Jer frigijska harmonija ima među harmonijama isto dejstvo kao frula među instrumentima. I frigijska harmonija i frula bude strasti i osećanja.“<sup>98</sup> Ipak ove nesuglasice ne donose bitne razlike u estetičkom tretmanu muzičke umetnosti.

11. I u tretmanu instrumenata Aristotel zadržava Platonov stav, izbacujući aulos koji nije „etički instrument već pre orgijastički, pa stoga njega treba upotrebljavati u takvim slučajevima gde slušanje može pre da utiče na prečišćavanje osećanja nego što može da poduci“.<sup>99</sup> On će posegnuti i za istim argumentom koji, preko Platona, vodi do mitologije i u kojem aulos otpada jer onemogućava pratnju rečima. Aristotel će izbaciti i druge instrumente kao što su na primer pektida i barbit, heptagon, trigon i sambika i sve druge instrumente „koji zahtevaju vanredno izvežbanu ruku“, jer u njegovoj koncepciji nema mesta za „obrazovanje koje ima za cilj nadmetanje. Čovek s takvim obrazovanjem ne posvećuje se muzici radi svog moralnog usavršavanja, već radi uživanja slušalaca i to neobrazovanih slušalaca.“ Stoga, smatra on „to nije zanimanje za slobodne ljudе, već pre za najamne radnike“.<sup>100</sup>

<sup>94</sup> ibid.

<sup>95</sup> ibid., 209, 210.

<sup>96</sup> Komentarišući *Probleme* (XIX, 20), Henri S. Makran (Henry Stewart Macran) komentariše i Aristotelovu poziciju u tretmanu ovog tona:

„Teško je zamisliti kako bi priroda tonike mogla biti jasnije i verodostojnije indicirana, od onoga što je uradio autor ovog pasusa u deskripciji Mese. I kao što on tvrdi da je Mese centar jedinstva u celoj dobroj muzici, on mora da je priznao samo jedan modus. U stvari jedan pokušaj je bio napravljen da se izbegne ovaj zaključak prepostavljajući da se kod Aristotela ovo ne odnosi na μεση κατα δυναμιν, već na μεση κατα θεσιν. Međutim, ova prepostavka je sasvima neodrživa, ne samo zato što je nomenklatura κατα θεσιν najverovatnije Ptolemejev pronalazak, no više zbog ubedljivog razloga da izgleda da su termini κατα θεσιν i κατα δυναμιν u okviru direktne namere o sprečavanju ovakve prepostavke. Tako je μεση κατα θεσιν jednostavno ton koji se nalazi u centru grupe; dok je μεση κατα δυναμιν ton koj razrešava funkciju centra u zajedništvu sistema. Prvi je matematički, drugi dinamički centar. Ako je, odatle, ukupni smer Aristotelovog razmišljanja baziran na njegovoj koncepciji Mese kao povezujućeg sredstva muzičkih zvukova, moguća li je tada bilo kakva sumnja na koju Mese se on odnosi?“ (Henry S. Macran, ed., *The Harmonics of Aristoxenus*, Clarendon Press, Oxford, 1902, 70, 71)

<sup>97</sup> Aristotel, op. cit., 214.

<sup>98</sup> ibid.

<sup>99</sup> ibid., 211.

<sup>100</sup> ibid., 212.

12. Što se tiče pitanja ritma, očigledno je da Aristotel nije imao veće građe od svog prethodnika Platona, tako da ritam uopšte nije obrađen i pored toga što se on pominje u tekstu.<sup>101</sup>

13. Pored *Poetike* i *Politike* određene reference o muzici nalazimo i u drugim delima Aristotela. Tako na primer u trećoj knjizi *Retorike*, Aristotel povezuje muziku i retoriku kroz aspekte interpretacije.<sup>102</sup> Ovo će dovesti Aristotela do uvođenja i kategorije volumena, odnosno jačine zvuka, kao ravnopravne kategorijama harmonije (modusima) i ritma.<sup>103</sup> Međutim, estetičko mišljenje antike, pa i srednjeg veka, još nije spremno da uvrsti izvođenje u žihu svojih interesovanja, a aspekti sa kojima je ono prisutno u muzičkoj teoriji uglavnom se odnose na ispravno čitanje, odnosno dešifrovanje notnih znakova. Ovim nije umanjena Aristotelova istorijska pozicija *prvog* koji je postavio pitanje interpretacije u okviru estetičko-teorijskog mišljenja o muzici.

Za razliku od Platona, Aristotel je umesto *visokog* teoretisanja, više bio nastrojen rešavanju praktičnih problema. U ovom kontekstu treba shvatiti i tretman interpretacije koji je proizšao iz praktičnih retoričkih potreba.<sup>104</sup> Sličan primer nalazimo i u raspravama *O duši i Ispitivanju životinja* gde Aristotel koristi kvalitativnu i biološku, nasuprot matematičkoj analizi u tretmanu fiziologije percepcije zvuka.<sup>105</sup>

14. Ipak, najuticajniji deo Aristotelovih stavova o muzici, onaj koji će igrati ulogu u daljem razvoju estetičke misli ostaje u *Poetici* i *Politici*. Kao učitelj Alek-sandrov, on će uticati i na svog učenika da stekne muzičko obrazovanje do nivoa „dostojnosti slobodnog čoveka“. I kada **Plutarh** opisuje susret Filipa Makedonskog i njegovog sina koji svira na liri, Filip, odnosno Plutarh izražava Aristotelove misli kada otac pita sina: – Zar se ne stidiš da izvodiš na liri tako dobro?<sup>106</sup>

Muzika u konceptu obrazovanja, i to kroz njene funkcije *anapausis*, *paidia*, *diagoge* i *katharsi* (korisnost, moralna kultivacija, intelektualna vrlina i očišćenje),<sup>107</sup> ostaje težišni deo Aristotelovog sistematizovanja muzičke umetnosti.

## VI. Peripatetici – modifikacija tradicije

1. Peripatetičku školu, koju je osnovao Aristotel, nastavljaju njegovi učenici **Aristoksen** (rođen u Tarenti, 354? p.n.e) i **Teofrast** (370?–287? p.n.e). Obojica

<sup>101</sup> „Ostaje da ispitamo da li u obrazovanje treba da uđu sve harmonije i svi ritmovi ili treba napraviti izbor, a zatim, da li oni koji se bave vaspitanjem treba da se drže iste te podele (na harmonije i ritmove) ili treba da uzmu u obzir i neki treći element. Mi znamo da se muzika sastoji od melodije i ritma i ne smemo izgubiti iz vida ulogu koju oba ta elementa imaju u pogledu obrazovanja.“ (ibid.) Ali, ovo je sve što je Aristotel rekao o ritmu u *Politici*.

<sup>102</sup> v. E. A. Lippman, op. cit., 134.

<sup>103</sup> ibid.

<sup>104</sup> ibid., 137.

<sup>105</sup> ibid., 141.

<sup>106</sup> J. Portnoy, op. cit., 27, 28.

<sup>107</sup> E. A. Lippman, op. cit., 129.

su obradila pitanja muzike kako u posebnim raspravama tako i kao integralni deo drugih tekstova. Međutim, od Teofrastovih *Harmonija* i *O muzici* sačuvani su samo fragmenti, dok je od Aristoksenovog teorijskog opusa (prema Suidasu 453 tomova) dostupna nekompletna rasprava o *Ritmu* i tri knjige *Harmonije*. Po opštem mišljenju, Aristoksenove *Harmonije* su rasprava kojoj dugujemo naše, skoro kompletno, znanje o muzičkoj teoriji stare Grčke.<sup>108</sup>

2. Aristoksena su nazivali i *muzičarem* čime se potvrđuju njegov ugled i znanje u muzičkoj teoriji. U njegovoj biografiji nalazimo: da je njegov otac Spintarus (isto tako nazvan i Mnesias) od koga je stekao muzičko obrazovanje, bio dobro poznat muzičar u Tarentumu i da je na svojim putovanjima kontaktirao sa Sokratom, Epaminondom i Arhitom; da je mladalaštvo proveo u Mantinei, i koja je imala izrazito konzervativan muzički ukus; da je jedno vreme bio učenik pitagorejaca Ksenofilusa iz Kalkisa; da je onda postao peripatetik i učenik Aristotelov, za kojeg će kasnije izgubiti poštovanje, pošto je nasuprot njegovim očekivanjima, Teofrast, umesto njega, izabran za naslednika Aristotelova itd.<sup>109</sup>

3. Sumirajući Aristoksenovu poziciju u muzičkoj teoriji i posebno estetici muzike, može se reći da je on prihvatio dominantne teorijske pretpostavke koje od Aristotela vode unatrag do pitagorejaca, međutim i da je dosta stvari u njima izmenio. Sukob teorije i prakse njegovog vremena, u kojem su sa jedne strane fizika i akustika, zasnovane na pitagorejskom matematičkom učenju, bez mogućnosti za direktnu primenu u stvaranju i izvođenju muzičkih dela, a na drugoj strani nalazimo empirijski smer razvoja muzičke umetnosti, zasnovan na ličnim iskustvima muzičara koji su značajno unapredili muzičku umetnost – sve nalazi svoj adekvatni odraz i u koncepciji Aristoksenove *Harmonije*, odnosno novina koje ona sadrži.

4. U tom duhu Aristoksenova nauka nazvana *Harmonija* sadrži sedam delova. Prvi deo je definicija muzičkih rodova „da se pokaže koji su postojani, a koji promenljivi elementi prepostavljeni ovom razlikom“.<sup>110</sup>

U duhu Aristoksenovog stila (kome Makran uočava dosta nedostataka i grešaka, pa čak i hvalisanje – „Ja sam to lično uradio“),<sup>111</sup> Aristoksen ističe da niko od njegovih prethodnika nije izvukao tu distinkciju i da je njihova pažnja bila skoncentrisana na enharmonski rod.<sup>112</sup>

Druga grana *Harmonije* posvećena je intervalima. I ovde veoma neskromno Aristoksen zaključuje da je „većina ovoga, može se reći, promaklo dosadašnjim opservacijama“,<sup>113</sup> što svakako nije tačno imajući u vidu pitagorejska istraživanja.

<sup>108</sup> H. S. Makran (Macran) u komentarima *The Harmonics of Aristoxenus*, op. cit., 86.

<sup>109</sup> ibid. Izgleda da je njegov visoki ugled bio poljuljan time „što je uporno potcenjivao Platona, i što je zlobno propagirao skandalozne priče koje je doznao od svog oca o domaćem životu Sokrata“.

<sup>110</sup> ibid., 190.

<sup>111</sup> ibid., 87.

<sup>112</sup> ibid., 190.

<sup>113</sup> ibid., 191.

Treći deo Aristoksenove *Harmonije* bavi se pitanjem „tonova, njihovim brojem, kao i načinima njihovog prepoznavanja“.<sup>114</sup> Ovo je veoma uobičajen pristup, imajući u vidu grčku notaciju, kao i imena tonova koja su bila korišćena u to vreme. Tu Aristoksen dodaje i to da će biti diskutovano, da li oni predstavljaju samo određene visine ili imaju i nekakve funkcije (kao i kod Aristotela i njegovog termina *mese*).

U četvrtom delu, raspravlja se o lestvicama, „prvo o njihovom broju i prirodi i drugo o načinu njihovog obrazovanja od intervala i tonova“.<sup>115</sup> U ovom delu rasprave Aristoksen govori o „melodičnim i nemelodičnim“ komponentama u obrazovanju lestvica, odnosno da nisu sve kombinacije zvukova pogodne za formiranje lestvice, slično kao što u jeziku ne prave sve kombinacije glasova slog.

Peti deo predstavlja spoj pitanja lestvica i mesto tonova, odnosno raspored tonova kod instrumenata, tako da odgovaraju različitim potrebama izvođenja; dok šesti deo obrađuje modulacije u melodijskim linijama.

Zadnji deo Aristoksenove *Harmonije* posvećen je konstrukciji melodijskih linija, pošto „sa istim tonovima, imamo izbor brojnih melodijskih formi različnih karaktera“.<sup>116</sup> Raspravom o melodiji, Aristoksen ostvaruje krupan zaokret u estetičkom i teorijskom tretmanu antičke muzike. Teorija je konačno krenula prema aktuelnosti realnih muzičkih tvorevina.

5. Melodija je po Aristoksenu poslednji deo *Harmonije*, ali i njen osnovni predmet izučavanja. Jer kao što on sam kaže „predmet našeg istraživanja su zakoni prema kojima glas u melodijama svih vrsta, u uspinjanju ili silaženju, postavlja intervale“.<sup>117</sup> Odredivši tako melodiju kao predmet *Harmonije*, uključujući tu i vokalnu i instrumentalnu melodiju, Aristoksen uvodi još jednu novinu. Način naše komunikacije sa muzikom (ili kao što on kaže metod), zasniva se na dve sposobnosti: sposobnosti slušanja i sposobnosti intelekta; „pomoću prve sposobnosti sudimo razlike intervala, a pomoću druge uočavamo funkciju tonova“.<sup>118</sup>

6. Uvođenje „čulnog“ elementa pored „intelekta“ predstavlja još jedan od zaokreta koji daju posebnu vrednost Aristoksenovom radu. Pitagoreizam nije odbačen već kombinovan sa čulnim elementima. I pitagorejci i Aristoksen favorizuju „etičku interpretaciju muzike i razlika u njima leži u pristupu prvog (pitagoreizma, m.p.) koji je bio metafizički i mistički, povezujući muzičku harmoniju sa harmonijom kosmosa i pripisujući muzici specijalnu moć i jedinstvenu sposobnost uticaja nad dušama, dok je Aristoksenovo stanovište usmereno ka pozitivističkom, psihološkom i medicinskom tumačenju. Razlika između pitagorejaca i Aristoksenovih sledbenika leži više u metodu koji su koristili za izučavanje muzike nego u načinu na koji su je razumevali.“<sup>119</sup>

<sup>114</sup> ibid.

<sup>115</sup> ibid.

<sup>116</sup> ibid., 192.

<sup>117</sup> ibid., 188.

<sup>118</sup> ibid., 189.

<sup>119</sup> W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, op. cit., 221.

7. Pored uvođenja melodije, i sposobnosti komplementarnog doživljavanja muzike kroz čula i intelekt, Aristoksenov rad sadrži i druge novine u duhu tadašnje tradicije koncepta muzike. Tako na primer, on narušava tumačenje muzike kao emotivni govor i zastupa suprotno gledište da se muzika i govor principijelno razlikuju. Razlikovanje je verovatno za naše današnje sagledavanje muzičke umetnosti kao vremenske umetnosti, veoma neuobičajeno.

Prema Aristoksenovom mišljenju muzika je nešto statično, a govor je nešto što se kreće. Njegovo objašnjenje se temelji na tome što se muzika sastoji od fiksiranih visina tonova na kojima se glas zadržava (ne uzimajući u obzir da se između tih statičnih dimenzija glas mora kretati), dok je govor neko neprestano kretanje, bez fiksiranih visina.<sup>120</sup>

8. U posebnost njegovih klasifikacija spada i definicija visine u muzici. Nastavljajući istim metodološkim postupkom o muzici kao statičnom fenomenu, on kategoriju visine deli na četiri potkategorije: visoku i nisku, odnosno, napetost i opuštanje.<sup>121</sup> Prve dve kategorije treba da pokažu da u toj visini postoje razlike gore – dole, dok druge dve, pokazuju kretanje od tih statičnih visina prema gore – napetost, i prema dole – opuštanje.

9. Kroz istu dijalektiku suprotnih parova i to kretanja i mirovanja, Aristoksen stiže i do već spomenute podele o učešću sposobnosti: čula sluha i intelekta. Razlika između jednog i drugog sastoji se u tome što sluhom sudimo postojane, nepromenljive elemente (intervale), dok intelekt sudi o njihovim funkcijama, koje su promenljive u zavisnosti od situacije, odnosno toka melodijске linije.<sup>122</sup>

10. Od podele *Harmonije* kao i od njenog predmeta istraživanja, vidi se da ona pokriva samo oblast „melodije“ i to u njenim visinskim korelatima, a ne i u ritmičkim. Tako će i sam Aristoksen istaći da je *Harmonija* „samo deo pripreme muzičara, na istom nivou sa naukom o ritmu, metru i instrumentima“.<sup>123</sup> Još bitnije je da Aristoksen u istom pasusu kaže da „biti muzičar, zahteva mnogo više nego znanje harmonije“. U dvosmislenosti ovog iskaza, čiji jedan deo govori o potrebi znanja i iz drugih oblasti, leži i ideja da se muzičar ne može postati isključivo savladavanjem pravila. Time Aristoksen još jedanput drži srednju liniju prema vladajućem pitagorejskom intelektualizmu u muzici.

11. S druge strane, govoreći o instrumentima i posebno o aulosu i njegovom rasporedu tonova (koji se od instrumenta do instrumenta razlikuje zbog neujednačnosti proizvodnje, kao i nepoznavanja temperacije instrumenata), on prihvata stav, da zbog tih razlika, pojedinačni instrument ne može biti sredstvo za suđenje o odnosima u muzici.<sup>124</sup> Aristoksenova potreba za sistematičnošću, koju je nasledio od svog učitelja, dolazi ovde do izražaja, podjednako kao i u

<sup>120</sup> H. S. Macran, op. cit., 171, 172.

<sup>121</sup> ibid., 174.

<sup>122</sup> ibid., 190.

<sup>123</sup> ibid., 188.

<sup>124</sup> ibid., 196, 197.

pravilima, *receptariumu* za komponovanje muzike, koji je on pripremio u daljem toku rasprave i na kojem se ovde ne bismo zadržavali.

12. Nedostupnost Teofrastovih spomenutih rasprava o muzici onemogućuje i naš relevantni sud o tome gde se nalazi Teofrast *vis à vis* njegovog učitelja Aristotela i savremenika Aristoksena. Uobičajeno se navodi da je u muzici zastupao stanovište da „muzička impresija stoji u vezi samo s pojedinim strastima, a da ne utječe na čitav karakter čovjeka kako su to zapravo, mislili i Platon i Aristotel“.<sup>125</sup> Sačuvani fragmenti njegovih rasprava o *Harmoniji* i *Muzici*, ukazuju da je on smatrao da je „efekt muzike u pobudivanju triju emocija: tuge, radosti i oduševljenja“.<sup>126</sup>

13. Ovim ipak nije postignuta neka velika razlika od onoga što je do tada rečeno u estetici muzike. Sudeći prema diskusiji u *Ars grammatica* Mariusa Victorinusa, u delu *O muzici*, „Teofrastus je najverovatnije bio pokretač sadržajne estetičke teorije izgrađene na prirodnom i biološkom fundamentu“.<sup>127</sup> Prema ovom aktivnom konceptu estetike, podvučena je uloga čula jer „red je bio urođena i spontana tendencija vokalne ekspresije i telesnih kretnji, koje su se pojavile u najranijem dečaštvu“.<sup>128</sup>

14. Spontanost i povezivanje muzike sa prirodom glasa,<sup>129</sup> odnosno afirmacija „aktivnog“ koncepta muzičke umetnosti, nasuprot pasivnosti pitagorejskog, pa i Platonovog sistema podražavanja; donose određeni preokret u antičku estetiku muzike. Teofrast se priključio Aristoksenu u udaljavanju od pitagoreizma, što se može videti i na primeru tretmana melodije koja nije rezultat ni numeričkih suština, ni intervala, već „kvalitativnih razlika između tonova“.<sup>130</sup> On se udaljio od pitagorejaca i svojim shvatanjem visine tonova,<sup>131</sup> dok u fragmentima njegove *Metafizike*, slično Aristoksenu, zastupa stanovište dualizma – intelektualnog i senzibilnog. Teofrast odbacuje *harmoniju* kao nezavisnu realnu suštinu i afirmiše različitost i posebnost individualnih harmonija koje se odražavaju i u muzici.<sup>132</sup> Muzika je nezavisna od matematike i ona je jedna od članica klasifikacije disciplina, zajedno sa gramatikom i matematikom.

15. Uobičajeno se smatra da Aristotelovi sledbenici Aristoksen i Teofrast ostaju u senci svog učitelja.<sup>133</sup> Ovaj generalni sud verovatno proizlazi iz komparacije celokupnog opusa i uvođenja sadržinskih i metodoloških novina. Gledajući izolovano estetiku muzike i doprinos Aristotela i njegovih učenika, stvari se znatno razlikuju. Aristoksenovim radom dobijamo, posle pitagorejaca, prvi detaljni, sistematizovani rad u teoriji i estetici muzičke umetnosti.

<sup>125</sup> D. Grlić, *Estetika – Povijest filozofskih problema*, op. cit., 95.

<sup>126</sup> W. Tatarjkewitz, op. cit., 220.

<sup>127</sup> E. A. Lippman, op. cit., 163, 164.

<sup>128</sup> ibid., 21.

<sup>129</sup> ibid., 165.

<sup>130</sup> ibid., 160.

<sup>131</sup> ibid., 161.

<sup>132</sup> ibid., 162, 163.

<sup>133</sup> v. D. Grlić, *Estetika – Povijest filozofskih problema*, op. cit., 94.

## VII. U senci velikih sistema

1. Izlaganjem teorijskih stavova o muzici kod pitagorejaca, Platona i peripatetičke škole, predstavljen je najuticajniji deo antičkog mišljenja o muzici. Činjenica je isto tako, da je u njemu postavljen fundament problema koji okupiraju estetičko mišljenje o muzici sve do danas. Isto se odnosi i na odgovore koje su ponudili „stari“, oni će rado biti citirani, ponavljeni i korišćeni kao neoborivi argumenti.

2. Sistematisovanje antičkog mišljenja oslanja se u istoj meri na radove pomenutih filozofa. Lipmanovoj četveročlanoj podeli antičkog mišljenja na: koncept harmonije, teoriju muzičke etike, filozofiju i estetiku muzike i peripatetike<sup>134</sup>, odgovara Tatarkjevičeva podela, u kojoj nalazimo – kanoničare (pitagorejce), harmoničare (sledbenici Aristotela), etičare (Damon i Platon) i formaliste.<sup>135</sup> Ipak Tatarkjevič spominje i „utilitarni trend“ epikurejaca, kao suprotnost navedenim vodećim smerovima.

3. Međutim, registar antičko-grčkog estetičkog mišljenja nije iscrpljen spomenutim mišljenjem ovih filozofa. Pored njih, odnosno njihovih „škola“, ili još bolje, u senci ovih sistema, deluju sofisti i epikurejci. Dok su epikurejci karakterističniji za rimski period antičke estetike, jer se njihovi počeci poklapaju sa sumrakom grčke dominacije i rađanjem Rimskog carstva, (zbog čega ćemo o njima govoriti u sledećem poglavljju); sofisti su tipični grčki proizvod.

4. Ideje sofizma – subjektivizam, relativnost suđenja, sloboda i širina mišljenja, dolaze do izražaja i u tretiranju muzike. Tako „muzika reprezentuje zadovoljstvo, a ne vlinu; individualne emocije umesto moralnih vrednosti.“ Pre peripatetičara, ovo je bilo jedino mišljenje koje se razlikovalo i suprotstavilo pitagorejcima i Platonu.<sup>136</sup>

5. Suprotstavljanje „eticizmu“ nalazimo i u fragmentima govora nepoznatog **Atinja-nina u Hibehu** (Egipat). Govornik pobija tvrdnju da „neke melodije čine nas mirnim, druge razboritim, treće pravednim, neke hrabrim, a druge kukavičkim“, argumentujući svoje mišljenje činjenicom da dijatonska muzika ljudi koji žive kod Termopila ne čini njih hrabrijim od onih koji upotrebljavaju enharmonski ili hromatski rod.<sup>137</sup>

6. Održavanju pitagoreizma u ovom istorijskom razdoblju, po pravilu, doprinose traktati matematičara, fizičara i astronoma. **Euklidova Sekcija kanona**, mala rasprava napisana oko 300. g. p.n.e., je jedan od tipičnih primera. Pisana u pitagorejskom duhu tretiranja muzike, odnosno koncentrisana na pitanja proizvodnje zvuka, odnosa tonova, intervala itd., bez referenci prema melodiji. Euklidova *Sekcija kanona* je značajnija zbog direktnog uticaja koji će ona imati preko Porfirija i Boetija na estetiku srednjeg veka, nego zbog novina koje sama donosi.<sup>138</sup> Tako suština zvuka

<sup>134</sup> v. strukturu citiranog Lipmanovog rada *Muzičko mišljenje u Antičkoj Grčkoj (Musical Thought in Ancient Greece)*.

<sup>135</sup> W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, op. cit., 225.

<sup>136</sup> E. Lippman, op. cit., 114.

<sup>137</sup> ibid., 111. Lipman smatra da je ovaj govor upućen više Damonovim *Areopagiticus*-ima o moralnim i emocionalnim efektima muzike.

<sup>138</sup> v. ibid., 153, 154.

ostaje i dalje numerička, međutim, ona nije izražena dužinom i proporcijom žice, nego savremenijim shvatanjem oscilacija i njihovih frekvencija.

7. U nedostatku izvornih pitagorejskih materijala, ova rasprava, (koja očigledno prati stavove Euklidovog prethodnika Arhita), smatra se za „prvi sačuvani izveštaj kompletног pitagorejskog sistema harmonije; ona tretira ton kao manifestaciju broja, i posle postavljanja nekoliko fundamentalnih korespondencija između aritmetičkih suština i opaženih intervalskih atributa, razvija celokupni tonalni sistem u saglasnosti sa matematičkom strukturom, ne obraćajući pažnju uopšte na prave radevine umetnosti kao i na individualne i opšte crte njihovog melodijskog jezika“.<sup>139</sup>

8. I pored specifičnog tretiranja muzičke umetnosti, pitagoreizam doprinosi osamostaljivanju muzičke umetnosti, njenom odvajanju od prvobitnog sinkretičnog fenomena kome je pripadala, i naročito od poezije. Baveći se isključivo muzičkim pitanjima, pitagoreizam anticipira i trend koji je sve više i više zahvatao grčku muziku u periodu o kome smo upravo govorili. Razvoj instrumentalne muzike i ujedno „pojava poezije, koja je namenjena za čitanje, a ne za pevanje ili recitovanje i slušanje, potpuno nepoznato pre toga“,<sup>140</sup> doprinose konceptu muzike, koji je bliži nama i našem shvatanju zvučnog fenomena. Time je „pe-snikova pesma postala isključivo metaforička ekspresija“.<sup>141</sup>

9. Helenističko razdoblje koje sledi i koje se na određeni način prepliće sa periodom stare Grčke<sup>142</sup> ipak neće niti u muzičkom niti u teorijskom pogledu otici dalje od onoga što je postavljeno u veoma plodnom periodu o kome smo upravo govorili. I pored istorijsko-vremenskog poklapanja života velikih teoretičara antike o kojima je upravo bilo reči (kao na primer, Aristoksen<sup>143</sup>, Teofrast i Euklid), sa početkom helenističkog razdoblja, oni su po svojoj vokaciji i tradiciji pripadnici prošlog vremena. Helenistička kultura, *eo ipso* muzička kultura, je kultura mešanja kulturnih tradicija, podrazumevajući grčku dominaciju. Adekvatno monumentalnosti države i njene političke i ekonomске moći, raste i monumentalnost muzičkih priredbi, što je bilo potpuno nemoguće u doba stare Grčke. Ipak, i pored neverovatno snažne kulturne komunikacije, novine suštinske prirode izostaju, i vekovi koji slede su više poznati po svom transmisionom značaju grčke muzičke teorije i prakse. Izgleda da je teorijski i muzički optimum antike već bio dostignut i da je bila potrebna neka mnogo veća, civilizacijska promena, da bi se desilo nešto novo, neki radikalno novi korak u razvoju muzičke teorije i prakse.

<sup>139</sup> ibid., 155, 156.

<sup>140</sup> W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, op. cit., 216.

<sup>141</sup> ibid.

<sup>142</sup> Kao istorijska granica helenizma prema prihvaćenom mišljenju nemačkog istoričara Droyzena (Johann Gustav Droysen) navodi se: početak ← 334 do ← 323, a njena završna granica bitka kod Akcija ← 31. godine i pojava Rimske imperije s Oktavijanom Augustom. (Miroslav Krleža, ur., Helenizam, *Enciklopedija Leksikografskog Zavoda*, II, Jugoslavenski Leksikografski Zavod, 1967, 702)

<sup>143</sup> Aristoksena, na primer, Enriko Fubini obrađuje u poglavlju o helenističkom periodu (v. E. Fubini, op. cit., 31, 32), u kome su pod istim naslovom obrađeni i neki autori rimskog razdoblja (kao Filodemus na primer).

## VIII. Rimsko razdoblje – očuvanje teorijske tradicije

1. Socijalno-kulturna tipologija helenizma i starog Rima nose puno zajedničkih crta. Velike imperije su podrazumevale kulturna ukrštanja neverovatnih razmera. Ipak helenizam je bio osnovan na već postojećoj grčkoj tradiciji, dok se Rimska imperija prilagodila (ne bez otpora) kulturnim dostignućima njenih prethodnika.

Spomenuta ekonomska moć i stabilnost u centrima imperije, omogućili su pogodne uslove za umetnički i teorijski rad i, što je najvažnije, zahvate monumentalnih dimenzija koji su bili nezamislivi pre toga.

2. Međutim, i pored značajnog udela muzike u spektaklima kao i spektakularnim orkestrima i horovima u kojima je ponekad nastupalo i nekoliko stotina izvođača,<sup>144</sup> „oni su samo prihvatali Grčku teoriju i praksu i modifikovali je za sopstvenu upotrebu“<sup>145</sup> Između tih monumentalnih, autohtonih izvođačkih sastava i umerenosti grčke tradicije, je reakcija stoika Seneke, koji se žalio da su horovi i orkestri porasli do te mere da čak ponekad nadmašuju i sam broj gledalaca.<sup>146</sup>

3. Međutim, prenošenje muzičke tradicije nije išlo bez problema. Slično kao i u grčkoj tradiciji, invazija istočne muzike zahvata Rim na početku II veka p.n.e. što će proizvesti „oko 115. godine ofcijelno progonstvo svih instrumenata osim rimske tibije. Ipak, niko se neće osvrtati na ovo i život će produžiti kao i ranije.“<sup>147</sup> U istom duhu je i Ciceronova reakcija u kojoj je osudio muzički napredak videći vezu između „novih muzičkih formi i propadanja morala“.<sup>148</sup>

4. U grčkom duhu je bio i stav patricijskih familija da u obrazovanje svoje ženske dece uključe i muziku,<sup>149</sup> dok je profesionalno bavljenje muzikom ostavljeno putujućim muzičarima koji su krstarili carstvom. Određeni muzičari su stekli i posebnu slavu, što je doprinelo da kitaristi Menekratu bude poklonjena palata, dok je Anakseos primio od Marka Aurelija porez iz četiri osvojena grada i počasnu gardu ispred kuće.<sup>150</sup>

Ipak, ne treba shvatiti da je grčka tradicija prenesena pravolinijski. Monumentalnost muzičkih priredbi, kao i prostor u koji je prenesen muzički život (grčki teatar je zamenjen Koloseumom) su neminovno tražili drugačiji instrumentarij.

<sup>144</sup> „Za vreme Cezara muzika postaje značajnija u javnom i privatnom životu Rimljana i izvođenja brzo poprime kolosalne proporcije. Istinski to isto je važilo i za Aleksandriju, gde su na koncertima učestvovali ogromni horovi i orkestri. Za vreme Ptolemeja Filadelfijskog 300 pevača i 300 kitarista učestvovalo je u Dionisovoj procesiji. Ali Rim je nadmašio i Aleksandriju. Tamo, u teatrima, nastupali su horovi od nekoliko stotina, a stotine muzičara bi izvodilo pred publikom od desetine hiljada.“ (W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, op. cit., 217)

<sup>145</sup> J. Portnoy, op. cit., 39.

<sup>146</sup> ibid., 38.

<sup>147</sup> W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, op. cit., 217.

<sup>148</sup> ibid.

<sup>149</sup> J. Portnoy, op. cit., 39.

<sup>150</sup> W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, op. cit., 217.

Militaristički duh i novi prostor nameću limene duvačke instrumente, koji su bili vrlo retko prisutni u grčkoj tradiciji.

5. I na teorijskom planu situacija je potpuno identična. Već postavljene ideje i koncepcije estetike muzike, doživljavaju razrade i dopune, ali većih novina nema. Time preko helenističkog i rimskog razdoblja i estetika muzike produžava svoj put prema srednjem veku, ali sa već izgrađenim poštovanjem prema očevima teorijskog mišljenja o muzici, koji predstavljaju neoborive autoritete.

6. Na istoj osnovi može se očekivati odraz, pre svega najuticajnije škole antike, pitagorejske, sa Aristoksenovim dopunama.

Nasuprot dominaciji ovog teorijskog smera, što je donekle i razumljivo imajući u obzir da su u njegovom teorijskom krugu uspešno vođena i spajana empirijsko-akustička i metafizičko-teorijska istraživanja, stoji epikurejska tradicija, sa **Filodemusom** kao najeminetnijim oponentom etičkog i zastupnikom utilitarnog trenda u tumačenju muzičkog fenomena.

7. Epikureizam je, u stvari, nastavljao **Demokritovo** atomističko stanovište i spomenute sumnje sofista o objektivnosti muzičkog doživljaja. Subjektivnost se uvodi postepeno kao u **Lukreciusovom** (95–52 g. p.n.e.) komentaru o suštini harmonije. Prema njemu, bez razlike da li je *Harmonija* skinuta s neba, „ili su je muzičari uzeli iz nečeg drugog i onda su je preobratili u stvar kojoj je bilo potrebno određeno ime – kako i da je bilo – nek je čuvaju“.<sup>151</sup> Po istom principu Lukrecije će prihvati da je nastanak muzike u imitaciji ptica i prirode (Zefira koji je duvajući u rupe trske naučio seljake duvačkim instrumentima), s tim što je posle toga ona dobila veoma praktičnu primenu u zabavi i umirenju pastira dok se kreću po beskrajnim stazama, ili u zabavi za stolom.<sup>152</sup>

8. To isto stanovište ima i epikurejski filozof i pesnik **Filodemus** (I vek). Znatni delovi njegovih radova nađeni su na karboniziranim papirusima u jednoj vili na Herkulaneju. U spomenutom duhu, muzika je lišena svih onih velikih ciljeva i mogućnosti i svedena na *plasir acoustique*.<sup>153</sup> Ona ne služi ničemu, već da bi „završila banket“<sup>154</sup> „Muzika je iracionalna i ne može uticati na dušu ili emocije, kao i to da ona nije više izražajna no kulinarstvo.“<sup>155</sup> Razume se u ovom poslednjem Filodemus nije odbacio muzički uticaj na emocije, jer bi time ona izgubila i svoju moć zabavljanja, nego je odbacio emocionalni uticaj u smislu *katarzisa* i oblikovanja duše.<sup>156</sup>

<sup>151</sup> J. Portnoy, op. cit., 36.

<sup>152</sup> ibid., 37.

<sup>153</sup> E. Fubini, op. cit., 28.

<sup>154</sup> ibid.

<sup>155</sup> J. Portnoy, op. cit., 36.

<sup>156</sup> Prema Tatarkjeviću, iracionalizam čulnog iskustva muzike kod Filodemusa je bio provociran stoičkom racionalnom interpretacijom muzike. Tako su stoici, odnosno **Diogen iz Vavilona**, tvrdili da postoje dva vida utisaka: „neki, kao utisci hladnog i toplog, su spontani, dok drugi, kao utisak harmonije i disharmonije, su rezultat obrazovanja i učenja. Muzika naime zavisi od ovih naučenih utisaka. Muzika ima čulnu osnovu, ali ipak je racionalna, objektivna i može biti predmet izučavanja.“ (W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, op. cit., 226)

9. Tumačiti Filodemusov stav kroz prizmu epikurejskog suprotstavljanja etičkoj tradiciji bilo bi nepotpuno ukoliko se ne uzmu u obzir realni kulturni uslovi njegovog vremena i položaj muzike u okviru Rimske imperije. Filodemusov stav da muzika isključivo donosi relaksaciju i zabavu i da može da deluje samo na žene i feminizirane muškarce, podrazumeva apologiju određenog načina života, veoma udaljenog od asketizma stare grčke kulture.

10. Filodemusovo tumačenje je bilo ograničeno na psihološke i estetičke aspekte fenomena muzike njegovog vremena. Ono se nije bavilo praktičnim fizičko-akustičkim pitanjima koja su bila od posebnog značaja za dalji razvoj leštvice, notacije itd. Ovo je još jedan od razloga koji su obezbeđivali bolju poziciju teoretičarima, koji su opet produžavali pitagorejsku tradiciju.

11. Između njih posebno se izdvaja **Nikomahus iz Gerase**.<sup>157</sup> I pored toga što u njegovom *Priručniku* gotovo uopšte nema novina, Nikomahus je karika koja vezuje antiku za srednji vek, jer, kao što ćemo videti kasnije, Boetiusov rad je u većem delu ili prepis, ili prepričavanje Nikomahusa. To mu svakako, obezbeđuje posebno mesto u hijerarhiji autora estetike i teorije muzike.

S druge strane, Nikomahusov rad je jedan od retkih koji se pojavljuje u praznini između Aristoksenove i Ptolemejeve *Harmonije*. „U ovom periodu jedina rasprava koja se odnosi na ovaj predmet, osim Pseudo-Aristotelovih *Problema...* je *Sectio Canonis* Euklida. Plutarhova *De musica* nije striktno pisan teorijski traktat, već istorijski eseј. Tako, između Euklida i Ptolemeja, jedina kompletna rasprava o harmoniji koju imamo je Nikomahusova.“<sup>158</sup>

12. Međutim, pored pitagoreizma, koji određuje okvire Nikomahusovog rada u njega su *implicite* uključeni i Aristoksenovi stavovi; što, ako prihvativmo stanovište da se pitagoreizam i Aristoksenov koncept razlikuju, postavlja Nikomahusa „negde između ove dve klase rasprava“<sup>159</sup>

13. Prihvatajući pitagoreizam Nikomahusovo delo izlazi iz spomenutih teorijskih i praktičnih karakteristika njegovog vremena. „Ono nama ne kaže ništa, na primer, o savremenoj (rani II vek) teoriji; ono ne nudi ključ rešenja brojnih problema povezanih sa muzičkim etosom i njegovom vezom sa modalnošću; ono ignorira pitanja *chroai* u čemu je tetrahord bio podeljen u nijansama izvan opšte podele na hromatski, enharmonski i dijatonski rod; ono ćutke prelazi

<sup>157</sup> „U stvari, danas se ništa ne zna o Nikomahu osim činjenice da mu je ime grčko, da je bio nazvan 'pitagorejcem' i da se ponavlja da je došao is Gerase. Nikomahusov život pada negde u peiod između vladavine Tiberiusa (umro 37. godine) i zadnjih godina Hadriana (umro 138. godine), ili ranih godina Antoniusa Piusa. Po prepostavci da je živeo u 130-ima, možemo postaviti njegove zrele godine oko 100. i njegovo rođanje oko 60.“ (Flora Rose Levin, translation and commentary, *Nicomachus of Gerasa, Manual of Harmonics*, N.Y. Columbia University/ Ann Arbor, University Microfilms, Michigan, 1967, 8, 10)

<sup>158</sup> ibid., 11.

<sup>159</sup> ibid., 8. „Ali još je više iznenadjuće da on (Nikomahusov *Priručnik*, m.p.), odstupa od normi pitagorejske analitike uspostavljene od vodećih predstavnika kao Euklida i Ptolemeja – istovremeno izražavajući duboko, ali nepriznato, poverenje Aristoksenovoj proceduri.“ (ibid., 13)

pitanje vrsta oktave i njihovih odnosa prema perfektnom sistemu; ono ne kaže ništa o *tonoi*-ma i lestvicama transpozicije itd.<sup>160</sup>

U duhu „starijeg ortodoksnog“ pitagoreizma, činjenice odstupaju ispred zaključka koji treba da bude izveden. Legenda o otkriću proporcija osnovnih intervala ponovljena je sa malim modifikacijama (Pitagora, posle kovačnice, dolazi kući i vešanjem različitih težina na žice iste dužine i debljine, izaziva različita rastezanja žica i time dobija različite tonove),<sup>161</sup> a imena tonova su izvedena iz „sedam zvezda koje se kreću na nebu i putuju oko Zemlje“<sup>162</sup> što nije u potpunosti saglasno čak ni sa kosmologijom samog pitagoreizma.

14. Posebnost Nikomahusovog dela sastoji se i u tome što je pisano u epistolarnoj formi. Razvijajući se prema kraju, Nikomahusov *Enchiridion* treba da ubedi čitaoca u neospornost i superiornost Pitagorinog naučnog metoda. Kako je već bilo rečeno, to mu neće smetati da, kad god bude potrebno, uključi i Aristoksenova dostignuća, kao na primer, u slučaju objašnjenja razlike između govora i pevanja.<sup>163</sup>

15. Pitagoreizam ima još jednog svog reprezenta u *Harmoniji Klaudija Ptolemeja* (Ptolemaeus, 83?–160?), matematičara, geografa, astronoma i muzičkog teoretičara. Slično Nikomahušu i njegovo delo ide srednjim putem, prihvatajući pitagoreizam, i uvodeći dualizam čulnog i racionalnog u doživljaju i razumevanju muzičko-zvučnog fenomena, u duhu Aristoksenove tradicije. Poznat kao autor geocentričnog sistema, Ptolemej obnavlja *harmoniju sfera* uz nova objašnjenja, a pitanja lestvice i unutrašnji odnosi tonova dobijaju opet težišno mesto njegovog teorijskog interesovanja.

16. Između tih više „prvih“ rasprava (jer je antika u mnogo čemu bila *prva*), je i prva „kompletan rasprava o muzici koja je došla do nas iz antike“,<sup>164</sup> *O muzici (De musica) Aristidesa Kvintilijanusa* (Quintilianus). U nedostatku podataka njena pojавa je približno locirana u „kasnom III ili ranom IV veku naše ere“.<sup>165</sup>

Njena kompletost se sastoji u tome što ona sumira najznačajnija dostignuća antičke muzičke teorije predstavljene u smeru njenog glavnog razvoja – pitagorejci, Platon, Aristotel, Aristoksen, sa svim dopunama koje su se u međuvremenu dogodile. Ipak, i pored prisutne komplikacije učenja, rasprava dominantno ostaje u pitagorejskom duhu i simbolika brojeva preovladava kako u sadržajnom, tako i u formalnom smislu.

<sup>160</sup> ibid., 12, 13.

<sup>161</sup> ibid., 28, 29.

<sup>162</sup> ibid., 21.

<sup>163</sup> ibid., 18.

<sup>164</sup> J. Portnoy, op. cit., 38. Isto, u predgovoru engleskom prevodu ovog dela Tomas J. Matiesen ističe: „Aristides Kvintilijanusov rad je ipak, jedini od ovih muzičkih rasprava u kojem kompletan sadržina i oblikovanje ostaju izvorno sastavljeni od autora. Aristoksenova *Harmonija* je fragmentarna, jasno nedostaje kraj rasprave kao i neki delovi ovde i onde. Izgleda da je Ptolemejeva *Harmonija* ostala nedovršena od samog autora, najverovatnije zbog njegove smrti, tako da će njeno kompletiranje biti preduzeto od Isaka Argirosa i Nikiforusa Gregorasa.“ (Thomas J. Mathiesen, translation and commentary, *Aristides Quintilianus, On Music*, Yale University Press, New Haven and London, 1983, 14)

<sup>165</sup> ibid.

Nalazeći se na samom kraju antičkog razdoblja, ona zaokružuje celo razdoblje, što joj svakako daje poseban značaj. Osim toga, i pored činjenice da je najveći deo prezentovanog sadržaja preuzet od prethodnika, formulacija i razvoj ideja u ovoj raspravi sadrži i izvesnu nit izvornosti, čime ona dobija u kvalitativnom rangiranju rasprava antičke epohe.

17. Spomenuta pitagorejska simbolika brojeva razvijena je na svim planovima. Rasprava je podeljena u tri knjige: prva ima zadatak da definiše muziku i izloži klasifikaciju problema, druga se bavi pitanjima etičko-pedagoškog značaja muzike, dok treća sprovodi svoj epistemiološki cilj na bazi *Harmonije sfera*.<sup>166</sup> Trodelnost podela koje izvodi Kvintilijanus, još je kombinovana i sa parovima suprotnosti (kao na primer teorijsko/praktično, racionalni i iracionalni deo duše koja opet ima epitimijski i timijski deo itd.)<sup>167</sup> i ovaj princip u potpunosti prati njegov rad kako na *macro*, tako i na *micro* planu .

18. Definicija *muzike* koja je, pri tome, data na samom početku prve knjige nju određuje kao: „nauku o melosu i stvari mogućih kod melosa. Neki je definišu kao što sledi – ‘teorijska i praktična umetnost savršenog i instrumentalnog melosa’ i drugi – ‘umetnost onoga što priliči zvuku i kretnjama.’ Ali mi je definišemo potpunije u saglasnosti sa našom tezom: znanje o onome što priliči u telima i kretnjama.”<sup>168</sup>

Ovaj pristup muzici kao teoriji (επιστημη) biće sekundarno dopunjeno i muzikom kao praksom, odnosno umetnošću (τέχνη). „I stvarno, mi možemo isto tako sa razlogom nazvati je umetnošću, jer je ona ujedno i sastav percepcija... i ona nije beskorisna, kao što su ‘stari’ zaključili i kao što će naš diskurs pokazati.“<sup>169</sup>

To što su „neki izjavili da je muzika i teorijska i praktična“ Kvintilijanus brani sledećim razlozima: „kad se ona tiče njenih sopstvenih delova i razmišlja oko podele i tehnike, oni kažu da ona teoretizira... kada ona operira u saglasnosti sa njenim delovima, sastavljujući ih na koristan i odgovarajući način, oni izjavljuju da ona prakticira.“<sup>170</sup>

19. Podela na teorijsku i praktičnu oblast biće prihvaćena kao najopštiji i najadekvatniji obrazac o antičkoj muzičkoj teoriji.<sup>171</sup> Mi ćemo ovde prezentovati Šefkeov grafički prikaz sa nužnom napomenom, da ga on izvodi kao spoj mišljenja Aristidesa, Aristoksenusa i Lasosa iz Hermione.<sup>172</sup> Imajući u vidu već izneseno da je Kvintilijanov rad kompilacija, i s druge strane Aristoksenov uticaj u oblikovanju celokupne

<sup>166</sup> U *proemi* prve knjige pored samog Kvintilijanusa uvedene su još dve ličnosti: Florentinus i Eusebius. Oni se neće pojaviti u daljem toku rasprave i služe tome da naznače Kvintilijanovu želju da njegov rad bude identifikovan sa *dijaloškom* tradicijom njegovih prethodnika iz Platonove Akademije.

<sup>167</sup> v. u Matijesenovom komentaru Kvintilijanovova trodelnost/dvodelnost biće i vizuelno pokazana u šemici njegove klasifikacije problema muzike koja upravo sledi. (*ibid.*, 27)

<sup>168</sup> *ibid.*, 74.

<sup>169</sup> *ibid.*

<sup>170</sup> *ibid.*, 75.

<sup>171</sup> v. W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, op. cit., 219.

<sup>172</sup> R. Schäfke, op. cit., 39.

antičke teorije muzike,<sup>173</sup> ova je konstatacija potpuno prihvatljiva. Prema tome, antičko saznanje o muzici reflektovano kroz Kvintilijanusov rad<sup>174</sup> izgleda ovako:

(teorijsko)

A. αρμονια του κοσμου

musica mundana φυσικον

B. αρμονια της ψυχις

musica humana naturalis

C. αρμονια εν οργανοις

musica instrumentalis = τεχνικον

= artificialis

I. υλικον (Učenje o materijalu)

a) Ton (φθογγος, το ηρμοσμενον) = harmonsko

b) Ritam (χρονος, ρυθμοс) = ritmičko

c) Reč (γραμμα η συλλαβη, το λεγομενον, λογοс, λεξιс) = [metrika], tekst,

(gramatika)

} μελος τελειον

(praktično; παιδευτικον.)

II. απεργαστικον, ενεργητικον.

Učenje o produktivnom  
stvaralaštvu, kompozicija.

= χρηστηκον

praktično

a) μελοποια

1. ληψιс, 2. μιζис, 3. χρησιс

b) ρυθμопоиа

c) ποιησιс

III. εζαγγελτικον, ερμηνευтикоn.

Učenje o reproduktivnom  
stvaralaštvu, Interpretacija.

a) οργανικον = instrumentalna

b) ωδικον = vokalna

c) υποκρитикоn = telesna predstavljanja, teatar i ples.

20. Podela koja je indicirana u prvoj knjizi Kvintilijanusevog rada, kao i definicija muzike koju smo već citirali, ukazuje na pojam muzike koji je opet veoma blizak i srodan *trojnoj horeji*. Zbog toga će Kvintilijanus izjaviti da „ona izvodi podražavanje ne

<sup>173</sup> što ističe i Tatarkjević u svom šematskom prikazu, (W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, op. cit., 219), koji je skoro istovetan sa Šefkeovim.

<sup>174</sup> R. Schäfke, op. cit., 41.

samo kroz jednu senzornu percepciju već kroz više njih.<sup>175</sup> Ovo će obezbediti muzici veoma visoko mesto u hijerarhiji „veština“ jer je ona time mnogo savršenija.

21. Ne bismo se zadržavali na veoma opširnom Kvintilijanovom izlaganju, imajući u vidu nivo originalnosti njegovog rada. Veoma detaljan Matijsenov komentar u predgovoru o ovom radu (koji je već bio citiran) precizno određuje poreklo svakog Kvintilijanovog tumačenja.<sup>176</sup>

22. Ipak, pojava Aristidesa Kvintilijanusa u istoriji estetike muzike nema samo pežorativno značenje epigona. Boetieovo delo koje neposredno sledi kao i najveći deo srednjovekovne estetike u mnogo većoj meri zasluzuju ovaj epitet. Osim toga Kvintilijanu se mora odati priznanje za pokazanu sistematičnost, detaljnost, temeljtitost u razradi već poznatih ideja: muzike kao podražavanja, njene pedagoške i terapeutske moći, harmonije sfera itd.

23. Možda zbog te temeljitosti, Kvintilijanus često pokušava da uglađi ivice i oštrinu razlika mišljenja u nekim aspektima tretmana fenomena kod njegovih prethodnika.<sup>177</sup> U stvari, i pored prisutnosti dijalektičkih parova koje smo već naveli, harmonije kao spoja suprotnosti, konstitucije duše kao harmonije, pa odatle i muzike,<sup>178</sup> Kvintilijanus pokušava da pomiri suprotnosti, stavljajući dijalektiku u drugi plan. U Kvintilijanovom radu je simbolizovana epoha u kojoj se ništa bitno nije dogodilo, ali ipak se temeljno radilo. Velika kulturna prostranstva sa jakim akulturacionim procesima, mogla su se savladati jedino tolerancijom i ublažavanjem stavova.

24. Na kraju pregleda antičke estetičke teorije ne treba izostaviti **Plotinu** (204?–269?) koji muziku u svojim *Eneadama* obrađuje u duhu neoplatonizma. Njegovom značenju u opšteestetičkoj teoriji,<sup>179</sup> nije korespondentno značenje u estetici muzike, pre svega zbog veoma fragmentarne obrade muzičkog fenomena (neuporedivo sa detaljnošću Kvintilijanovog rada).

25. Među Plotinovim idejama, koje zasluzuju poseban prostor, svakako spada transformacija značenja muzičkog fenomena iz područja političkog, u područje religioznog. Time je napravljen odlučujući zaokret prema srednjovekovnoj hri-stijanskoj estetici muzike.<sup>180</sup>

<sup>175</sup> ibid., 27.

<sup>176</sup> U duhu šematisiranja Kvintilijanovih ideja (slično navedenoj Šefkeovoj tabeli) i Matijsen konstruiše više šematskih prikaza. Naročito su ilustrativne šeme analogija između intervala, planeta i njihovih osobina. (v. ibid., 47, 48, 49)

<sup>177</sup> Kao na primer pitanje o tretmanu muzike u idealnoj državi. „Neki nisu, u saglasnosti sa Aristidesom Kvintilijanusom, razumeli Platonovo stanovište u *Državi* i tako su prognali muziku iz idealne države... Ali Kvintilijanus predlaže da bi Platon dozvolio muziku za zabavu kao i za pedagoške svrhe i ukazuje da zabava i paideia nisu nespojive.“ (ibid., 30)

<sup>178</sup> „Postoji jedan argument da je duša određena harmonija i harmonija egzistira u brojevima. Svakako, jer harmonija u muzici je sastavljena kroz iste proporcije, kada su slične proporcije pokrenute, slične strasti biće isto tako pokrenute u istom trenutku.“ (ibid., 151)

<sup>179</sup> „Posle Aristotela... sledeće ime od prvorazrednog značaja za estetiku jeste Plotin.“ (K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 79)

<sup>180</sup> „Sa i kroz Lepo čovek može očistiti dušu i time biti vođen do stepena kontemplacije Dobrog. Ako je ritam u muzici zemaljska manifestacija ritma u Idealnom Carstvu, muzika je time najspasobnija

26. Emanacija Lepog kao svetlost koja opet postaje Jedno (jer „samo sastav može biti lep, ništa razdeljeno u delovima; samo celina; nekoliko delova imajuće lepotu, ne u njima, već jedino radeći da zajedno daju totalitet“),<sup>181</sup> daje prednost vizuelnom opažaju i, prema tome, likovnom izražavanju. Muzika je uvedena naknadno:

„Lepota se obraća sebi uglavnom kroz vid; ipak ima lepote za slušanje isto tako, kao u određenim kombinacijama reči i u svim vrstama muzike, jer su melodije i kadence lepe.“<sup>182</sup> Time je i muzici omogućeno da se „izdigne iznad oblasti čulnog“ u nivou višeg reda svesti o lepoti u „ponašanju, u aktivnosti, u karakteru, u bavljenju intelektom; i tamo je lepota vrlina“.<sup>183</sup>

27. U duhu neoplatonističke tradicije je i tretiranje muzike kao podražavanja: „... harmonije nečuvene u zvuku stvaraju harmonije koje slušamo i koje u duši bude svest o lepoti, pokazujući suštinu u drugom vidu: jer mere naše senzibilne muzike nisu arbitrarne već su određene Principom čiji rad je da dominira Materijom i dovodi obrasce u postojanje.“<sup>184</sup>

28. U sredivanju Plotinovih *Eneada* direktni ideo je imao njegov učenik **Porfirij** (Porphyrios, 233?–305?) koji je ušao u istoriju estetike muzike i kao teoretičar koji je napisao komentar za Ptolemejevu *Harmoniju*. Porfirij je bio i savremenik uvođenja hrišćanstva kao oficijelne religije Rimskog carstva, čime je nova epoha već bila na pragu.

29. U epohi koja je prošla, estetika muzike je dobila svoje konačno ubličenje. Skoro sve ideje koje će dalje vladati krugom njenih mišljenja su otvorene, obrađene, ili naznačene. Tokom cele epohe muzika je bila u centru interesovanja, bez razlike da li je bila svrstanata u: **artes liberales** ili **artes vulgares** (Aristotel), **artes pueriles** ili **artes ludicrae** (Seneka), **artes maximae**, **artes mediocres** ili **artes minores** (Ciceron).<sup>185</sup> Još dugo neće biti dostignuta duhovna i intelektualna plodnost ovog perioda.

---

od umetnosti da uzdigne čoveka u retkim i čistijim visinama. Ali, isto kao Platon, on se bojao, da po nekim znacima, ovaj ritmički puls može voditi prema Lošem.“ (J. Portnoy, op. cit., 42)

<sup>181</sup> Plotinus, *The Ethical treatises being the treatises of the first Ennead with Porphyry's life of Plotinus...*, Charles T. Brandford Company, Boston, 1916, 78. Plotin želi da propiše isti princip i za muziku, s tim što je ostavio i malo prostora za lepotu delova – „U zvucima isto mora biti propisano, i pored toga što često u celoj plemenitoj kompoziciji svakih nekoliko tonova je izvrsno u sebi.“ (ibid.)

<sup>182</sup> ibid., 77.

<sup>183</sup> ibid.

<sup>184</sup> ibid., 81, 82.

<sup>185</sup> Ciceron je muziku klasifikovao u *artes minores*. (V. Tatarkjević, op. cit., 58)



SREDNJI VEK – ESTETIKA MUZIKE  
I SHOLASTIKA



## I. Istorijsko-društveni i kulturno-muzički fon estetičkih zbivanja

1. Najduži period u istoriji zapadne estetičke misli o muzici, pored antike, period je srednjeg veka. Obuhvatajući vremensko razdoblje više od deset vekova,<sup>1</sup> slično antici, bogat je istorijsko-društvenim i kulturno-muzičkim činjenicama koje su u najtešnjoj vezi sa oblikovanjem estetičke misli o muzici tog vremena.

2. Nasuprot dužini perioda, uobičajena poglavља о srednjovekovnoј estetici (u opštim istorijama estetike) veoma су mala, zbog osnovanog mišljenja da u njoj nema novina i da nije od bitnijeg značaja za dalji razvoj opšte estetičke misli. Estetika je *ancilla theologiae*, a etika je iznad estetike.<sup>2</sup>

3. Veoma slična situacija vlada i u estetici muzike. Izobilju radova na ovom planu potpuno nedostaje originalnost i autonomnost, i samo retki radovi, od X veka pa nadalje, svojom inventivnošću označavaju odstupanje od oficijelnog teološkog diktata i prosvetljavaju estetičko-teorijski horizont sledećih epoha.

4. Od mnoštva istorijsko-društvenih promena koje direktno utiču na oblikovanje estetike muzike, najznačajnija je pojava hrišćanstva i inaugurisanje hrišćanske religije kao državne. Jačanje društvene i ekonomске moći crkve, koja je u ovom periodu najuticajnija društvena sila, sila koja usmerava i arbitrira celokupni duhovni i, u toj sferi, kulturni život srednjeg veka, ima svoje značenje i u oblasti muzičke kulture, odnosno teorije i prakse.

Oficijelna muzička kultura odvija se po opatijama, doprinoseći razvoju i produbljivanju razlika dualizma duhovne i svetovne muzike. Muzika postaje sastavni i neodvojivi deo hrišćanske bogoslužbe, što će u mnogome odrediti

<sup>1</sup> Problem periodizacije je permanentno prisutan, pre svega zbog poklapanja kraja jedne epohe i početka druge. To smo već videli na primeru Aleksandrije i Rima. Osim toga, problem je intenziviran u duhovnoj sferi još više i zbog toga, što određeni autori mogu hronološki pripadati jednoj epohi, a duhovno-vremenski, drugoj. Naša periodizacija obuhvata period približno od V do XIV veka. Time je srednjem veku (na njegovom kraju) priključen i period **gotike**, sa njenom potpodelom na epohe: *Notre Dame*, *Ars antiqua* i *Ars nova*. (prema Branka Antić, Srednjovjekovna muzika, *Muzička enciklopedija*, III, Krešimir Kovačević, ur., Jugoslavenski Leksikografski Zavod, 1977, 421)

<sup>2</sup> Danko Grlić, *Estetika II – Epoha estetike*, Naprijed, Zagreb, 1983, 143, 146.

smerove kako njenog daljeg teorijskog, tako i praktičnog razvoja. „Kao *musica practica*, ona (muzika, m.p.) je bila potrebna u različnim službama tokom dana, i od početaka organizovane bogoslužbe ranog hrišćanstva, do razrađenih ceremonija kasnijih vekova, kompozitori i izvođači su pozajmljivali svoj talenat dajući muziku u daljem razvoju liturgije.“<sup>3</sup>

5. Tokom skoro celog ovog perioda svetovna muzika će biti u drugom planu teorijskog interesovanja. Ovo je direktno u vezi sa društvenim statusom koji su uživali muzičari. Još na samom početku srednjeg veka, u duhu rimske tradicije, jedan deo se nalazio po dvorovima radi zabave plemstva,<sup>4</sup> a drugi su bili obični pevači latalice. Pri tom, „ne smemo ni pomisliti da je lutajući dvorski pevač isto što i obični pevač latalica ili razbarušeni minstrel koji se pojavljuje na pozornici u kasnijem periodu. Praznina između ta dva tipa se ne smanjuje sve dok svetovni pevači ne izgube naklonost dvorova i ne budu prinuđeni da traže slušaoce po krčmama i vašarima“,<sup>5</sup> što se dešava negde posle IX veka.

6. U tom smislu, kao i u prethodnim periodima, stabilnost i ekonomска moć države je pogodovala razvoju svetovne muzike. Tipičan primer je Karlov (Carolus Magnus, 742–814) dvorac Eks la Šapel (Aix-la-Chapelle), koji je postao mesto okupljanja književnika, naučnika i umetnika. Ipak, najveću stabilnost muzici mogla je ponuditi crkva u kojoj muzičari nisu bili tretirani kao *déclassés*, što je bio slučaj sa zabavljajućim minstrelima, stručnjacima za sve.<sup>6</sup>

Nasuprot minstrelima, trubaduri koji su potekli od viteškog plemstva, simboliziraće „socijalni sukob, koji se odnosio na borbu do smrti, za prevlast Pape ili Kralja.“<sup>7</sup> Socijalni trenutak je imao direktnu implikaciju u muzičkoj sferi.<sup>8</sup> Nalazost, od ove muzičke kulture, kulture trubadura, minezengera, kao i žonglera i golijarda, vrlo malo je sačuvano.

S druge strane, postepeno jačanje gradova i socijalnog sloja slobodnih građana doveće do jačanja gradske kulture, koja će tokom renesanse dovesti do kulturnih promena sa adekvatnim odrazom i na teorijskom planu.

7. Kulturno-muzička slika ovog perioda se po određenom pravilu prepiće sa teorijskom. Dok na početku imamo dominaciju teorijskog nad praktičnim, odnosno razvoj spomenute „oficijelne“ muzičke kulture je pod strogom kontrolom kanona

<sup>3</sup> Albert Seay, *Music in the Medieval World*, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1965, 2, 3.

<sup>4</sup> „Verovatno su čak i istočni Goti imali profesionalne pesnike. Kasiodor pominje da je Teodorik poslao franačkom kralju Klovisu jednog pevača i svirača na harfi.“ (Arnold Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, Kultura, Beograd, 1966, 154)

<sup>5</sup> ibid., 160.

<sup>6</sup> „On (minstrel, m.p.) više nije samo pesnik i pevač nego i svirač i igrač, dramski pisac i glumac, klovni i akrobati, žongleri i vodič medveda, ukratko opštii šaljivdžija i maître de plaisir tog vremena.“ (ibid., 167)

<sup>7</sup> J. Portnoy, op. cit., 80.

<sup>8</sup> „Trubaduri su slomili geografske barijere i uspeli da rašire novi tip umetnosti potpuno sloboden od klerikalne supervizije ili ocenjivanja u svim zemljama oko srednjovekovne Francuske.“ (ibid.)

propisanih na osnovu „velike teorije“ i sholastičke doktrine crkvenih otaca, u drugoj polovini perioda muzika dominira nad teorijom koja više nije u stanju da je prati.

8. U ovom, uslovno „drugom“ periodu (negde otprilike posle X veka), dolazi do postepenog odvajanja muzičke teorije od estetike i filozofije muzike, kao posebne naučne discipline. U tom odvajanju teorija muzike dobija praktična polja (notaciju, lestvice, polifoniju itd.), dok estetici, odnosno filozofiji muzike, ostaje metafizičko-univerzalni nivo. Time je izvršena diferencijacija između antičke kombinovane nauke o muzici i savremene podele naučnih disciplina.

9. U ovoj diferencijaciji neke istorijsko-muzičke činjenice su odigrale posebnu ulogu:

a) Pre svega značajna je pojava **polifonije**.

Početak *polifonije*, principa potpuno nepoznatog do tada u muzičkoj istoriji, približno je lociran pojavom prvih notnih zapisa o ovoj novini u rukopisu *Musica enchiriadis* (*Muzički priručnik*) u IX veku, u početku prisivanog **Hukbaldu** (Hucbaldus, 840?–930?), a sada **Rodžeru iz Laona**. Prva polifonija bila je najobičnije dupliranje *vox principalis* – a u kvartama, odnosno u kvintama, koji je izvodio *vox organalis*. I kvarta i kvinta su bile u saglasnosti sa savršenim konsonancama „velike teorije“. Oktava je *implicite* bila sadržana već u jednoglasnom izvođenju muških i ženskih glasova.

Pojava polifonije otvara prostor novijem i daleko bogatijem muzičkom izražavanju. Njeno usavršavanje dovešće do pojave harmonije i tonaliteta u renesansi, odnosno razvoju novih muzičkih oblika. Kako ćemo kasnije videti, ova veoma značajna muzička novina, i njen razvoj, nisu dočekani teorijskom aklamacijom.

b) Razvila se **notacija**.

Usavršavanje muzičkog izraza tražilo je adekvatnu muzičku notaciju. Dok je u prvom periodu razvoja muzičke notacije (antika i rano hrišćanstvo),<sup>9</sup> notni zapis služio isključivo približnoj melodijskoj identifikaciji, a tekst određivao ritmičku komponentu; pojmom **neumatske** notacije i njenim razvojem do prvih ritmičkih podela između note *longa* i *brevis* približno oko 1225. g.<sup>10</sup> napravljen je zaokret prema **menzuralnoj** notaciji, odnosno prema notaciji koja važi i danas.

<sup>9</sup> Portnoj je podelio razvoj notacije na tri perioda, što je bilo približno korišćeno i ovde. (v. J. Portnoy, op. cit., 90, 91) U jednoj preciznijoj podeli trebalo bi navesti različite tipove grčke notacije, ekfonetske, neumatske, dijastematske i menzuralne.

<sup>10</sup> Marija Kuntarić, Notacija, *Muzička enciklopedija*, II, Krešimir Kovačević, ur., Jugoslavenski Leksikografski Zavod, 1974, 693. „Oko 1250. pridružila se i *semibrevis*. U skladu sa srednjovjekovnim štovanjem broja 3 [simbol sv. Trojstva] longa je sadržavala 3 brevisa, a svaki brevis je imao 3 semibrevisa... Odnos longa-brevis zvao se *modus*, *tempus* je bio odnos brevis – semibrevis, a prolacija (*prolatio*) odnos semibrevis – minima.“ (ibid.)

Ovome treba dodati i određivanje imena tonova, odnosno nota, različito od antičkog, koje je važilo na početku srednjeg veka. *Solmizacija*, novi princip je uveden zahvaljujući Gvidu Aretinskom, koji je iskoristio himnu sv. Jovana i početak svakog novog versu, da bi od početnih slogova izveo imena tonova.

Usavršavanje notacije je direktno uticalo na progres muzičke umetnosti. Transformacija autorove ideje u materijalni, realni zapis koji se sada mogao bolje tumačiti i prenositi kako u prostorno-geografskom tako i u vremenjsko-istorijskom smislu,<sup>11</sup> pored polifonije, jedna je od najznačajnijih novina, koja će odrediti dalji tok zapadno-evropske muzičke kulture.

c) Osamostaljen je **ritam**.

Menzuralna notacija bila je, u već citiranom smislu, potreba o promenama u ritmičkoj svesti. Jednostavni obrasci ritma podređeni tekstu, odnosno njegovom ritmu i metru, nisu više mogli zadovoljiti muzički razvoj u kome je, pored melodiske, bila potrebna i ritmička nezavisnost i raznovrsnost. Time je postignut još jedan mali, ali veoma značajni korak u muzičkom progresu.

Na kraju ovog perioda, oko 1320. g., sa **Filipom de Vitrijem** (Phillippe de Vitry, 1291–1361) biće definitivno uvedena i mogućnost dvodelnog ili trodelnog ritma, čime je postavljena osnova za sve proste i složene ritmičke kombinacije.<sup>12</sup>

10. U predstavljanju muzičke kulture srednjeg veka moramo imati u vidu i dinamiku promena. Jednostavno jednoglasno pevanje, uobičeno reformom pape **Grgura Velikog** (bio je papa od 590–604 g.), po čemu će pevanje dobiti naziv gregorijanski koral,<sup>13</sup> vlada najvećim delom ove epohe. Spomenute novine, koje epohu zahvataju od IX veka pa nadalje, pokrenuće muzički razvoj, koji će dovesti do brze promene stilskih karakteristika gotskog perioda (*Notre-Dame, Ars antiqua* i *Ars nova*), odnosno od sredine XII, pa do početka XV veka. U ovom

---

Ut queant laxis  
Resonare fibris  
Mira gestorum  
Famuli tuorum  
Solve polluti  
Labii reatum  
Sancte Iohannes. (prema E. Fubini, op. cit., 49)

<sup>11</sup> Radi upoređenja napretka koji je ovim postignut – „Isidor iz Sevilje je smatrao da većina muzike njegovog vremena mora biti memorizirana i prenesena dalje sledećim generacijama preko usmenog predanja, inače ona će biti izgubljena zauvek.“ (J. Portnoy, op. cit., 65)

<sup>12</sup> Kao i sve novine i ova će biti dočekana određenim reakcijama. Bula pape Jovana XXII (v. ibid., 94, 95; cf. E. Fubini, op. cit., 53) je konkretni izraz suprotstavljanja ritmičkim novinama *Ars nova*. Binarnost ritma nije mogla olako pored teologije u kojoj je mistika broja tri imala posebno mesto.

<sup>13</sup> Portnoj posvećuje dosta prostora gregorijanskom koralu i njegovim teorijskim vezama i implikacijama u estetici muzike (v. J. Portnoy, op. cit., 59–63), a Tatarkjević ističe „da najverovatnije nikad nije bilo više religiozne muzike od gregorijanskog korala. I pored toga što je bio isključivo vokalan, reči nisu bile najvažnija stvar. Sa srodnim psihološkim pogledom, Avgustin je napisao (u njegovim komentarima ka 169-im *Psalmom*), čak pre pojave gregorijanskog korala: ‘Onaj koji se raduje ne izgovara reči; njegova radosna pesma je bez reči; to je glas srca topeći se od radosti, i boreći se da izrazi osećanja, čak i kad ne razume njihovo značenje.’“ (W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Medieval Aesthetics*, op. cit., 74)

poslednjem periodu centar muzičkih zbivanja je Francuska koja se afirmisala u muzičkom pogledu još za vreme Karolinga. Čak će na kraju perioda Italija postepeno povratiti značaj i uticaj u daljem razvoju zapadnoevropske muzičke kulture. Istovremeno, intenziviranje muzičkog života prati i druge sredine: Nemačku, Englesku, Holandiju itd., koje dobijaju sve veći značaj u oblikovanju celokupne slike muzičke kulture tog vremena.

## **II. Filozofsko-estetički background**

1. Srednjovekovna estetika muzike je u svom najvećem delu proizišla i bila podređena srednjovekovnoj filozofiji, odnosno estetici, (ukoliko uopšte prihvatimo postojanje srednjovekovne estetike).<sup>14</sup> Opšte filozofske, odnosno estetičke definicije bile su adekvatno aplikovane u područje estetike muzike, koja se morala uklopiti u okvire sistema. Imajući u vidu teorijski i praktični značaj muzike; ova veza se, ipak, ne sme smatrati jednosmernom, jer je i muzika, odnosno njena teorija, podjednako uticala na formiranje određenih delova srednjovekovne filozofije i estetike.

2. Svoje fundamentalne estetičke definicije pisci srednjeg veka su odredili na osnovu četiri različita tipa rukopisa: *Biblije*, radova filozofa, tehničkih priručnika i literature grčkih i latinskih Otaca.<sup>15</sup> Po ubeđenju srednjovekovnih pisaca, istina je već bila data, ona je jedna i nepromenljiva, prema tome otpada mogućnost pojedinca da otkrije nešto novo i različito od onoga što je već bilo utvrđeno.<sup>16</sup> Ovakav stav srednjovekovnih mislilaca moramo uzeti u obzir, posebno zbog ponavljanja i doslovnog prepisivanja celih pasusa, pa i delova knjiga, kod više autora. Ovo se nije smatralo plagijatom, već izražavanjem te opšte istine u kojoj je individua samo njen tumač i izvršilac.

3. Posebnoj poziciji umetnosti u filozofskim pogledima sholastičkih filozofa koji su dominirali ovim periodom, doprinosio je *anagoški* karakter umetnosti i mogućnost „uzdizanja duha od vidljivog ka nevidljivom“, što Hugo od Sen-Viktora

<sup>14</sup> Govoreći o „teoriji o lepom u srednjem veku“ **Rozario Asunto** (Rosario Assunto) (u istoimenoj knjizi) ističe da „kad govorimo o srednjovekovnoj *estetici*, mi u strogom smislu upotrebe reči, činimo grešku. Naime, srednjovekovno mišljenje još ne zna za povezanost pojmljova – čulno opažanje, umetnost i lepota, na kojima se od Baumgartena zasniva termin *estetika*... U srednjem veku su filozofska teorija lepog, teorija umetnosti i teorija čulnog opažanja još strogo jedna od druge odvojene. Ko pod filozofskom estetikom razume jedinstvo ovih teorija, ne bi se smeо – kad hoće da govorи o srednjovekovnoj filozofiji lepog i o srednjovekovnim predstavama o lepom – služiti ovim terminom.“ (Rozario Asunto, *Teorija o lepom u srednjem veku*, Književna misao, Beograd, 1975, 13) Kako ćemo kasnije videti, Asuntova „odvojenost“ teorije lepog, umetnosti i čulnog opažanja nije u potpunosti važeća i za područje muzike u kojem su ove tri oblasti još od antike međusebno isprepletene.

<sup>15</sup> Edgar De Bruyne, *The Esthetics of Middle Ages*, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1969, 1.

<sup>16</sup> „Zbog toga, ne očekujemo da ćemo naći nove i originalne definicije u srednjem veku, jer se srednjovekovni mislioci nisu trudili ni da pronalaze ni da brane takve definicije.“ (ibid.)

(1096?–1141) definiše kao anagoški put.<sup>17</sup> Umetnički lepo je imalo „atributivni karakter“, a umetničko delo je *opus artificiale*, odnosno stvoreno, veštačko delo, (što smo već videli kod Kvintilijanusa u šemi podele muzike), „napravljeno od određenog materijala i za neku praktičnu svrhu. Uz to, ono je bilo oblikovano tako da je metaforički moglo biti nosilac određenog značenja. Ko se njime služio trebalo je, dalje, da bude naveden na određeno ponašanje u životu, a u isto vreme trebalo je da posmatrač bude uzdignut do nadzemaljskih vidika.“<sup>18</sup> *Alegorizam* umetnosti trebao je poslužiti kontemplaciji lepog, koja je objektivno podjednaka i za spomenuti *opus artificiale* i za *opus naturale*. Trebalo je da kontemplacija pomogne individui da putem pojedinačnog stigne i sazna opšte i time stekne i moralnu pouku, koja je bila jedan od veoma značajnih utilitarnih ciljeva pozicije umetnosti u srednjem veku. Platonovo poistovećivanje lepog i dobrog, u srednjovekovnoj filozofiji postaje lepo-dobro-istinito<sup>19</sup> i još pri tome i korisno.

4. Ovakvo shvatanje umetnosti nije pravilo razliku kako između *umetnosti i prirode*, tako ni *umetnosti i filozofije*. „Od trenutka kad je opažanje (kontemplacija) prihvaćena kao savršeno saznanje, postalo je saznanje koje se stiče putem umetničkih dela superiorno u poređenju s onim do koga se dolazi diskurzivnim mišljenjem.“<sup>20</sup> S druge strane, „alegorijska značenja nisu umetničkim oblicima davali subjektivno umetnici“, (u skladu sa prihvaćenim stavom da je saznanje kao mišljenje nezavisno od individue, odnosno objektivno postoji), „već je ono, zajedno s oblicima bilo objektivno dato.“<sup>21</sup> Prema ovome umetnost je „apsolutno znanje, a ne sluškinja filozofije, pošto joj je njen metaforičko značenje omogućavalo da ispunjava zadatke svojstvene filozofiji“.<sup>22</sup>

### III. Prenos antičkog mišljenja u srednji vek – Avgustin i Boetie

1. Srednjovekovni put estetike muzike započinje još u Rimskom carstvu. Tu je izведен prelaz i prenos estetičkih ubedjenja antike u srednji vek. U ovome se ističu radovi dvojice teoretičara – **Avgustina i Boetia**, koji započinju poglavlje srednjovekovne estetike muzike, dajući mu orientaciju koja će biti zadržana bezmalo tokom celog perioda. Kako smo već konstatovali da je pitagoreizam

<sup>17</sup> R. Asunto, op. cit., 24.

<sup>18</sup> ibid., 26. „Umetnička dela (kako ih mi zovemo) stvorena su u srednjem veku kao metafore koje su nešto drugo značile, i sa tog stanovišta su dela i procenjivana. Ona su bila kontemplabilna, mogla su se posmatrati kao vidljivi prikaz jedne misli, koja nije shvatana kao ‘sadržaj’ u onom smislu u kome mi pravimo razliku između sadržaja i forme umetničkog dela; naprotiv – ta misao je bila *forma*; a za nju je materija bila ono što je za nas forma sadržaja.“ (ibid., 29, 30)

<sup>19</sup> ibid., 39.

<sup>20</sup> ibid., 45.

<sup>21</sup> ibid., 46.

<sup>22</sup> ibid., 49.

dao oblik antičkom estetičkom mišljenju o muzici; prihvatanje pitagoreizma u radovima spomenutih teoretičara obezbediće duhovno prvenstvo ove orientacije u srednjem veku.

2. **Aurelius Augustinus** (354–430) pridodao je svoj spis *De musica* sličnim raspravama koje su već postojale u antici. Međutim u ovoj raspravi nalazimo malo o našem pojmu muzike, jer pod muzikom Avgustin podrazumeva širi pojam muzike i poezije, tako da će muzička pitanja biti svedena na pitanja ritma.

3. Avgustin polazi od stanovišta da je lepota objektivna, i odgovor na pitanje „u čemu se sastoji lepota“ nalazi u „delovima koji su slični jedni drugima i čiji odnosi proizvode harmoniju.“<sup>23</sup> Kako međusobni odnosi time dobijaju posebnu važnost, jer to je put postizanja harmonije, reda i jedinstva, potrebna je mera koja bi odredila taj odnos, a ta mera je određena brojem.<sup>24</sup>

4. Postavljajući broj u centar umjetničkog opusa („iznad umjetnikova duha... stoji broj vječan u mudrosti“),<sup>25</sup> Avgustinov put vodi prema muzici iz koje je proizašla i numerička koncepcija. Avgustin zadržava nužnu predostrožnost, (ponovo u duhu njegovih prethodnika, zbog mogućnosti za nekontrolisano raspirivanje strasti): „Sam fenomen muzike – kojeg zapravo kao dijete Jupitera i Memorije ne treba braniti pred religijom, nosi vrlo naglašeno u sebi još jednu izvanrednu karakterističnu vatrnu, koja je kako ćemo uskoro vidjeti, bitan sastavni dio svake estetske pojave, ali i božje ljubavi.“<sup>26</sup>

5. Po poznatom matematičkom receptu, broj u muzici dobija svoje mesto kako u pogledu melodijskih, tako i u pogledu ritmičkih komponenti. Tako proporcije prva četiri broja (1, 2, 3, 4) čine i dalje najlepše muzičke progresije, a broj sedam je u znaku: „sedam doba, sedam vrlina, sedam glavnih grehova, sedam molbi u *Očenašu*, sedam planeta, sedam tonova u lestvici.“<sup>27</sup> Ta „perceptibilna lepota tonova“ koja se „zasniva na čisto intelegilabilnim, matematičkim odnosima“,<sup>28</sup> podjednako se odnosi i na ritmičku strukturu.

6. Međutim, kod Avgustina ritam ima generalnije značenje i on nabraja i razlikuje pet vrsta ritmova: ritam prosuđivanja (*iudicales*), ritam akcije (*progressores*), ritam percepције (*occursores*), ritam memorije (*recordabiles*) i ritam

<sup>23</sup> W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Medieval Aesthetics*, op. cit., 50. Ponovnim uvođenjem delova u svrhu komponovanja harmonije, kod Avgustina je ponovno vraćen stari koncept harmonije koji je bio ukinut Plotinovom konzistentnošću Jednog.

<sup>24</sup> „Posmatraj nebo i zemlju i more, i sve što sija iznad, ili puži ispod, ili leti, ili pliva; sve ove stvari imaju forme, jer one imaju numeričke dimenzije. Odstranimo ovo i stvari neće biti ništa. Od čega su one proizile ako ne od onog što je stvorio broj? I broj je uslov njihove egzistencije. I umetnici, koji prave materijalne objekte od svih formi, koriste brojeve u njihovim radovima. Tako ako tražiš snagu koja pokreće ruke umetnika, to će biti broj.“ (Augustine, *De libero arbitrio*, II, XVI, 42, prema: ibid., 60)

<sup>25</sup> D. Grlić, *Estetika – Povijest filozofskih problema*, op. cit., 151.

<sup>26</sup> ibid., 150.

<sup>27</sup> K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 118.

<sup>28</sup> R. Asunto, op. cit., 72.

zvukova (sonantes).<sup>29</sup> Ovim je Augustin ritmu dao jedno univerzalno značenje i čak ga približio savremenom shvatanju ritma kao univerzalne kategorije pulsacije vremena.<sup>30</sup>

S druge strane, izdizanje broja na pijedestal univerzalne suštine, u slučaju ritma, kao i uopšte u klasifikacijama koje su izvedene na sličan način, Avgustina vodi do mistike koja je po našem shvatanju veoma daleko od estetske realnosti.<sup>31</sup> „Matematički odnos ponekad ne ilustruje princip estetskog reda, nego proizvoljnosti iracionalne simbolike.“<sup>32</sup>

7. Avgustinov odnos muzike kao poezije u jednom pitanju ima i isključivo muzički prizvuk – to je tretman *jubilus-a*. U *jubilus-u*, koji je proizišao iz melizmatičkih likovanja na zadnjem slogu Aleluje, izražavanje krajnjeg oduševljenja je čisto muzičko i nadmašuje mogućnosti reči da to ostvare.<sup>33</sup> Tu je govor „isuviše siromašan za Njega (Boga, m.p.) i neizmeran dah radovanja ne treba umanjiti ograničenjem slogova.“<sup>34</sup> Ovo oduševljenje religioznog *jubilatio-a* je bilo korespondentno, ali i veoma različito od oduševljenja žonglera i zabavljača „čije su *Klangspielerein* bile profane u najvećem stepenu.“<sup>35</sup>

8. Veličina Avgustinovog autoriteta imaće svoj adekvatan odraz u daljem toku srednjovekovne estetike muzike. Ipak, delo koje će izvršiti najveći uticaj nije Avgustinova *De musica*, već *Principi muzike* (*De Institutione Musica*),<sup>36</sup> **Anicius-a Manlius-a Severinus-a Boethius-a** (480–524 ili 525). Njegova pozicija kao „osnovnog izvora muzičke teorije ranog srednjeg veka“ je bez rivala. „Tri ostala izvora rane srednjovekovne muzičke teorije koji mogu biti citirani su radovi: Martianus-a Capella-e, Cassiodorus-a i Isidora iz Sevilje, ali svi ovi radovi su više ili manje enciklopedijske prirode i zbog toga donekle ograničene diskusije o muzičkoj teoriji ni na jedan način ne mogu biti upoređene sa Boetievom detaljnom prezentacijom. Jedini muzički rad ranog srednjeg veka koji se može uporediti sa *Principima muzike* je Avgustinova *De Musica*, ali i pored

<sup>29</sup> Augustine, *De musica*, VI, 6, 16 (prema: W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Medieval Aesthetics*, op. cit., 63)

<sup>30</sup> „'Stari' su analizirali i klasificirali ritam matematički (pitagorejci), ili pedagoški i etički (Platon i Aristotel). Razlikujući ritmove percepcije, memorije, akcije i prosuđivanja, Avgustin je uveo psihološku teoriju.“ (ibid., 52)

<sup>31</sup> „Često međutim, kao što i biva kod apsolutnih i rigorističkih apologeta racionalno matematskog reda i Augustinovi apsolutni principi – poput pitagorejskih – pate od proizvoljnosti, mističke simbolike, magijskih brojki, koji u neku ruku narušavaju i sam princip racionalne harmonije i simetrije.“ (D. Grlić, *Estetika – Povijest filozofskih problema*, op. cit., 151)

<sup>32</sup> K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 117, 118.

<sup>33</sup> „Termin *jubilus* podrazumeva ono što se ni rečima, ni sloganima ni slovima, ni u govoru, ne može izraziti, ili obuhvatiti, koliko čovek treba hvaliti Boga.“ (J. Portnoy, op. cit., 53)

<sup>34</sup> ibid.

<sup>35</sup> E. De Bruyne, op. cit., 62.

<sup>36</sup> U engleskom prevodu Bauera kao *Principi muzike* (Calvin Martin Bower, an introduction, translation and commentary, *Boethius, The Principles of Music*, George Peabody College for Teachers/ Ann Arbor, University Microfilms, Michigan, 1967)

toga što ovaj rad prezentuje takođe estetičku poziciju kao i Boetieva rasprava, njegova osnovna briga su matematičke proporcije različitih poetskih metrova, i konsekventno tome, ne sadrži brižljivo objašnjenje muzičkih konsonanci i lestvica predstavljenih kod Boetia. Tako *Principi muzike* ostaju sami u ranom srednjem veku jedini izvor grčke muzičke teorije raspravljujući o racionalnoj teoriji konsonanci i lestvica<sup>37</sup>.

9. *De Institutione Musica* spada u radeve mladog Boetia, naučnika koji se više oslanja na mišljenja izvora koji su mu služili u izradi ove rasprave, nego što je pokušavao da teoriji da svoj originalni izraz.<sup>38</sup> To „oslanjanje“ na starije izvore ide dotle da postoji pretpostavka da su „prve četiri knjige *Principia muzike* Boetiev prevod Nikomahusovog izgubljenog *Uvoda u muziku*“, a peta „nekompletni prevod Ptolemejeve *Harmonije*.“<sup>39</sup> Izgleda da se pri tome Boetie podjednak koristio i skraćivanjem odnosno „kondenzovanim“ predstavljanjem pojedinih delova spomenutih radova.

10. Navedena pretpostavka o poreklu Boetievog rada već sama određuje intonaciju njegovog filozofsko-estetičkog mišljenja.<sup>40</sup> Boetiev rad time neće biti „induktivni teorijski rad koji bazira svoju spekulaciju na praktičnim problemima, kao što su izvođenje, analize ili kompozicija“. Prihvatajući pitagoreizam, odnosno matematizicam u tretmanu muzike, Boetie je prihvatio dedukciju u kojoj je osnovna premla „da se samo forme, kvantiteti, proporcije akustički prisutne u telesnoj supstanci zvuka, mogu saznati; i da se o vrednosti, harmoniji ovih proporcija može suditi preko *a priori* matematičkih zakona odnosnih brojeva apstrahiranih od zvuka.“<sup>41</sup>

11. Tretman „kvantiteta“ kod Boetia je *mnoštveni* (multitude) i *veličinski* (magnitude), gde u prvu kategoriju spada „taj tip suštine koji je sastavljen iz delova“, dok u drugu „što se ne sastoji od brojeva, na primer, kamen ili kocka.“<sup>42</sup> Ova tvrdnja dovodi do čuvene podele nauka na *septem artes liberales*, u kojoj u *quadrivium-u*, koji se odnosi na ova dva kvantiteta realnosti – „Aritmetika izučava ona mnoštva koja postoje u sebi, i po sebi, dok muzika izučava ono mnoštvo koje postoji u relaciji sa nečim drugim. Geometrija izučava nepokretnu veličinu, dok astronomija izučava veličinu u pokretu.“<sup>43</sup> U ovom sofisticiranom

<sup>37</sup> ibid., 455, 456.

<sup>38</sup> Bauer čak ističe da je „jedina doktrinarna promena koja se nalazi u *Principima muzike* ona protiv Aristoksena, i ovo je zbog toga što su izvori koje je on koristio delili to mišljenje.“ (ibid., 14, 15)

<sup>39</sup> ibid., 363, 364.

<sup>40</sup> Bauer daje i podatak da je, kasnije u svom životu, Boetie prevodio Aristotela, što će doprineti da se njegovi kasniji radovi razlikuju od rada o kome sada govorimo. Međutim, kako oni nisu izvršili takav uticaj na estetičko mišljenje o muzici kao *De Institutione Musica*, mi ćemo ovde ograničiti diskusiju o ovom Boetievom radu. (ibid., 370, 371)

<sup>41</sup> ibid., 14.

<sup>42</sup> ibid., 373.

<sup>43</sup> ibid., 374.

četvoročlanom društvu, matematike, geometrije i astronomije, muzika će se kao teorijska disciplina zadržati tokom celog srednjeg veka.

12. Ako je podela *quadrivium-a*, „četvoročlanog puta prema istini“, kome se stiže do „onog mesta u kome je savršeniji razum, oslobođen čula, vođen prema određenim saznanjima“<sup>44</sup> bila izrazito Boetijeva zasluga, njegova tročlana klasifikacija unutar same muzike – **musica mundana, musica humana i musica instrumentis constituta**, je nešto što smo već sreli kod Kvintilijanusa.

Taj pasus po kome je više poznat Boetie nego Kvintilijanus, po Boetijevim rečima izgleda ovako:

„Izgleda da onaj koji diskutuje o muzici mora početi sa vrstama muzike za koje znamo da se sadrže u ovoj studiji. I stvarno ima tri tipa muzike. Prvi tip muzike je muzika univerzuma (musica mundana), drugi tip je onaj ljudskog postojanja (musica humana) i treći je onaj tip koji je sazdan od određenih instrumenata (musica instrumentis constituta), kao na primer kitara, ili tibija, ili drugi instrumenti koji proizvode melodije.“<sup>45</sup>

Očigledno je da je ovde primenjen jednostavan princip klasifikacije prema izvorima proizvodnje zvuka – kretanje nebeskih tela (harmonija sfera), ljudski glas (vokalna muzika) i instrumenti (instrumentalna muzika).

13. Pošto se sve mora „otkriti“ i slagati u broju kao esencijalnoj kategoriji svih bića, postoje i tri tipa ljudi koji su povezani sa muzikom:

„Prvi tip izvodi na instrumentima, drugi komponuje pesme i treći sudi o instrumentalnim izvedbama i komponovanju pesama.“<sup>46</sup>

Ove tri kategorije muzičara ne dobijaju i podjednak rang u ovoj klasifikaciji. Najviše mesto ima treći tip, onaj koji je stekao sposobnost suđenja, čime može meriti ritmove, melodije i pesme u celini. Time je još jednom potvrđena starija Platonovo -Aristotelova pozicija.

Saglasno ovome je „onaj tip koji je sahranio sebe u instrumentima odvojen od razumevanja muzičkog znanja. Predstavnici ovog tipa, na primer kitaristi i organisti i ostali instrumentalisti, posvete njihove totalne napore izlaganju njihove veštine na instrumentima. Oni se ponašaju kao robovi, kao što je bilo rečeno, jer ne koriste razum i potpuno im nedostaje misao.“

Drugi tip je poeta. Oni komponuju pesme ne toliko sa razumom i mislima, koliko po nekim prirodnim instinktima. Odatle vidimo da je takođe i ovaj tip udaljen od muzike.

Treći tip je onaj koji je stekao sposobnost suđenja čime može meriti ritmove, melodije i pesme u celini. Razume se pošto je ovaj tip potpuno posvećen razumu i mislima, on može biti smatrano muzičkim. I muzičar je onaj čovek koji ima sposobnost prosuđivanja modusa i ritmova, isto kao i rodova pesama i njihovih kombinacija, i pesama poeta, i u stvari sve stvari koje treba objasniti

<sup>44</sup> ibid., 27.

<sup>45</sup> ibid., 44.

<sup>46</sup> ibid., 103.

sledstveno, i ovo suđenje, osnovano na mislima i razumu, posebno odgovara umetnosti muzike.<sup>47</sup>

Ovakvim konstatacijama pozicija onoga koji se bavi muzičkom teorijom je daleko iznad onoga koji se bavi muzičkom praksom. To će ubrzo biti i formulisano u veoma često ponavljanoj frazi **musicorum et cantorum magna est distantia**, koju ćemo sresti kod više autora srednjovekovnih rasprava o muzici.

14. U osnovi, valorizovanje teorijskog i praktičnog, u kome teorijsko prevazilazi moći ovog drugog, proizlazi iz razlika funkcija razuma i čula, pitanje je, kojem će Boetie posvetiti poseban prostor. Insistiranje na „ortodoksnom“ pitagoreizmu kod Boetia dovodi do odbacivanja „navodnog“ Aristoksenovog stava koji razumu pripisuje sekundarnu moć u odnosu na čula. Tu je očevidno Boetie preterao u kritici prema Aristoksenu, koji, kako smo videli, ne zastupa ovakvo stanovište, već ono koje je veoma slično samom Boetiju.<sup>48</sup>

15. Boetie će biti i osnovni izvor srednjovekovnih fantastičnih priča o terapeutskoj moći muzike. U njima ćemo naći Terpandra i Ariona kako „spasavaju stanovnike Lezbosa i Jonije od veoma ozbiljnih bolesti“, Empedoklea kako menja raspoloženje mladića koji je „napao jednog od gostiju mačem“, pitagorejce koji su koristili jedne melodije „za zaboravljanje dnevnih briga“ i uspavljivanja, a druge posle buđenja.<sup>49</sup>

16. Između više definicija koji je Boetie dao u ovom radu nalaze se i definicije **zvuka, intervala, konsonance i disonance**.

**Zvuk** je prema Boetiju: „melodijsko menjane glase, koje odgovara pesmi jednostavne melodije.“ **Interval** je „rastojanje između visokog i niskog zvuka“, **konsonanca** „mikstura niskog i visokog zvuka saglasna i prijatna za slušanje“, dok je **disonanca** „grub i neprijatan sukob dva loše smešana zvuka...“<sup>50</sup>

U daljem obrazlaganju konsonanci i disonanci Boetie će koristiti poznate pitagorejske fizičko-akustičke dokaze po principu: puls, kretanje, jednakost-nejednakost, stižući do oktave, kvinte, kvarte itd.<sup>51</sup>

17. Boetiev zaključak da je muzika „matematička u svojoj suštini i moralna u vrednosti“<sup>52</sup> pogodovao je crkvenim ocima. Povezivanje naučnog, umetničkog i etičkog, koje je Boetie zastupao, odgovaralo je doktrini u kojoj je „moralna vrednost postala zavisna od nauke i nauka od muzike“ sa krajnjim rezultatom u „stereotipiji formi“.<sup>53</sup>

<sup>47</sup> ibid., 103, 104.

<sup>48</sup> „Aristoksen, nasuprot ovome, kaže da je razum samo pratilec i sekundarni element, i da su sve stvari okružene čulnim prosudivanjem; i da kretanje melodije treba harmonizovati i organizovati prema čulima. Ptolemej, s druge strane, prezentuje drugi tip primene harmonije. On drži da nema ništa nepomirljivog između ušiju i razuma. Rešenje problema harmonije prema Ptolemeju je da čula informišu, i da razum rešava proporcije.“ (ibid., 300)

<sup>49</sup> ibid., 40, 41, 42.

<sup>50</sup> ibid., 57.

<sup>51</sup> „Tako nastaju prve i jednostavne proporcije i one su prirodno konsonance mnogostrukog i superpartikularnog tipa: *double, triple, quadruple, sesquialter i sesquitertian*. Disonance su rođene od nejednakosti koje se pojavljuju u drugim tipovima proporcija...“ (ibid., 149)

<sup>52</sup> J. Portnoy, op. cit., 59.

<sup>53</sup> ibid.

Ovo će donekle usporiti muzički razvoj, odnosno zadržati ga na određenom nivou, do pojave novina, koje su, kako smo već rekli, omogućile korenite promene kako u praktičnom, tako i u teorijskom smislu.

#### IV. Period epigonstva

1. Kao što je Boetievo stanovište u muzici bilo direktni rezultat pitagorejstva, Nikomahusove i Ptolomejeve muzičke teorije, čime se može tretirati kao epigonstvo, tradicija „već datih istina“ prati sledeći period do pojave prve polifonije, *organum-a*, u IX veku. „Muzički“ argumenti su sastavni deo više rasprava koje se bave direktno, ili posredno, teorijskim pitanjima muzike, a između poznatijih autora koji se navode u istoriji estetičke i muzičke teorije srećemo imena: **Kasiodorusa** (Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus, 477?–570?), **Isidora iz Sevilje** (560?–636), **Bede Venerabilisa** (Beda Venerabilis, 672?–735), **Alkuina** (Alcuinus Flaccus, Albinus Flaccus, 735?–806?), **Rabana Maura** (Hrabanus Magnentius Maurus, 780?–856) i **Aurelijana iz Reome** (Aurelianus Reomensis, IX v.).

Njihovi radovi biće puni prepisanih i ponovljenih formulacija, ili formulacija sa neznatnim dopunama ili promenama.

2. Tako **Kasiodorus**, (Boetiev učenik i ministar kod rimskog imperatora Teodorika), citira **Klementa Aleksandrijskog** koji je u njegovoj knjizi *Protiv pagana*, u vezi tumačenja i nastajanja reči „muza“ napisao: da ona „potiče od masteuein, što znači 'tragati'; jer kroz njih, kao što stari koriste to, tražene su inspiracija poezije i melodije pesama.“<sup>54</sup> Isto to ćemo sresti kod Isidora Seviljskog sa malom greškom: „I Muze su tako nazvane od *masai* (?) što znači 'tragati'...“<sup>55</sup> Potpuno isto se odnosi i na podelu muzike na tri dela – harmoniju, ritam i metriku (korишћen je potpuno isti tekst)<sup>56</sup>, dok razlike postoje u podeli instrumenata, koji su kod Kasiodorusa grupisani u tri kategorije: udarački, žičani i duvački instrumenti,<sup>57</sup> dok kod Isidora tročlana podela izdvaja glas, duvačke instrumente i trzačke (kitara).<sup>58</sup>

S druge strane, u finesama Kasiodorovih stavova, na primer, nalazimo šest umesto pet konsonanci (*diatessaron*, *diapente*, *diapason*, kombinacija *diapason-a* i *diateseron-a*, kombinacija *diapason-a* i *dijapente* i dupli *dijapason*).<sup>59</sup>

<sup>54</sup> Cassiodorus, *Institutiones*, Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1975, 3.

<sup>55</sup> Isidore of Seville, *Etymologies*, Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1980, 13.

<sup>56</sup> „Muzika ima tri dela, harmonski, ritmički i metrički.

Harmonija je muzička nauka koja razlikuje visoke i niske zvukove.

Ritmika ispituje da li je zvuk sadržan u toku reči prijatan ili ne.

Metrika analizira kroz odgovarajuća pravila kvantitet različnih metrova, kao što su herojski, jamb, elegijski i dr.“ (Cassiodorus, op. cit., 4; cf. Isidore of Seville, op. cit., 14)

<sup>57</sup> Cassiodorus, op. cit., 4.

<sup>58</sup> Isidore of Seville, op. cit., 14.

<sup>59</sup> Cassiodorus, op. cit., 5.

3. U ove Kasiodorove „finese“ možemo uvrstiti i pismo koje je on sastavio u ime imperatora Teodorika koje je upućeno patriciju Boetiu. Ono je interesantno po tome što na veoma sažet način predstavlja oficijelnu estetiku muzike njegovog vremena.

Razlog pisanja pisma je potreba franačkog kralja Klovisa za jednim muzičarem. Posle ovog uvoda Kasiodorus nastavlja:

„Razmišljanja o prirodi muzike. Ona je Kraljica čula; kada ona dolazi iz njenog stalnog boravišta, sve ostale misli su odbačene. Njen lečilački uticaj na dušu.

Pet modusa: dorski, utiče na umerenost i čistoću; frigijski rasplamsava borbu; eolski da umiri i uspava; jonski (Jastius) koji izoštrava intelekt od gluposti i uzbudjuje želju o nebeskim stvarima; lidijski, koji omekšava dušu pritisnutu prevelikim brigama.

Mi razlikujemo najviši, srednji i najniži ton u svakom od petnaest modusa veštačke muzike.

Oktava je sastavljena od svih i ujedinjuje sve njihove vrline.

Klasični primeri muzike su:

Orfej,

Amfion,

Musaeus.

Ljudski glas kao instrument muzike. Oratorstvo i poezija kao grane umetnosti.

Snaga pesme: Odisej i Sirene.

David autor Psaltira, koji je tri puta isterao zlog duha is Saula.

Lira je nazvana *chorda* jer ona tako lako pokreće srca (*corda*) ljudi.

I kao što dijadema zasenjuje išaranim svetlucanjem njenih skupocenih kamenova, to radi i lira svojim različitim zvucima.

Lira, razboj Muza.

Kaže se da je Merkur, pronalazač lire, izveo ideju o njoj iz harmonije sfera. Ova astralna muzika, shvaćena jedino razumom, kaže se, formira jedno od ushićenja nebesa...

Mi smo se predali prijatnoj digresiji, jer uvek je saglasno govoriti o učenju sa učenim; ali budi siguran da ćeš nam obezbediti tog *Chitaroedus-a* koji će ići napred kao drugi Orfej da šarmira zverolika srca varvara. Ovim ćeš ti poslušati nas i postati slavan.<sup>60</sup>

4. I kod **Isidora iz Sevilje** ima određenih modifikacija i novina u odnosu na jezgro koje čini ranu srednjovekovnu teoriju i estetiku muzike. Izlaganje muzičke teorije je izvedeno u trećoj knjizi njegovih *Etimologija* (poglavlja 15–23), koja u stvari predstavlja nauke *quadrivium-a*. Svi obrađeni pojmovi dati su u definicijama (što je i pogodovalo daljem prepisivanju ovih tekstova). Tako, pored

<sup>60</sup> Thomas Hodgkin, an introduction, King Theodoric to Boetius the Patrician, *The Letters of Cassiodorus, A Condensed Translation of the Variae Epistola of Magnus Aurelius Cassiodorus Senator*, Henry Frowde, London, 1886, 193–194.

već spomenutih definicija i podela, nalazimo definicije: *Symphoniae* (skladnih intervala), *Euphonie*-e (blagozvučnost glasa), *Diastema*-e (intervala između dva ili više stepeni), *Diesis*-a, *Tonus*-a, *Cantus*-a, *Arsis*-a, *Thesis*-a itd.<sup>61</sup>

Muzika je „scientia bene modulandi sono cantuque congrua.“ Navedena definicija potiče od Avgustina,<sup>62</sup> a u pronalazače muzičke umetnosti polako pored mitoloških ulaze i biblijske ličnosti (Mojsije kaže da je najraniji muzički pronalazač Tubal, koji potiče od Kaina pre Potopa).<sup>63</sup> Ove promene će ući u istoriju muzike koja će nadalje standardno započinjati biblijskim periodom. Promene se mogu videti i u instrumentarijumu, koji je sada obogaćen novim instrumentima koji su se pojavili do vremena Isidora iz Sevilje.

5. Kod **Bede Venerabilis**-a, monaha u manastirima Sv. Petra i Pavla, (najpre u Vermutu, zatim u Džerou), srećemo mišljenje da je „muzika slobodna nauka, koja daje sposobnost da se pravilno peva“ (*musica est liberalis scientia, perite cantandi copiam subministrans*), iz čega će proizići da je „muzičar onaj koji se sa potpunom odanošću, ne samo praktično bavi veštinom pevanja, već je i teorijski ispituje“ (*musicus vero est ille qui ratione propensa non solum operis servitio, sed etiam speculationis imperio canendi scientiam ministrat*).<sup>64</sup> Odatle proizilazi i čuvena već citirana formulacija „*musicorum et cantorum magna est distantia*.“ Tako neki „će je izvoditi“, a oni drugi „shvataju u čemu se sastoji muzika“ (Isti discunt, illi sciunt quae componit musica).<sup>65</sup> Po ubedenju da muzika ima vrhunsku funkciju (kako u teoriji tako i u praksi), **Raban Maur** će ponoviti Isidorove misli da „... nijedna nauka ne može biti potpuna bez muzike. Ništa ne postoji bez muzike. Tvrdi se da je i sam svet sačinjen po nekoj harmoniji zvukova, i da se samo nebo okreće po melodiji harmonije. Muzika pokreće osećanja, podstiče čula u raznim pravcima, kao što u boju zvuk trube raspaljuje borce: i koliko je zvuk snažniji toliko je duh hrabriji za borbu. I veslače pesma bodri. Muzika snaži duh da može podneti sve napore. I umor od bilo kog posla blaži pesma; muzika smiruje uzbudjene duše...“<sup>66</sup> I pitagoreizam i platonizam je time održan.

<sup>61</sup> Isidore of Seville, op. cit., 15.

<sup>62</sup> E. Fubini, op. cit., 45.

<sup>63</sup> Isidore of Seville, op. cit., 13.

<sup>64</sup> R. Asunto, op. cit., 150.

<sup>65</sup> ibid.

<sup>66</sup> ibid., uporedi str. 148 i 155. U Rabanovom delu *De Universo* (XVIII, VIII De musica) nalazimo i formulaciju o tadašnjoj „estetici“ glasa: „... Savršen glas je visok, prijatan i čist. Visok, da zadovolji uzvišeno, čist, da ispuni uho, prijatan, da ugodi dušama slušalaca. Ako bi neka od ovih osobina nedostajala, glas ne bi bio savršen...“ (ibid., 156) Kod njega isto tako nalazimo i formulaciju o alegorijskom karakteru muzičkih instrumenata: „Lira, po svom mističkom značenju, označava radost svetih... timpan telo postom omršavelo... Ali ako mudro i pažljivo posmatramo zemaljske stvari, onda ih moramo shvatiti samo na spiritualan i mističan način... Naše usne treba da shvatimo kao zvučne činele, usne koje se s prawom ubrajaju među muzičke instrumente: one i liče na činele; a dokazano je da kroz njih ljudski glas izražava najljupkiju harmoniju. Jer harmonija je spoj različitih elemenata dovedenih u jedinstven sklad: poznato

## V. Početak raskola – polifonija

1. Pojava **organum**-a, prve i najjednostavnije polifonije u IX veku označava početak deobe u kojoj će se izdvojiti pozitivna muzička teorija i praksa od spekulativne estetike i filozofije muzike. Dugovekovni zajednički razvoj biće prekinut i usaglašen sa podelom rada i specijalizacijom pojedinih oblasti, a teorijski spisi koji se bave praktičnim pitanjima muzičke kompozicije, izvođenja, notacije, intervala, lestvica itd., odvojeni od onih koji obraduju metafizičke ili gnoseološke aspekte.

2. Prvobitna polifonija u paralelnim kvartama, ili kvintama, nije ugrožavala osnovne matematičke postulate, čak je odgovarala pitagoreizmu i savršenim konsonancama (kvinte i kvarte) izvedenim u njemu. Time i prvi spekulativni odjeci ove novine govore u njen prilog. **Johan Skot Erigena** (Johannes Scotus Eriugena, 810?–877?), učitelj u dvorskog školi Karla Čelavog, dajući kratak opis *organum*-a u svom delu *De divisione naturae*, smatra da polifonija „sugeriše na drugi način neizrazivu lepotu univerzuma.“ Time je muzička harmonija u smislu polifonije, predstavnik kosmičke harmonije, muzike sfera i *muzike mundane*. Njena lepota je „direktni rezultat kontrasta različitih proporcija u simultanim zvucima, a ne u sledstvenim kao u homofoniji.“<sup>67</sup> Ovakva polifonija se još mogla smestiti u okvire teorije numeričkih proporcija i pri tome istovremeno objasniti simultano postojanje različitih „harmonija“ kao na primer, u konstituciji muzičko-planetarnog sistema. „Neizrecivost“ lepote simfonije, slaganja zvukova, („in unitatem quandum ineffabilem compacta“ – udruženi u neizrecivoj harmoniji),<sup>68</sup> kod Erigene ostaje deo božanske realnosti.

3. Uvođenje polifonije u muzičku praksu obično se povezuje sa teorijskim radom *Musica Enchiriadis* (muzički priručnik) anonimnog autora IX veka.<sup>69</sup> Međutim, osim polifonije organuma, ne može se očekivati da u ovom radu susretnemo neke veće promene u metodologiji obrazlaganja problema. Pored svih praktičnih pitanja notacije, konsonanci i disonanci, lestvica, derivacije muzike iz poezije itd., citirani autoriteti su, razume se, Boetie i Ptolemej.<sup>70</sup>

4. Pojava polifonije će izvršiti i određenu podelu muzičke teorije na: mododiju, kao „uvodnu granu muzike, korisnu za učenje fundamentalnih pitanja kao intervale i notaciju“ i polifoniju kao drugi, viši stepen koji se bavi pitanjima „većeg muzičkog i filozofskog značenja. *Declaratio musicae disciplinae Ugolina* iz Orvieta (1375?–1455?) pokazuje ovaj razvoj veoma jasno; u drugoj knjizi ovog

---

je da to može da bude slučaj i sa ljudskim glasom, kada se sami taktovi i slogovi dovedu u jedinstvenu glasovnu sazvučnost...“ (ibid., 157, 158)

<sup>67</sup> A. Seay, op. cit., 80.

<sup>68</sup> De Bruyne, op. cit., 72.

<sup>69</sup> „Ovaj rad iz IX veka je bio pripisivan Hukbaldu dok je Hans Miler (Müller) (*Hucbalds echte und unechte Schriften*, Leipzig, 1884) utvrdio da Hukbald nije autor. Ortegus, grof od Laona ili opat iz Sv. Armande može, u stvari, biti autor, i pored toga što i ovo još nije dokazano.“ (Léonie Rosenstiel, transl., *Anonymous, 9<sup>th</sup> Century, Music Handbook, Musica Enchiriadis*, Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1976, I)

<sup>70</sup> v. na primer XVI poglavlje. „Boetie kaže ono što Ptolemej misli o ovim stvarima.“ (ibid., 24, 25)

rada, Ugolino tvrdi da, i pored lepote jednoglasja... zajedno i za uho i za razum, ono nije na tako visokom stepenu, kao što je polifonija.<sup>71</sup>

5. Međutim, do vremena Ugolina kada će polifonija definitivno izboriti svoju poziciju, paralelno su se odvijala praktična i teorijska usavršavanja monodije, koja su omogućila i razvoj polifonije. Tako legendarno verovanje o velikom doprinosu **Gvida Aretinskog** (Guido d'Arezzo, ili Aretinus, 997?–1050?), koje mu pripisuje neumatsku notaciju, „Gvidonsku ruku“ (*manus Guidonis* – pomoćno sredstvo za snalaženje u tonskom sistemu), heksakordalni sistem, mutacije, imena tonova itd.,<sup>72</sup> uglavnom se odnosi na pitanja monodije; dok jedini, ali veoma značajni doprinos na planu polifonije, predstavlja uvođenje paralelnih terci.

6. Sve veće korišćenje terce nasuprot pitagorejskim savršenim intervalima, predstavlja simboličan zaokret i raskol sa petnaestovekovnom muzičko-filozofskom tradicijom. Ovo će biti i eksplicitno izraženo u *Epistoli*, gde Gvido hvali svoj metod kao bolji nasuprot suhoparnom i deplasiranom filozofskom teoretizovanju:

„... ja tebi nudim najmudrije i očinski najsigurnije preporuke o muzičkoj nauci, objašnjene, koliko sam mogao, mnogo jasnije i konciznije od onoga što je urađeno kod filozofa; ni na sličan način, u najvećem delu, ni sledeći iste tragove, (kao kod filozofa, m.p.), već pokušavajući samo ono što će pomoći našim i crkovnim principima.“<sup>73</sup>

Ovo je definitivno podelilo muzičku teoriju i filozofiju i pored toga što u Gvidovim rukopisima (posebno u *Micrologus*-u)<sup>74</sup> ima i dosta filozofskog pitagoreizma.<sup>75</sup> Ipak, Gvido sve više i više insistira na „nezavisnosti“ muzike,<sup>76</sup> što indirektno označava i zaokret prema savremenom konceptu poimanja muzičke umetnosti.<sup>77</sup>

7. Ovim će se i naše interesovanje za praćenje estetike postepeno odvojiti od teorijskih rasprava koje se bave praktičnim pitanjima muzičke kompozicije, pedagogije i izvođenja.

<sup>71</sup> A. Seay, op. cit., 80.

<sup>72</sup> Većina ovih novina izložena je u njegova četiri sačuvana rukopisa: *Micrologus*, *Aliae regulae* (prolog antifonariju koji počinje sa „Temporibus nostris“, *Regulae Rhytmicae* (uvod u stihu ka istom antifonariju) i *Epistola de ignoto cantu* (pismo njegovom prijatelju, fratu Mihailu) (v. komentar Claude Palisca-e, ed. and intro., u: *Hucbald, Guido and John on Music*, Yale University Press, New Haven and London, 1978, 49). Međutim, može se pretpostaviti da su ove novine postepeno uvođene.

<sup>73</sup> C. Palisca, op. cit., 58.

<sup>74</sup> Tako na primer, cela rasprava završava XX poglavljem o tome „kako je priroda muzike pronađena u zvukovima čekića.“ (ibid., 82, 83)

<sup>75</sup> Veoma slična u ovom pogledu je i rasprava *O muzici* (približno datirana oko 1100. godine) **Johannes-a Affligemensis-a** (poznatog po nekim pogrešnim pretpostavkama, kao Johannes-a Cottonius-a). I pored toga što je on više zainteresovan da „njegov hor peva ispravno svoj repertoar nego da asimilira nasledenu teorijsku misao“. (ibid., 96) Johannesov rad sadrži više estetike i filozofije od *Micrologus*-a, njegovog prethodnika. Podrška Gvidovom praktičnom smeru balansirana je uz korišćenje „etosa“ pojedinih modusa, mogućnosti muzike da modeluje dušu kao i ostalih poznatih elemenata etičko-katarktičkog repertoara. (v. na primer: ibid., 133, 136, 137)

<sup>76</sup> v. na primer objašnjenje muzike kao kretanje tonova. (ibid., 74)

<sup>77</sup> Fubini tumači ovaj zaokret kao zaokret od metafizičko-matematičkog prema psihološkom. (v. E. Fubini, op. cit., 51)

## VI. Gotika – muzika nasuprot teorijskim dogmama

1. Muzički progres polifonijom, notacijom, uvođenjem novih intervala, proširivanjem modusa, pojavom novih muzičkih formi, novih instrumenata, usavršavanjem tehničke izvođenja itd., dobija još veće ubrzanje tokom gotičkog perioda.

Dok su periodi – *Notre Dame* (između 1180–1236. g. sa **Leoninus**-om i **Pertoninus**-om, obojicom u poznatoj istoimenoj pariskoj školi), i *Ars Antiqua*, još držali korak sa oficijelnim dogmama crkve i pitagorejsko-Boetievom tradicijom; u periodu *Ars Nova*-e dolazi do otvorenog sukoba između nosilaca muzičkog progrresa i zaštitnika „tradicije“. Ovaj sukob biće i verifikovan 1332. g. bulom pape Jovana XXII koji je osudio „novine“ u muzici.<sup>78</sup> Istorija se ponovila još jednom.

2. Papina bula bila je deo rasprave koja se vodila između *Ars Antiqua*-e i *Ars Nove* koju je zastupao **Filip de Vitri**. Uobičajeno se navodi 1320. g. kao godina zaokreta prema stilu u kojem pored de Vitrija posebno mesto zauzima i **Guillaume de Machaut** (Guillaume de Machaut, 1300?–1377). Sukob se širio i nalazio protivnike i zaštitnike na obe strane. Dok će **Johanes de Muris** (Johannes de Muris, 1290?–1351?), francuski matematičar, astronom i muzički teoretičar, bliski prijatelj de Vitrija, braniti nove postavke, **Jakob iz Liježa** (Jacques de Liège, 1260?–1330?) u svom enciklopedijskom delu *Speculum Musicae* napašće tendencije *Ars Nove*.<sup>79</sup>

3. Sukob sa teorijskim dogmama na muzičkom planu je samo indirektno zadirao u osnove prihvaćenih filozofskih postulata. I jedni i drugi su u vidu imali Boetia (Johanes de Muris još više kao matematičar), a u argumentaciji su bili podjednako korišćeni i antički autoriteti (Platon, Horacije itd.)

S druge strane, metodološki obrazac prethodnih teorijskih rasprava u kojima je po pravilu kombinovan spekulativni deo o muzici iz *quadrivium*-a i praktična uputstva pevačima, nije ni izdaleka mogao odgovoriti „menzuralnoj“ muzici,<sup>80</sup> u kojoj je muzika definitivno oslobođena ritma teksta, čime je raskinuta još jedna od sinkretičkih veza prvobitne trojne *chorea*-e.<sup>81</sup>

<sup>78</sup> „Odredeni učenici jedne nove škole veoma brinu o merenju vremena, traže da se izražavaju novim muzičkim sredstvima koja su njihov pronalazak, i napuštaju staro pevanje, komponuju note brevis, demi-brevis i note koje je skoro nemoguće zapaziti. Njihove melodije se ispresecaju, daju im ženski karakter radi tonskog sniženja, po neki put koriste troglasni motet i vulgarni jezik i na taj način potcenjuju fundamentalne principe Antifonarija i Graduale-a i ignoriru suštinsku osnovu, ne priznavajući potpuno moduse koje oni mešaju. Mnogostranost njihovih zvukova prezire pojmove jednostavnosti i ravnoteže koji omogućuju razlikovanje tonova u monodiji. Oni trče i ne staju nikad, zanose sluh i ne brinu o duhu, prevode pokretom ono što treba da se čuje, do te mere da se zaboravlja potrebno posvećenje i jedino se javlja jedno mrsko opuštanje.“ (ibid., 53)

<sup>79</sup> v. ibid., 54, 55.

<sup>80</sup> Kao prvi značajniji rad na ovom polju smatra se traktat **Johannes-a de Garlandia**-e (1190–1272?) *De Mensurabili Musica*.

<sup>81</sup> Kako se moglo videti, papina bula je u stvari usmerena, pored ostalog, i protiv ovih novih ritmičkih *menzuralnih* novina.

4. Na prelazu između *gotike i renesanse*, početkom XV veka, „duboki rascep između spekulativnih i praktičnih pristupa muzici bio je skoro kompletan. Spekulativna materija je već počela iščezavati iz većine ovih rasprava i nije imala nikakvo realno značenje za proučavanje muzičke tehnike.“<sup>82</sup> Ipak, pisanje traktata u spekulativnom duhu starije tradicije nije prestajalo i između njihovih autora nalazimo imena **Prosdocimus-a de Beldemandis-a, Johannes-a Ciconia, Anselmus-a iz Parme i Ugolina iz Orvijeta**. Između njih Ugolinov rad *Declaratio Musicae* smatra se kao „zadnji veliki napor, u srednjovekovnom maniru, razmatranja spekulacije i prakse kao dva aspekta jednog velikog predmeta“<sup>83</sup>.

5. Jačanje pozicije svetovne muzike, koja je bila mnogo otvorenija za sve novine, ima svoj adekvatni odraz u jednom od najrevolucionernijih traktata ovog perioda, *De Musica Johanesa de Grokeoa* (Johannes de Grocheo, 1255?–1320?). O njegovom autoru se malo zna; živeo je na prelazu između XIII u XIV vek, a traktat je lociran oko 1300. godine. „Revolucionarnost“ ovog traktata sastoji se u odbacivanju osnovnih postulata Boetievog koncepta, njegove trojne klasifikacije, u spuštanju muzike iz univerzalne, bezvremene, kosmičke sfere u svakidašnji isključivo ljudsko-civilizacijski svet.

6. Ovo neće smetati Grokeou, da kad god zatreba u svoju korist upotrebi i pitagoreizam i Boetia. Tako još na samom početku ove rasprave, odbacujući fantastične priče o poreklu muzike kao pronalazku Muza, ili „svetih ljudi i proroka“, Grokeo smatra da treba „više pratiti“ Boetievo mišljenje (mišljenje „ovog vrednog i plemenitog čoveka“) i „da je Pitagora otkrio principe muzike.“<sup>84</sup> Pronalazak principa muzike su u stvari intervali, oni su „materijal koji svaki muzičar koristi i u kome se nalazi i forma muzike.“<sup>85</sup> U duhu praktičnih potreba ovog traktata Grokeo će nastaviti sa raspravom o sazvučjima i konsonancama.

7. Prema Grokeou, osnovni kriterijum muzike, njenog pronalaženja, njenog stvaranja i vrednovanja, jeste čovek. Učešće *Stvaraoca* ipak nije isključeno,<sup>86</sup> a i mistika hrišćanskih brojeva 3 ili 7, igra posebnu ulogu u određenju Grokeovih klasifikacija (konsonanci, sazvučja, tipa muzike itd.). Taj kompromis numeričko-intelektualne i subjektivno-humane suštine određuje muziku dvojno: „brojem je definisana forma muzike“, dok je pevanjem muzika pretvorena u realnost, za što je ona „tačno i određena.“<sup>87</sup>

8. Među najinteresantnijim delovima ove rasprave su oni u kojima Grokeo odbacuje Boetijevu klasifikaciju. Veoma oštrim jezikom Grokeo ističe da „oni koji prave ovu podelu (*musica mundana, musica humana i musica instrumentalis, m.p.*) ili su sami izmislili ovakvo mišljenje, ili žele da slušaju pitagorejce više nego

<sup>82</sup> A. Seay, op. cit., 175.

<sup>83</sup> ibid.

<sup>84</sup> Johannes de Grocheo, *Concerning Music, De Musica*, Albert Seay, transl., Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1967, 2.

<sup>85</sup> ibid., 3.

<sup>86</sup> v. ibid., 6.

<sup>87</sup> ibid., 9.

istinu, ili ne poznaju prirodu i logiku. Pre svega, oni kažu da je muzika nauka koja se bavi numeričkim zvucima. Ipak, nebeska tela u kretanju ne proizvode zvuk, i pored toga što su naši preci verovali u to...“ Pored odbacivanja *musica-e mundana-e*, Grokeo odbacuje i postojanje *musica-e humana-e*, jer ni „u ljudskoj konstituciji ne može biti pronaden zvuk. Ko je ikad čuo da konstitucija (duše, m.p.) zvuči?“ – pita on. *Musica instrumentalis* i njena podela na dijatonsku, vezanu uz melodije, hromatsku, vezanu uz planete, i enharmonsku „kao najslađu jer je andeli koriste“, nerazumljiva je u svojoj podeli, jer: „niti je umesno da se muzičar bavi pesmama andela, osim ako nije istovremeno teolog ili prorok, niti iko ima iskustvo sa ovakvim pesmama, sem preko božanske inspiracije. Kada oni kažu da planete pevaju, izgleda da ne znaju šta je zvuk, kao što je već bilo rečeno u prethodnom delu.“<sup>88</sup>

9. Grokeo će odbaciti i klasifikaciju na menzuriranu i nemenzuriranu muziku da bi i pored „teškoća da se muzika klasificuje ispravno“<sup>89</sup> predložio svoju podelu, na osnovu pariske muzičke kulture. U njoj postoji tri kategorije: gradska ili vulgarna muzika, „druga, komponovana ili regularna muzika po pravilima, koja se naziva menzurirana“, dok je treća formirana „od ove dve i u kojoj su one najbolje adaptirane“ i ona je nazvana „ekleziastička (crkvena) i namenjena je molitvama Bogu.“<sup>90</sup>

10. Na kraju pregleda srednjovekovne estetike nailazimo na tvorca *La Divina Commedia-e Dantea Aligijerija* (Alighieri, 1265–1321) zbog mesta koja muzika zauzima u njegovim literarnim delima, i kao teorija i kao praksa. Tako pozicija muzike u veoma poznatom Dantevom delu (na primer, susret poeta i Casella-e u Čistilištu), „nas podseća na klimu veoma blisku *Ars novi*, u njenim veoma popularnim formama, sa jasnom aluzijom o lepoti pevanja i moćnim uticajem na ljudski duh.“<sup>91</sup> Jačanje pozicije svetovne muzike, kao i progres svetovnog žanra u *Ars novi* „je stimulisao muzičare i poete *dolce stil nuovo* da traže u muzici moćno sredstvo ekspresije.“<sup>92</sup> Ova nova valorizacija svetovne muzičke kulture, koja je praktično i teorijski otvorena delom Grokeoa, doći će do punog izražaja u sledećoj epohi, renesansi.

11. Jačanje individualnosti muzičke umetnosti, nasuprot poeziji, nalazi svoj odraz i u Danteevoj definiciji poezije u *De vulgari eloquentia* (II, IV 2); ona „nije ništa drugo do retorička fikcija prenesena u muziku“ (... nihil aliud est quam fictio rhetorica in musice composite).<sup>93</sup> Dante posebno potencira „duševnost“ muzike koja „privlači ljudske duhove, koji se u osnovi mogu shvatiti kao zračenja srca, tako da nemaju sklonosti gotovo ni prema kojoj delatnosti; stoga je duša

<sup>88</sup> ibid., 10.

<sup>89</sup> ibid., 11.

<sup>90</sup> ibid.

<sup>91</sup> E. Fubini., op. cit., 57.

<sup>92</sup> ibid., 56.

<sup>93</sup> R. Asunto, op. cit., 238.

kada sluša muziku, cela njome obuzeta i celokupna njena snaga kao da stremi duhu koji prima čulne opažaje odnosno zvuk.<sup>94</sup> Teoretišući o muzici u delima „lepe literature“, Dante je samo nastavio antičku tradiciju, (uostalom kao što će i filozofi filozofirati na literaran način iz iste te tradicije). Ipak, i pored već izvršene podele literarnog i teorijskog, spekulativne iskre u literarnim delima ostaju njihov sastavni deo do danas.

12. Nasuprot estetičko-teorijskom tretmanu muzike, koji, kao što smo videli, nije otisao dalje od već postavljenih postulata antike, druga polovina perioda, koji smo upravo razmatrali, donosi veliki napredak muzičke teorije i prakse. U njemu su sadržani temelji naše savremene muzičke kulture. Renesansa će umeti da iskoristi i nadgradi ovaj fundament.

---

<sup>94</sup> ibid., 243.

RENESANSA – ESTETIKA  
U SLUŽBI MUZIKE



## I. Afirmacija humanizma i šarolikost muzičke kulture

1. Jedinstvenost srednjovekovne muzičke kulture pod duhovnim tutorstvom crkve narušeno je već tokom gotike, a posebno *Ars Nove*. Ipak, renesansa je epoha u kojoj će se razlike između žanrovske i nacionalne crte muzičke kulture definitivno utvrditi. Govoreći ovo mislimo pre svega na razlike između duhovne i već u to vreme priznate svetovne kulture. To podjednako važi i unutar ovih velikih žanrovske kategorija, jer jedinstvenost duhovne muzike katolicizma narušena je velikom šizmom i pojmom protestantizma 1517. godine,<sup>1</sup> a priznavanjem svetovne muzičke kulture dolazi i do afirmacije lokalnih muzičkih uticaja. Muzička kultura se diseminira u različitim kulturnim centrima u Holandiji, Nemačkoj, Francuskoj, Italiji i Britaniji, a neki od njih preuzimaju vodeću ulogu i počinju vršiti poseban uticaj na ostale.

2. Ovo i nije u nekom neslaganju sa opštom duhovnom koncepcijom epohe, već obratno, prati ideju humanizma i individualizma,<sup>2</sup> i adekvatno, priznavanje učešća subjektivnih, ljudskih, pa prema tome i lokalnih i nacionalnih kulturnih faktora u oblikovanju muzičke kulture.

Nove ideje su odražavale i pojavu nove klase – **buržoazije**, koja je težila ostvarivanju svog duhovnog identiteta (u saglasnosti sa novom ideologijom), ali i dostizanjem kulturnog nivoa „više“ klase – aristokratije. Konsekvene će se pojaviti i na muzičkom planu.

3. Rascep koji je nastao između muzičke teorije i filozofske teorije muzike, osloboдиće donekle rasprave o praktičnim pitanjima muzike nepotrebnog filozof-

<sup>1</sup> Prva velika šizma, odvajanje istočno-pravoslavne (ortodoksne) crkve (najpre pod patrijarhom Fotijem, 867. g., zatim definitivno pod patrijarhom Mihajlom Kerularijem, 1054. g.), nije mogla imati dugotrajniji uticaj na zapadnu muziku, zbog istorijskih prilika u kojima je bila presećena komunikacija vizantijsko-slovenske kulture sa ostalim zapadnim kulturama.

<sup>2</sup> „Individualum se može potvrditi u svojoj individualnosti upravo kao *uomo universale*, čovjek koji je, barem u principu, upućen u sve skrivene tajne prirode i čovjeka, što mu omogućuje da se dostojanstveno i samosvesno osloni na svoje znanje i svoje sudove, a ne da sa apsolutnim strahopštovanjem poslušno i ponizno slijedi tude mišljenje. Taj samosvesni individualum postaje i cilj i kriterij cjelokupnog vrednovanja, a opća ideja individualizma – postaje dominantnom revolucionarnom idejom čitave epohe.“ (D. Grlić, *Estetika – Povijest filozofske problema*, op. cit., 166)

skog balasta. Ipak, i pored umanjenog filozofiranja, filozofija, *respective* estetika, odigraće jednu od najznačajnijih uloga u toku svog razvoja i razvoja zapadne muzičke civilizacije i konkretno doprineti pojavi jednog novog muzičkog žanra – **opere**. Koliko se filozofija mešala u muziku, videli smo tokom oba razmatrana perioda i antike i srednjeg veka. Ipak, ovaj poslednji primer je po mnogo čemu jedinstven u istoriji estetike muzike i o njemu će kasnije više biti rečeno.

4. Filozofska pozadina pojave opere je u najdirektnijoj vezi sa jednom od najdominantnijih ideja renesansnog perioda – otkrivanjem, ili još bolje, restauracijom antike. Ideja obnove potisnutih, (posebno od ranog hrišćanstva) antičkih umetničkih kategorija, to oduševljenje antikom, rehabilitacija nekih umetničkih formi (kao na primer, antičke komedije), ponovno otkrivanje antičkog likovnog oblikovanja; počinje i dominantno se razvija u okviru literature i likovnih umetnosti. Iz ovoga proizlazi mišljenje da su se renesansne ideje u muzici pojavile sa određenim zakašnjenjem.<sup>3</sup>

5. Međutim, restauracija antike nije mogla doći do izražaja u muzici koja i nije raskinula svoje teorijske i praktične veze sa njom. Osnova srednjovekovne teorije muzike, koja je kao što smo videli, kanonizovala i muzičku praksu, bila je u potpunosti antička. Osim toga, muzička kultura i umetnost su već doživele veliku promenu, posebno krajem gotike, što se donekle može i smatrati nagovestajem renesanse, čak i pre drugih umetnosti. Pojava *opere* je direktno povezana sa suprotstavljanjem homofonije – polifoniji, odnosno razumevanjem i podrškom teksta. U ovom sukobu antika je bila iskorisćavana u apologetske svrhe, međutim pravi razlozi su bili mnogo dublji i raznorodniji.

Muzika se zbog toga može koristiti kao argumentacija onih koji zastupaju mišljenje kontinuiteta srednjeg veka i renesanse,<sup>4</sup> (nasuprot mišljenju o renesansi kao ključnom humanističko-civilizacijskom preokretu).<sup>5</sup>

6. Dominantni teorijski interes u, i onako oskudnim, opštim estetičkim mislima u ovom periodu, prema tome, usmeren je ka literaturi i likovnim umetnostima. Time muzika gubi i nikad neće povratiti, krunsku poziciju koju je u filozofskom pogledu imala tokom srednjeg veka. Ipak, ona nije isključena iz igre; pojedinci će i dalje pokušavati da joj vrate filozofsku slavu *septem artes liberales*.

7. U specifičnost renesansnog perioda spada i početak stvaranja *akademija*. Akademije su, u stvari, bile male grupe poeta, muzičara, slikara i amatera, koji

<sup>3</sup> „Nova filozofska, kulturna i literarna klima, koja je početkom XV veka osvojila Evropu polazeći iz Italije, ili još tačnije iz Firence, pojavila se poslednja u svetu muzike. Ideje humanizma nisu odmah dotakle muzičare koji su živeli daleko od aktuelnih kulturnih tokova... Ono što posebno karakteriše svet muzike, u upoređenju sa drugim umetnostima renesanse, jeste odsutnost svesti o sopstvenoj istoriji; evo zbog tog humanizam, odatle i zbir kulturnih kretanja koji su žeeli vraćanje klasičnih modela, nije bio primećen od muzičara pre kraja XVI veka, odnosno u vreme kad je već renesansa bila dovršena.“ (E. Fubini, op. cit., 59)

<sup>4</sup> v. na primer A. Hauzer, op. cit., 268, 269; cf. K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 139. „Oni koji istoriju posmatraju dramatično i vide samo velike svetlosti i duboke senke, gledaju u renesansi slavno vraćanje čovečanstvu one estetske svesti koju je asketski srednji vek bio ugušio.“

<sup>5</sup> kao kod D. Grlića, *Estetika – Povijest filozofskih problema*, op. cit., 168.

su se okupljali zbog upoznavanja, izvođenja i zajedničkih razgovora o njihovim najnovijim ostvarenjima, ili i delima i trendovima u renesansnoj umetnosti i kulturi. „Najranija akademija koja je živila duže nego druge i koja se primarno interesovala za muziku je *Accademia Filarmonica* iz Verone, osnovana 1543. g., u kojoj su se nalazili kompozitori Nasko (Jan, Giovanni Nasco, 1510?–1561) i Rufo (Vincenzo Ruffo, 1508?–1587), i za koju su pisali muziku poznati kompozitori. Primer Veronske akademije bio je prosleđen kroz velike i male italijanske gradaove.“ U Francuskoj u „1570. g. Baif (Jean Antoine de Baïf, 1532–1589), zajedno sa Joakimom Tiboom (Joachim Thibaut poznat kao de Courville, 1535?–1581), *joueur de lyre du roi*, osnovao je *Académie de Poésie et de Musique* (sastavljena od *professionels* i *auditeurs*) da bi uspostavio bliže jedinstvo između dve umetnosti. Pravila koja su vladala u akademiji su uključivala zabranu pričanja ili bilo kog uznemiravanja za vreme izvođenja, a oni koji su zakasnili mogli su ući samo posle završetka kompozicije. Specijalni ciljevi akademije bili su kompozicija, izvođenje i učenje *musique mesurée*, muzika u kojoj su dugi i kratki slogovi *vers mesurés* odgovarali dugim i kratkim notnim vrednostima, dugi su uobičajeno bili dva puta veći od kratkih.<sup>6</sup>

I pored učešća u standardizovanju muzičke i poetske umetnosti, koje je bilo osnovni cilj ovakvih okupljanja, (kao i karakteristika svih teorijskih traktata), akademije su odigrale posebnu ulogu u razvoju kulturnog života renesanse. One simbolizuju renesansni humanistički duh, interesovanje za znanje i međusebnu komunikaciju i razmenu mišljenja.

## II. Muzičke novine

1. Razvoj i napredak muzičke umetnosti, započet tokom druge polovine srednjeg veka, produžava sa istim intenzitetom i u renesansi.

Tako razvoj vokalne polifonije dostiže neponovljiv vrh u delima holandskih majstora i rimske škole. I pored reakcije protiv polifonije, koja je najžešća u ovom periodu, vokalna polifonija u delima **Palestrine** (Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1526–1594) i **Orlanda di Lasa** (Orlando di Lasso, 1532–1594) postaće i ostaće obrazac na kome se do danas temelji izučavanje ove pozitivne muzičke discipline.<sup>7</sup> Identični muzički oblik *moteta* i *madrigala*, razvijen u okviru te vokalne polifonije, (oblik koji ima svoju predistoriju u srednjem veku, a ostaje identifikaciona crta muzičkih oblika renesanse), podjednako simbolizuje i dva velika područja: duhovna i svetovna muzika. Oni potpuno ravноправно egzistiraju u stvaralačkom opusu autora duhovnog ili svetovnog proishođenja, što je još jedan argument više u predstavljanju nove kulturne klime. Nasuprot

<sup>6</sup> Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, W.W. Norton & Company Inc., New York, 1959, 401, 382, 383.

<sup>7</sup> v. Franjo Lučić, *Polifona kompozicija*, Školska knjiga, Zagreb, 1954, XIII.

ovim polifonim oblicima, egzistiraju i jednostavniji, uglavnom homofoni obrasci, kao na primer *frotola* (frottola), koja je bila omiljeni muzički oblik renesanse u severnoj Italiji krajem XV i početkom XVI veka, (pisana često na tekstove skromnih literarnih vrednosti). I sam Lorenzo de Medići, čija je vladavina započela 1469. g. u Firenci, pisao je poeme za frotole tipa *canti carnascialeschi*, koje su bile podjednako namenjene i njegovim dvorskim umetnicima i onim izvan, udruženim u gradskim esnafima.<sup>8</sup>

Ipak, polifonija ostaje jedna od istaknutih karakteristika kompozicionog savršenstva renesansnih majstora. U prilog ovome iz ostalih muzičkih oblika renesanse, kao kuriozitet, spomenimo i izdvojimo *kanon* (canon), koji se pored svih mogućih finesa (per augmentationem, per diminutionem, c. cancricans, per inverisionem, per motum contrarium, c. infinitus itd.) javlja i u obliku *canon-a aenigmaticus-a*. Enigmatski kanon u našem slučaju interesantan je po tome što ilustruje oduševljenje mogućnostima nove notacije kao i vrlo visoke polifone tehnike majstora renesanse.

2. U zasluge i novine renesanse spada i priprema *tonaliteta* i konsekventno utvrđivanje novih osnovnih funkcija tonike, dominante, subdominante i vodice. I pored toga što je renesansa još uvek period muzičkih modusa, sve veća upotreba *jonskog* i *eolskog* modusa otvara vrata novoj tonalnoj organizaciji koja će uskoro postati fundament muzičkog bića celokupne okcidentalne muzičke tradicije.

Pojava sazvučja od tri i više tonova, izgrađenih na principu superponiranja terci uvodi novu kategoriju muzičke građe – *akord*. Akordi ubrzo postaju osnova homofonog sloga i pored toga što su direktno proizišli iz polifonije, odnosno polifonog sloga. Pojava akorada uz spomenute funkcije (toniku, dominantu itd.) dovodi i do modifikacije shvatanja pojma *harmonije*. „Nova harmonija“ bazirana na akordskim odnosima (umesto antičkog koncepta intervalskih odnosa i konsonanci), uokvirena tonalitetom, odnosno dur-mol sistemom, koji predstoji, predstavlja jedan od najbitnijih preokreta u konceptu okcidentalne muzičke kulture. Harmonija ubrzo postaje okosnica obrazovanja muzičkog oblika, bilo homofonog ili polifonog tipa, orijentir u muzičkoj konfiguraciji, sredstvo za postizanje napetosti i opuštanja. U njenom znaku prolaze XVII., XVIII i XIX vek, a većina muzičkih žanrova (pop, rok, džez itd.), koriste ovaj pristup harmoniji do danas. Svest o novoj pojavi u muzičkoj praksi renesanse nalazi ubrzo i teorijski odraz u radu venecijanskog kompozitora i teoretičara **Carlina** (Gioseffo Zarlino, 1517–1590) *Le Institutioni Harmoniche* (1558).

3. U novine koje čine muzičku sliku renesanse, spada i tehničko usavršavanje postojećih i pojava novih instrumenata. Između njih izdvaja se lauta, (koja je bila jedan od najpopularnijih instrumenata u XVI veku u Italiji),<sup>9</sup> instrumenati sa klavijaturama – orgulje i čembalo, (uz koje se pojavljuju i prvi traktati

<sup>8</sup> G. Reese, op. cit., 168.

<sup>9</sup> v. ibid., 520, 521.

povezani sa tehnikom izvođenja, objašnjenja ornamentacije, prstoreda),<sup>10</sup> a podjednako se usavršavaju i ostali gudački i duvački instrumenti koji šire svoj obim i tehniku izvođenja.

Razvoj instrumentalne muzike, koja polako postaje ravnopravan partner vokalnoj muzici, ipak je još u senci shvatanja muzike kao vokalnog fenomena i odatle veze muzika – tekst. Prerano je za promene koje će se u estetici muzike desiti sredinom XVIII veka i koji će svoje ishodište naći u instrumentalnoj muzici, oslobođenoj od značenja teksta.

4. Od novina koje imaju posebno kulturno-muzičko, a odatle i estetičko značenje treba istaći, svakako, početak štampanja partitura. Istorija će obeležiti **Otavijana Petručija** (Ottaviano dei Petrucci, 1466–1539) kao „čoveka čija pozicija štampača muzike je analogna Gutenbergovim štampanjem knjiga“.<sup>11</sup> Rani muzički štampari su postavili pred sebe tri cilja: „da prezentiraju monofoniju ranog Gregorijanskog pevanja, (2) polifonu muziku i (3) kratke muzičke primere teorijskih i ostalih radova.“<sup>12</sup>

Štampanjem partitura je praktično otvorena era demokratizacije i mnogo veće komunikacije muzičkih kultura. Usavršavanje notacije koje je prethodilo ovom činu, (ćime je bilo omogućeno trajno materijalizovanje autorovih muzičkih ideja), bilo je nadopunjeno štampanjem, odnosno mogućnošću da se proizvede daleko veći broj „prepisa.“

5. Među aspektima muzičke kulture renesanse koji mogu imati estetičko značenje spomenemo i „tonsko slikanje“. U duhu likovnih umetnosti, (koje su imale vodeći značaj), kompozitori su se postarali da u što „realističnijem“ duhu ilustruju sadržaj teksta; deskripcija događaja je morala proizvesti akustičke senzacije što bliže onim iz područja realnog zvuka. Ovakvih primera ima dosta,<sup>13</sup> ali verovatno je najkarakterističniji Žankenu (Clément Janequin, 1485?–1558) *La guerre*. U njemu „muzika imitira živo konfuziju zvukova bitke... bubnjeve, fanfare, uzvike. Prisutan je i *parlando*, govorni efekti uobičajeni za pesme tog vremena. Žanken isto tako koristi kratke brzo deklamirane fraze, rastrzane iz-

<sup>10</sup> ibid., 544, 545.

<sup>11</sup> ibid., 6. „I pored toga što Petruči nije bio prvi koji je štampao muziku... on je prvi koji je usavršio štampanje na način različit od korala... Prvi poznati primer štampanja knige u koju je uključena muzika je *Psalterium*, štampana od Johana Fusta i Petera Šefera (Schöffer), Gutenbergovih saradnika u Majncu 1457. godine.“ (ibid.)

<sup>12</sup> ibid.

<sup>13</sup> Gustav Ris navodi više primera. Tako **Marenciov** (Luca Marenzio, 1553–1599) *Già torna* „može biti nazvan prevodom teksta u muzici. Početni motiv pretvara se od uzlaznog skoka u kvintu i silazni u manju tercu kod 'torna'; sledeća fraza prevodi 'rallegar' u veselu, ljudljajuću figuru, a posle slika vazduh tri visokim notama i zemlju silaznim skokom...“ (ibid., 421) Kod Lasa „tekstualna šema i opšte značenje često sugerisu bazičnu muzičku šemu, melodijski elementi su izvučeni više ili manje direktno iz specifičnih literarnih ideja.“ (ibid., 393) Laso, koji je bio „svojim pesmama, isto kao i u svojim pismima, majstor humora i burleske“, često je izražavao „svoje oduševljenje u samom zvučanju reči, kao u *Un jour vis un foulon qui foulloit*, gde se slogovi *foul* pojavljuju sa ponavljanjima u različitim kombinacijama.“ (ibid.)

među glasova, da bi sugerisao surovu *mélée* (bitku, m.p.), sa često ponavljanim notama i figurama hoketa.“<sup>14</sup>

6. U određenoj vezi sa „tonskim slikanjem“ je i izraz *musica reservata*, termin koji se pojavljuje u različitim izvorima tekstova u Holandiji, Italiji, Francuskoj i Nemačkoj, koji datiraju između 1552. i 1610., ili 1611. godine.<sup>15</sup> Sam termin je bio problem muzikološke diskusije u više navrata i „teorije koje su najviše napredovale, definiraju *muziku rezervatu* kao (1) muzika koja izražava emocije određene tekstrom, (2) muzika rezervisana u izražavanju, (3) muzika sa improvizovanom ornamentacijom, (4) muzika karakteristična po posebnom korišćenju ukrasa i (5) muzika rezervisana za elitu, tip vokalno kamerne muzike.“<sup>16</sup> Izražavanje muzikom ovde poprima već specifično muzičko značenje; muzika prati tekst, međutim, ona ima kvalitet „izražavanja“, kao svoje specifično svojstvo. Time je učinjen još jedan korak dalje od *trojne horeje*.

7. I pored jedinstvenosti perioda, pre svega u idejno-duhovnoj sferi, muzička renesansa nosi značajne razlike između „ranog“ perioda (XV vek) i „visoke renesanse“ (XVI i početak XVII veka).<sup>17</sup> Karakteristike i novine koje smo ovde izdvojili uglavnom se odnose na period visoke renesanse.

### III. Rana renesansa – platonizam i muzički priručnici

1. Platonova Akademija u Firenci i njen lider **Marsilio Ficino** (Ficino, 1433–1499) reprezentuju filozofsku atmosferu koja je vladala tokom gotovo celog perioda renesanse.<sup>18</sup> Platonizam i pitagorejski misticizam bili su ubedjenje koje proizlazi i iz filozofskih pogleda **Kardinala iz Kuze** (Niccolò da Cusa, 1400?–1464) iz istog firentinskog neoplatonističkog kruga. Međutim, posmatrano iz muzičko-teorijskog ugla, i platonizam i pitagoreizam nisu uopšte bili zapostavljeni tokom celog srednjeg veka. „Cilj estetike XV veka da otkrije magične formule Grka, tačne matematičke formule koje će reprodukovati Fidijine forme“ kao i proučavanje „simetrije, proporcija, perspektive, sve – matematički izvedene“<sup>19</sup> odnosio se na likovne umetnosti i arhitekturu, koje su doživele poznati procvat na ovoj osnovi.

<sup>14</sup> ibid., 297.

<sup>15</sup> ibid., 512–514.

<sup>16</sup> ibid., 514. v. isto dalji komentar G. Risa.

<sup>17</sup> Ris upoređuje ova dva perioda kao „različne stilske periode, koji se odnose i razlikuju, isto kao što kasnije postaje sličnosti i razlike između klasicizma i romantizma.“ (ibid., 3)

<sup>18</sup> Ovome je doprinela nova atmosfera, interesovanje i uspon u proučavanju klasičnih dela. „Čak su i Aristotelovi protivnici uzeli zamah i pobunili se protiv dogmatske interpretacije koju je Crkva nametnula osnivaču Liceuma. Ali u XVI veku Crkva neće više tolerisati ovaj ikonoklasticizam i izvešće jedan njegov deo pred Inkviziciju da bi porekli svoja mišljenja, ili se suočili sa smrću.“ (J. Portnoy, op. cit., 102)

<sup>19</sup> ibid., 98.

Prihvatanje „matematike kao baze muzike“ da bi se „ostalo u duhu vremena“,<sup>20</sup> nije označavalo nikakvu novinu – jer, kao što smo videli, muzika je išla pod ruku sa matematikom u *quadrivium-u septem artes liberales*.

2. Neoplatonizam *Firentinske akademije* time ne igra nikavu posebnu ulogu u muzičko-teorijskom smislu. Fičinovo interesovanje za muziku, više nego za druge umetnosti, (čak je i sam svirao i priređivao česte koncerte ispred velikog kruga svojih prijatelja),<sup>21</sup> doprineće stvaranju referenci i čak posvećivanju nekoliko kraćih rasprava ovom fenomenu. Međutim, one su izvedene u poznatom duhu metafizičkog značenja i porekla muzike, doktrine harmonije sfera, efekata muzike na Dušu i slično.<sup>22</sup> Priznavanje terce kao konsonance (suprotno klasičnoj tradiciji savršenih konsonanci – kvinte i kvarte), proizlazi više iz prakse njegovog vremena, (koja je već i teorijski bila verifikovana), nego iz originalnosti filozofskih misli. Muzika je povezana sa poezijom, ali ipak proizlazi iz razuma, jer „muzika se odigrava najpre u razumu, posle u fantaziji i kao treće u rečima; onda sledi pesma i posle kretanje prstiju u zvuku. Na kraju je kretanje celog tela u gimnastici ili plesu.“<sup>23</sup> Ovaj pasus koji kondenzovano iznosi moduse egzistencije muzičkog bića, (čime mu istorijski pripada mesto prve modalne analize, u filozofskom smislu), postavlja muziku u svom apsolutnom obliku iznad svega i to je muzika „koju oratori, pesnici, slikari, skulptori i arhitekti traže da bi je podražavali u svojim delima.“<sup>24</sup>

3. Paralelno sa Fičinovim neoplatonizmom, produžava se delatnost teoretičara muzičkog kruga. Između njih se u ranoj renesansi izdvaja holandski teoretičar i kompozitor, doktor prava, matematičar, pravi renesansni *uomo universale*, **Johanes Tinktoris** (Johannes Tinctoris, 1435?–1511).<sup>25</sup>

Tinktorisovi traktati predstavljaju sumu (*summa*) od dvanaest radova (napisanih po prepostavci u Napulju između 1474–1484. g.): (1) *Diffinitiorum musicae*;

<sup>20</sup> ibid.

<sup>21</sup> Paul Oskar Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, Peter Smith, Gloucester, Massachusetts, 1964, 307.

<sup>22</sup> Muzika je po poznatom antičkom principu uporedjivana sa medicinom: „Vi pitate Kanidžiani, zašto ja tako često kombinujem izučavanje medicine sa muzikom. Vi kažete, šta ima trgovina farmacije zajedničko sa lirom?... Orfej tvrdi da je Apolo sa njegovim vitalnim zracima darivao zdravlje i život svemu i odstranjivao bolest. Dalje, zvučećim žicama, odnosno njihovim vibracijama i snagom, on reguliše sve: sa *hypate*, najnižom žicom, zimu, sa *neate*, najvišom žicom, leto; sa *Dorian* što je srednja žica on donosi prolet i jesen. Tako, jer je patron muzike i pronalazač medicine jedan i isti bog, nije iznenađujuće što su dve veštine često izvedene od istog čoveka. Uz to, duša i telo su u harmoniji svaka sa sobom preko prirodne proporcije. I stvarno, harmonijski ciklusi groznice i humora (tečnosti, m.p.), kao i kretanje pulsa, izgleda da isto tako podražavaju harmoniju.“ (Pismo 92, *De musica*, *The Letters of Marsilio Ficino*, I, Paul Oskar Kristeller, pref., Shepheard-Walwyn, London, 1975, 142)

<sup>23</sup> ibid., 144.

<sup>24</sup> ibid.

<sup>25</sup> U već citiranoj Šefkeovoj istoriji estetike muzike, Tinktoris zauzima posebno mesto, a celokupni renesansni period je predstavljen kroz tri punkta: Tinktoris, Glareanus i *Firentinska kamerata*. (v. R. Schäfke, op. cit., 231)

(2) *Expositio manus*; (3) *Liber de natura et proprietate tonorum*; (4) *Tractatus de notis et pausis*; (5) *Tractatus de regulari valore notarum*; (6) *Liber imperfectionum notarum musicalium*; (7) *Tractatus alterationum*; (8) *Scriptum super punctis musicalibus*; (9) *Liber de arti contrapuncti*; (10) *Proportionale Musices*; (11) *Complexus effectuum musices* i (12) *De inventione et usu musicae*.<sup>26</sup>

Od ovih radova, smatra se da je samo jedanaesti, *Complexus effectuum musices*, estetički.<sup>27</sup> Međutim, elementi estetike podjednako su prisutni i u drugim raspravama.<sup>28</sup>

Njegovom enciklopedijskom duhu odgovara i pokušaj da se muzika obradi u svim poznatim teorijskim aspektima do njegovog vremena. Ipak, ovaj pristup muzici, u kojoj po poznatom receptu, nalaze svoje mesto i matematika i pitagoreizam, neće naići na prijem kod **Koklika** (Adrian Petit Coclito, 1499?–1562?) koji će Tinktorisa, kao što ćemo videti kasnije, svrstati u grupu muzičara-matematičara, koji nemaju šta reći na muzičkom planu.<sup>29</sup>

Ne uzimajući u obzir Tinktorisov kompozitorski rad, on ostaje jedan od najvećih teoretičara svog vremena, pogotovo na planu pozitivnih muzičkih nauka. Njegov priručnik o kontrapunktu (*Liber de arti contrapuncti*), obrađuje celokupnu kontrapunktsku praksu njegovog vremena, od tehnike nota protiv note do *floridus-a*.

Ipak, njegova estetika muzike razvijena u *Complexus effectuum musices*, nema isti značaj kao i njegovi ostali radovi, jer se „manje bavi aktuelnom muzičkom praksom i manje je interesantna od njih.“<sup>30</sup> U njoj Tinktoris razrađuje više efekata muzike<sup>31</sup> između kojih se nalazi: oduševljenje prema Bogu, uzbuđenje duše prema pobožnosti, uzdizanje zemaljski ograničenog razuma, olakšavanje rada itd.

Ova religiozna i etička intonacija Tinktorisovog estetičkog učenja, koja u svom centru sadrži pojam savršenosti,<sup>32</sup> treba da održi funkciju muzike kao savršene umetnosti u poznatom duhu pitagorejsko-Platonove-Avgustinove tradicije.<sup>33</sup>

Između ostalih efekata u kojim su adaptirana antička verovanja u novom hrišćanskom duhu, navećemo i vezu muzike i medicine, (isto kao i kod Fičina), u kojoj polazeći od legende o Asklepiosu, pa preko Galena i Avicene, Tinktoris stiže do veze *puls – muskulatura – ritam*.<sup>34</sup>

4. Između ostalih teorijskih radova koji su posvećeni muzičkoj praksi i ujedno ilustruju estetičku atmosferu XV veka nalazimo i **Gaforijevu** (Franchinus

<sup>26</sup> prema G. Reese, op. cit., 140.

<sup>27</sup> Ovu kvalifikaciju podjednako daju i Šefke (R. Schäfke, op. cit., 231) i Ris. (G. Reese, op. cit., 140)

<sup>28</sup> v. na primer Johannes Tinctoris, *Concerning the Nature and Propriety of Tones, De Natura et Proprietate Tonorum*, Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1979, 4–7.

<sup>29</sup> v. Adrian Petit Coclito, *Musical Compendium, Compendium Musices*, Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1973, 8.

<sup>30</sup> G. Reese, op. cit., 146.

<sup>31</sup> Šefke navodi 20 efekata (R. Schäfke, op. cit., 232–234); isto i Ris. (G. Reese, op. cit., 145)

<sup>32</sup> R. Schäfke, op. cit., 232.

<sup>33</sup> ibid.

<sup>34</sup> ibid., 233, 234.

Gafurius, 1451–1522) *Practica Musicae*. Oduševljenje antikom je jedna od dominantnih crta ovog Gaforijevog rada, a koliko je Gafori bio privržen klasičnim izvorima govori i njegova izjava da je njegov cilj bio da „povrati svetlost istini kojom izobiljuju grčki i latinski izvori.“<sup>35</sup>

Osnovu Gaforijevih estetičkih ubedenja daje pitagoreizam, u čemu je ostao dosledan tokom celog svog života.<sup>36</sup> Dokle je išao njegov pitagoreizam svedoči i ovaj primer u kome on pokušava da pomiri teorijska stanovišta muzičkog pitagoreizma sa praksom:

„Solističko duo u *Benedictusu* njegove *Mise Nomine...* uvodi seriju superpartikularnih vrsta, tražeći od pevača da vrši brza i tačna matematička proračunavanja u toku kretanja. U ovom slučaju *sesquitertis* (4 : 3) zamenjene sa *sesquiquartis* (5 : 4) prisiljavaju pevače da izvode sledeće tonove superpartientno (5 : 3). Srećom kasnije proporcije se susreću sa *sesquiquintis* (6 : 5) i sa povezivanjem zadnje dve udružuju se u relativno jednostavnom prvom multiplifikovanom vrstom 6 : 3, odnosno, redukovano 2 : 1. Osim ako nisu bili podložni instrukcijama koje se sadrže u *Praktici*, glava IV, 13, članovi njegovog hora u ambrozijanskoj katedrali su verovatno iskusili poteškoće u izvođenju, ne pominjući čitanje s lista.“<sup>37</sup>

S druge strane, zbog ovog vatrenog pitagoreizma, Gaforija možemo klasifikovati i izvan renesanse i njenog tretmana lepih umetnosti. Gafori još živi sa muzikom u okviru *septem artes liberales*, muzikom kao krunskom umetnošću, ključem za razumevanje svih ostalih umetnosti i literature.

Odatle je polje muzičke teorije vredno ne samo zbog znanja koje daje muzici samoj, već isto tako jer se njeni korenji protežu veoma daleko; ona pomaže druge discipline. Ovo je verifikovano svedočenjem „veoma uticajnog čoveka“ koji je priznao da je on naučio o literaturi preko muzike iznad svega. On citira Fabiusa Kvintilijana (Quintilian), koji je izjavio (koristeći autoritet Timagenesa), da je ova umetnost „najstarija od svih u liberalnom obrazovanju.“<sup>38</sup>

U ovom istom *stimmung*-u je i Gaforijevo neprijateljstvo prema muzičkim žanrovima koji nisu u skladu sa moralnošću koju on zastupa. Tako kada on „ovako govori o muzici, ne misli na teatarsku i feminiziranu muziku koja više razara nego što obrazuje javni moral.“ Njegov ideal, po njegovim rečima je muzika „slavljenja

<sup>35</sup> Irwin Young, ed., *The Practica Musicae of Franchinus Gafurius*, The University of Wisconsin press, Madison, Milwaukee and London, 1969, XVIII. Ovo je očigledno i u posveti prinцу Ludoviku Sforci, na samom počektu *Praktike*: „Veoma je vidljivo, slavni Prinčev, koliko je uticajna bila profesija muzičar i koliko je bila poštovana u antici. Ovo znamo i iz primera velikih filozofa, koji su kada su ostarili, posvetili sebe ovoj disciplini kao da u tome stavljaju završnicu svojim proučavanjima, kao i iz prakse najstrožih vladara, koji su sa krajnjom mudrošću gledali na stvari koje bi mogle štetiti javnom moralu i koje su trebale biti eliminisane. Ne samo što ove države nisu progname muzičku umetnost, već su je kultivisale krajnje revnosno kao majku i negovateljicu moralu.“ (*ibid.*, 3)

<sup>36</sup> „Svoju poslednju knjigu, vitriolična *Apologia*, napisao je da bi pobio bolonjskog teoretičara koji se usudio da poriče autoritet Pitagore i Boetija.“ (*ibid.*, XVIII)

<sup>37</sup> *ibid.*, XXIV.

<sup>38</sup> *ibid.*, 5.

od antičkih heroja, ta muzika koja je prisutna na stolovima kraljeva i svečanih gozbi“ u kojoj se opevaju „dela velikih ljudi.“ Ova muzika, po njemu, stiže i dalje; ona „probija nebo, i po svedočenju slavljenih bardova, govori o suncu, lutajućem mesecu i titanskim zvezdama.“<sup>39</sup>

Međutim, Gafori ne zaboravlja da njegov traktat, pre svega, ima praktičnu namenu, i posle ovog uvoda u kojem on skicira teorijski fundament na kojem je izgrađena njegova *practica*, prelazi prema teorijskim pitanjima prakse njegovog vremena. U tom prelazu, muzika kao praksa, ipak prethodi teoriji (navedeni su: Orfej, Amfion, Linus iz Tebe, Timotej i ostali „nasuprot“: pitagorejcima, platonistima i peripatetičarima),<sup>40</sup> a „praktika vokalne muzike je doprinela najviše razvoju harmonije ne zbog mnoštva mogućnosti koje pripadaju ovoj praksi, već zbog toga jer sadrži savršenost u sebi.“<sup>41</sup>

Ipak, onda kad treba da se prosudi i kritikuje vrednost njegovog rada, Gafori pominje najpre „najveštije matematičare“, i tek onda muzičare,<sup>42</sup> čime njegov pitagoreizam zaokružuje svoju funkciju.

5. Pored Tinktorisa i Gaforija, spomenimo još jedan od radova nastalih u ovo vreme, **Bonaventurin** (Bonaventura da Brescia, kasni XV vek) *Breviloquium musicale*. Ovaj rad, (prvi put štampan u 1497. g.), interesantan je po tome što doživljava 18 edicija u XVI veku, od kojih poslednju u 1570. godini.<sup>43</sup> Napisan kao muzičko-teorijski priručnik posvećen koralu, odnosno jednoglasnom pevanju, strukturno se kreće: od notacije, preko Gvidonske ruke, mutacije, intervala, do modusa, njihovog prepoznavanja i formula korišćenih u duhovnoj službi. U njemu nećemo naći puno estetičko-teorijskih elemenata, jer je on bio posvećen *cantor-u*, a ne *musicus-u*. „Bonaventura jasno naznačuje da piše za izvođača, a ne za muzičara (kompozitora i teoretičara, m.p.).“<sup>44</sup>

#### IV. XVI vek – vreme teorijskih sukoba i deoba

1. Svoj muzički vrhunac renesansa doživljava u XVI veku. Ovome korespondiraju i teorijske rasprave koje prate muzičke promene. Nasuprot muzičkom napretku, vrhunskoj vokalnoj polifoniji, pojavi harmonije, pojavi homofonije i novih muzičkih oblika, postoji rascep koji deli različita teorijska mišljenja o istim problemima. Tako polarizovana stanovišta počinju od već izvršene podele između onih koji filozofski fundiraju muzičku teoriju i onih koji polaze od prakse, produžavaju na

<sup>39</sup> ibid., 6.

<sup>40</sup> ibid., 11.

<sup>41</sup> ibid., 12.

<sup>42</sup> ibid., 266.

<sup>43</sup> Bonaventura da Brescia, *Rules of Plain Music, Breviloquium Musicale*, Albert Seay, transl., Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1979, I.

<sup>44</sup> ibid., III.

liniji – polifonija nasuprot novoj harmonizovanoj homofoniji i završavaju šizmom i njenim implikacijama u okviru protestantske duhovne muzike.

2. Jedna od mogućih ilustracija ovakve atmosfere je i Koklikova klasifikacija muzičara u njegovom *Compendium-u Musices*. Kokliko razlikuje četiri tipa muzičara. U prvi tip spadaju oni „koji su prvi otkrili muziku u različitim stvarima i koji su posmatrali određenu harmoniju zvukova. Od ovih prvi je Jevrejin Tubal, čiji je sin bio Lameh. Kasnije, dodajući svaki put nešto njihovim otkrićima, njih slede ostali, kao: Amfion, Orfej, Boetius, Gvido Aretinski, Okegem, Jakob Obreht, Aleksandar (Agrikola), kao i mnogi drugi, čiji tekstovi postoje do danas.“<sup>45</sup> Međutim, po Kokliku u ovoj prvoj kategoriji su „*samo teoretičari*.“

Drugi tip muzičara su *matematičari*. Ali i „ovi ljudi ne slede cilj muzike. I pored toga što razumevaju moć ove umetnosti i isto tako komponuju, oni ne poštuju glatkost i blagost pesme. Što je gore, kad oni hoće da rašire njihovu otkrivenu umetnost i da je naprave više razumljivom, oni je zamrljaju i zatamne. Raspravljujući veoma dugo, oni nikad nisu stigli do istinskog razumevanja pevanja.“ Lista muzičara koji spadaju po Kokliku u ovu grupu obuhvata: Johanesa Giselina, Johanesa Tinktorisa, Frankinusa Gaforija, Difaja, Binua, Karona i druge.<sup>46</sup>

Najvredniji tip muzičara po Kokliku dolazi u treću grupu i oni su „skoro kraljevi prema ostalima.“ To je taj tip koji nije „specijaliziran u predavanju muzike, ali udružuje teoriju i praksu na najboljem i najučenijem načinu, ljudi koji razumeju vrline pesme i potpune detalje kompozicije, koji istinski znaju kako da ulepšaju melodije, i da izraze u njima sve emocije svih vrsta.“ Na čelu ove kategorije стоји **Žosken de Pre** (Josquin des Prés, 1450?–1521), kome Kokliko odaje posebno priznanje, posle čega dolaze: Adrijan Vilart, Pjer de la Ri, Henrik Isak, Klemens non Papa i L'Brin.<sup>47</sup>

Međutim, pored ovih kategorija postoji i četvrta, u koju spadaju poeti, „koji su proizašli iz obučavanja sa trećim tipom muzičara. Oni ne samo što znaju propise umetnosti, već isto tako komponuju dobro i improvizovano dodaju njihov sopstveni kontrapunkt bilo kojoj pevanoj melodiji.“ Kokliko ne navodi konkretna imena iz ove grupe, međutim ističe da su „Belgijanci, Pikardijci i Francuzi, za koje je ova sposobnost skoro prirodna, iznad svih“ i da su oni „cenjeni u kapelama Pape, Imperatora, Kralja Francuske i nekih prinčeva.“<sup>48</sup>

3. Koklikovi komentari o ovoj klasifikaciji završavaju konstatacijom koja zaslužuje posebnu pažnju:

„Iz ovih primedbi, proizlazi, da je muzika najbolja u onom delu koji zadovoljava čovekove uši; ona se više osniva na praktičnom nego na teorijskom.“<sup>49</sup>

Ovakav Koklikov stav, koji muziku skida sa pijedestala univerzalnosti i objektivnosti i uvodi je u već odavno zaboravljeni subjektivizam sofista i epikurejaca, nije

<sup>45</sup> Adrian Petit Coclito, op. cit., 8.

<sup>46</sup> ibid.

<sup>47</sup> ibid.

<sup>48</sup> ibid., 8, 9.

<sup>49</sup> ibid., 9.

plod nekog novog teorijskog fundamenta, već zaključka izvedenog iz sopstvene prakse. Kokliko je tipičan predstavnik nove struje, koja, kako smo videli, svoje korene nalazi pri kraju srednjeg veka. Uz svoju argumentaciju on će navesti da „njegov učitelj, Žoskin de Pre, nije nikad isprobavao ili ispisao neku muzičku proceduru, ipak on je u kratkom vremenu stvorio savršene muzičare, jer on nije vraćao svoje učenike ka dugim i površnim propisima, već ih je učio pravilima u nekoliko reči u isto vreme pevajući kroz vežbe i praksu.“<sup>50</sup>

Koklikovo subjektivističko stanovište da je osnova muzike u „zadovoljavanju sluha“ nije dalje razvijano i ono je samo konsekvenca njegovog otpora prema prevelikom racionalizovanju pravila o muzici. Njegov stav je zasnovan na intuiciji, koja sa svoje strane kreira pravila, ali prema njemu to je intuicija muzičara u praksi, ali ne i u teoriji.

4. Neprestano insistiranje na praktičnoj strani traktata o muzici nalazimo i u **Aronovom** (Pietro Aaron, 1480?–1545) *Toskanelu u muzici* (*Thoscanello de la Musica*, 1523. godine, u kasnijim izdanjima *Toscanello in Musica*). Međutim, i pored toga što se u njemu iscrpno izlaže savremena muzička praksa, i što je ovaj tekst napisan na italijanskom, (čime je Aron hteto da ga približi svim muzičarima uključujući i one koji ne znaju latinski), Aron ostaje u okvirima antičkog filozofskog mišljenja. Njegovo firentinsko poreklo objašnjava citiranje Platona i Sokrata kao „velikih prijatelja istine“,<sup>51</sup> na samom početku ovog rada. Pored njih, u već poznatom maniru, navodi se poreklo muzičke umetnosti (izvedeno iz antičke mitologije).<sup>52</sup> Ovakav standardan *istorijski* deo srednjovekovnih i renesansnih rasprava o muzici priprema i pojavi prvih *istorija muzike*.

Veoma slično su obrađena i pitanja duševno-terapeutske moći muzike. Aron počinje primerima deteta i uticaja koje na njegovo raspoloženje ima muzika,<sup>53</sup> da bi stigao do često citiranog primera u kome Empedokle umiruje pijanog mladića.

Iz primera koje Aron navodi prema Polibijusu iz Arkadije, muzika nalazi svoje mesto i u radu, i u molitvama, i na festivalima, jer „beskrajno zadovoljstvo i oduševljenje koje proizlazi iz muzike ima neprocenljivu korist koja dostiže i dušu i telo.“<sup>54</sup> Muzika je i dalje najsavršenija umetnost i bez nje „prema Vitruviju, ni arhitektura ne bi bila savršena“, a svoju primenu ona podjednako nalazi i u politici, poeziji i oratorstvu.<sup>55</sup>

U citiranju teorijskih saznanja, slede Aronovi poznati pasusi o pitagorejcima, definicija muzike kao nauke o ispravnom pevanju, kao i Boetijeva trojna podela.<sup>56</sup> Tu se izdvaja nova klasifikacija instrumentalne muzike koja ima najpre dva dela:

<sup>50</sup> ibid., 16.

<sup>51</sup> Pietro Aaron, *Toscanello in Music*, Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1970, 21.

<sup>52</sup> v. ibid., 5–7.

<sup>53</sup> ibid., 7.

<sup>54</sup> ibid.

<sup>55</sup> ibid., 9.

<sup>56</sup> ibid., 13, 14.

prirodni i veštački instrumenti („ima devet prirodnih instrumenata: grlo, jezik, nepce i četiri zuba, i dve usne da bi govorili zajedno i jednak“, dok se veštački instrumenti dele na: žičane, duvačke i udarne).<sup>57</sup>

I u daljem toku rasprave vidljiv je Aronov pokušaj da enciklopedijski obradi muzičku umetnost. Posle teorijskih pitanja o ritmu, modusima, kontrapunktu i drugih modernih problema, slede poglavlja o aritmetičkoj, geometrijskoj i harmonskoj proporciji, po obrascu starijeg pitagorejsko-matematičkog koncepta.<sup>58</sup> Aron uporno nastoji da pomiri suprotnosti proizile iz podele: muzika – filozofija.

## V. Artusi contra Galilei contra Zarlino

1. Ipak shvatanje duhovne klime visoke muzičke renesanse najbolje ilustruju otvoreni teorijski sukobi koji su se u Italiji razvili u drugoj polovini XVI veka. Jedna kondenzovana hronologija ovih događaja izgleda ovako:

- Godine 1558. **Carlino** objavljuje svoj rad *Le Institutioni Harmoniche*, koji ubrzo dostiže takvu slavu da je bio preveden na francuski, nemački i prerađen na holandski;<sup>59</sup>
- Godine 1571. Carlino objavljuje svoj drugi rad *Le Dimostrationi Harmoniche*;
- Godine 1581. objavljen je **Galilejev** (Vincenzo Galilei, 1520–1591) *Dialogo della musica antica e della moderna* koji osporava Carlinove prepostavke;
- Carlino odgovara novim radom *Sopplimenti musicali* u 1588. g. „koji se sastoji uglavnom od sistematske serije citata iz *Dialoga* ili drugih radova Galileja, iza kojih odmah slede kontra-argumenti“;<sup>60</sup>
- Galilejev odgovor je štampan u njegovom *Discorso intorno alle opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia* u 1589. godini;
- Polemiku produžava **Artuzi** (Giovanni Maria Artusi, 1540. ili 1545–1613) koji u vreme pojave opere u 1600. godini objavljuje svoj traktat *O nedostacima savremene muzike* (*Delle imperfettioni della moderna musica ragionamenti dui*) braneći polifoniju od „muzičkih deformacija proizvedenih kod modernih autora, kao: Galilej, Kačini (Caccini), Peri i posebno, Monteverdi.“<sup>61</sup>

Vatrenost polemike išla je dotle da su se vodile i zakulisne intrigantske borbe koje su naročito došle do izražaja oko objavljivanja Vinčencovog *Dialoga*.<sup>62</sup>

<sup>57</sup> ibid., 15.

<sup>58</sup> v. ibid., XXXVII, XXXVIII i XXXIX poglavlje.

<sup>59</sup> G. Reese, op. cit., 378.

<sup>60</sup> Robert Henry Herman, translation and commentary, *Dialogo della musica antica e della moderna of Vincenzo Galilei*, North Texas State University/ Ann Arbor, University Microfilms, Michigan, 1975, 8, 9.

<sup>61</sup> E. Fubini, op. cit., 71.

<sup>62</sup> v. R. H. Herman, op. cit., 5.

2. U osnovi celog sukoba bile su suprotnosti u organizovanju muzičkog materijala: polifonija – homofonija. Gledano sa naše istorijske distance, distance našeg vremena u kome i polifonija i homofonija egzistiraju kao mogućnosti, a ne kao suparnice; sam sukob ne izgleda tako žestoko, kao što je izgledao njegovim učesnicima, pogotovo što ćemo u njihovim stavovima naći puno zajedničkih elemenata.

3. Tako suština Carlinovog mišljenja, naročito onog njegovog dela koji je dobio istorijsku relevantnost, sastoji se u novom shvatanju pojma harmonije, harmonije dur-mol sistema, harmonije u akordu kao sazvučju formiranom na osnovi superpozicija terce.

4. Polarizacija sistema modusa u sistem tonaliteta sa durskom i molskom varijantom, više proizilazi iz Carlinovog shvatanja durskog i molskog kvintakorda (velika i mala terca), nego iz njegovog svesnog upotrebljavanja ove nove kategorije muzičkog mišljenja. Pojava teorijske svesti o njoj je vezana uz ime Švajcarca **Glareanusa** (Henricus Glareanus, 1488–1563), koji je u svom delu *Dodecachordon* (objavljeno 1547. g.) „grupisao osam modusa u četiri autentično-plagalna para i podelio ih na durske i molske u svakom paru. Prirodan mol je postao eolski i hipoeolski (modusi IX i X); durski je postao jonski i hipojonski (modusi XI i XII). Prvi par je imao krajnji ton A, drugi C.“<sup>63</sup>

Carlino je prihvatio istu podelu i uključio dvanaest modusa u svoj sistem, s tom razlikom što je postavio jonski i hipojonski kao prvi a eolski i hipoeolski kao zadnji. „Time on nije samo priznao dur i mol, kao kod švajcarskog teoretičara (Glareanusa, m.p.), već ih je postavio u poziciji posebne važnosti.“<sup>64</sup>

5. U suštini, ova nova harmonija (nasuprot starijem shvatanju pojma) je proizašla iz kontrapunkta i četvoroglasja u kojim su se pojedini glasovi sve više i više susretali u pozicijama koje formiraju akorde. Tako u posebno važnom XXXI poglavljju treće knjige njegove *Institutioni*, u kojoj raspravlja o problemima kontrapunkta, odnosno intervala koji su mogući između dva glasa, Carlino „ide dalje, ukazujući za prvi put u teorijskim radovima, da fundament razlika u svim delovima muzike potiče iz durskih i molskih harmonija.“<sup>65</sup>

Akustička osnova ovakvog izvođenja akorada bili su alikvotni tonovi. Problem je svakako bila molska varijanta što će dovesti do dva tipa podela u kojim: *divisione armonica* označava dursku varijantu, a *divisione arithmeticā* molsku.<sup>66</sup>

6. Ovakav pristup, po ubeđenju samog Carlina, ima filozofsku pozadinu. Ona se sastojala u „traganju za prirodnim redom, osnovanim u samoj prirodi muzike, karakterističnim matematičkim redom, kao što je i priroda, tvorevina i izraz božanstvenog.“<sup>67</sup> Pitagorejska tendencija u filozofskom fundumentu Carlina nije

<sup>63</sup> G. Reese, op. cit., 185.

<sup>64</sup> ibid., 378.

<sup>65</sup> ibid.

<sup>66</sup> E. Fubini, op. cit., 62.

<sup>67</sup> ibid.

bila slučajna; u njoj su i dalje traženi univerzalni odgovori na sva pitanja koja su okupirala savremenu muzičku praksu.

S druge strane, i pored akcentovane svesti o autentičnoj muzičkoj suštini, on „naglašava važnost izražavanja raspoloženja reči (*imitare le parole*)“, a u 33. poglavlju daje 10 pravila koje treba da vode kompozitora i pevača u podvlačenju teksta u polifonoj muzici.<sup>68</sup> Tako tekst, odnosno razumevanje teksta u muzici, nije izvan interesa Carlina, čime se on približava mišljenju *Firentinske kamerate*.

7. Sukob na liniji polifonija – homofonija bio je i rezultat jednog šireg sukoba oko ekspresivnosti muzike. Galilejev *Discorso intorno alle opere di messer Giuseppe Zarino da Chioggia* bio je usmeren protiv „ubeđenja da muzički zakoni moraju biti zasnovani na 'prirodnim' matematičkim principima. On je želeo da okonča dogmatizam i pedanteriju muzičke teorije i da zameni striktna pravila sa jednostavnom procedurom u kojoj se uči psihička percepcija i praktično muzičko iskustvo.“<sup>69</sup>

Dok je za Carlina bilo bitno da muzika „ulije u čoveka vrlinu“ da prenese „neporočno oduševljenje u dokolici“,<sup>70</sup> sve to izvedeno iz racionalnih zakona matematizirane muzike, Galilej je pokušavao da promoviše ekspresivnost i homofoniju kao sredstva za realizaciju te ekspresivnosti.

8. Pogrešno bi bilo iz ovoga izvesti zaključak, da je kod Galileja isključena polifonija, *respective* kontrapunkt, pitagoreizam, mathematicizam i slično. Na kraju svog života Galilej piše raspravu o kontrapunktu,<sup>71</sup> a njegovi eksperimenti sa žicama različnog materijala izvedeni su da bi se utvrdila univerzalnost kategorija muzičkih proporcija.<sup>72</sup>

Ovo je isto tako vidljivo u podeli oblasti od teorijskog interesa u savremenoj muzici, kojih je prema njemu bilo pet:

- (1) problem temperacije (štimanja),
- (2) teorija modusa,
- (3) pravila kontrapunkta,
- (4) istorija muzike,
- (5) instrumentalna izvođačka praksa.<sup>73</sup>

9. Galilejev *Dialogo*, kao što ukazuje i sam naslov, sledi Platonovu tradiciju, a isti slučaj je i Carlinov *Le Dimonstrationi Harmoniche*. Sagovornici su po Platonovom pravilu učitelji ili istomišljenici: kod Galileja – grof Bardi (Giovanni Bardi, 1534–1612) (u čijoj se kući okupljala *Firentiska kamerata*), i Pjero Stroci (Piero Strozzi,

<sup>68</sup> v. G. Reese, op. cit., 378, 379.

<sup>69</sup> R. H. Herman, op. cit., 9.

<sup>70</sup> ibid., 16.

<sup>71</sup> Ona se sastojala najpre od dva dela: *Il primo libro della pratica del contrapunto intorno all'uso delle consonanze* i *Discorso intorno all'uso delle dissonanze*, kasnije Galilej dodaje i treći deo, *Discorso intorno all'uso dell' enharmonio, et di chi fusse autore del cromatico*, da bi je završio dodatkom nazvanim *Dubii intorno a quanto io ho detto dell' enharmonio con la solutione di essi*. (v. ibid., 9, 10)

<sup>72</sup> v. ibid., 11.

<sup>73</sup> ibid., 18.

1510?–1558); dok Carlino bira svog učitelja Vilarta, njegovog učenika Frančeska Violu, Klaudija Merulja i Desiderija iz Pavije, („Vilartov prijatelj, koji je procitao mnogo grčkih i latinskih pisaca o muzici, i zbog toga htio da čuje diskusiju“).<sup>74</sup>

10. Problem temperacije bio je veoma aktuelna preokupacija Galilejevog i Carlinovog vremena. Približavanje prema konceptu tonaliteta traži adekvatno fizičko-akustičko rešavanje problema, posebno na relaciji poklapanja našeg audio opažaja sa matematičkim proračunima.

Eksperimenti su se pravili u svim smerovima, a **Antoan d'Bertran** (Anthoine de Bertrand, 1530?–1580?) je čak pokušao da uvede četvrttonsko pevanje. „Njegovo dvotomno izdanje četvoroglasnih šansona na Ronsarove *Amours* (1578) sadrži neke delove u hromatskim, a neke u enharmonskim modusima (uključujući četvrt tonove) i u jednom od njih, *Je suis tellement amoureux*, zadnjih sedamnaest taktova su samo hromatski i enharmonski, bez dijatonike, osim u intervalu u *bassecontre* i u drugom u *hautecentre*, da bi izrazili reč smrt. Ovo nije veoma uspešno delo, izgleda da je Bertran shvatio poteškoće pevanja četvrt tonova pa ih je napustio u kasnijoj ediciji. Zaista, on ističe u *Predgovoru* da se muzika treba pojavitи čulima, bez ograničenja matematičkih finesa.“<sup>75</sup>

Problem temperacije je i deo Galilejevog i Carlinovog neslaganja.<sup>76</sup> I pored toga što na prvi pogled izgleda da ovaj fizičko-akustički aspekt ne donosi neke ključne filozofske konsekvene, jer se obojica oslanaju na pitagoreizam; kod Galileja nailazimo na potenciranu razliku između matematičkih proračuna u određivanju intervala i slušnih senzacija kod muzičara,<sup>77</sup> pa prema tome i postepeno udaljavanje od stanovišta o muzici kao apsolutnom i objektivnom fenomenu. Galilej je primetio da će pridržavanje matematičkih proračuna dovesti do toga da se pojave „dva tipa kvinte, dva tipa kvarte, tri, ili možda četiri tipa male terce, isto tako više velikih seksta, najmanje dve vrste malih seksta, i dve vrste velikih terca. Isti bi bio broj disonanci (odnosno po dve) i na kraju oktava (isto dve).“<sup>78</sup> Uho, odnosno sluh, dobija veoma bitno praktično značenje, kao orientir temperacijama muzike, što će kao praksa biti zadržano do danas, čak i pored pojave savršenih elektronskih instrumenata za temperaciju muzičkih instrumenata.<sup>79</sup>

<sup>74</sup> G. Reese, op. cit., 379.

<sup>75</sup> ibid., op. cit., 389.

<sup>76</sup> „Galilej poriče Carlinovu hipotezu da je temperacija, korišćena u pevačkoj praksi njegovog vremena, dijatonski sintonon Ptolemeja, ili 'jednostavno' intonacija. On je napredovao u mišljenju da vokalna temperacija mora biti u praksi kompromis između pitagorejskog temperiranja sa njihovom čistom kvintom i Ptolemejevog dijatonskog sintonona. Konsonantna terca treba biti uključena.“ (R. H. Herman, op. cit., 24)

<sup>77</sup> v. ibid., 156, 157. Diskusiju oko pitanja temperacije Galilej povezuje sa različitim temperacijama mešanja vina i vode i to komentarišući Plutarhovu *Raspravu za stolom*. Analogija između proporcija vina i vode i proporcija muzičkih intervala je i analogija „opijenosti“ duše različitom koncentracijom alkohola, odnosno muzike. Razume se, Carlino se neće složiti ni sa Galilejevim komentarima Plutarha ni sa njegovom temperacijom intervala. (v. ibid., 191–198)

<sup>78</sup> ibid., 204.

<sup>79</sup> v. ibid., 213.

11. Već sam fakt da Galilej insistira na učenju Gvida, „najučenijeg čoveka u muzičkoj umetnosti“<sup>80</sup> (za kojeg smo već videli da je označio prekretnicu podele mišljenja između „teorijske teorije“ i „praktične teorije“), govori o njegovoj generalnoj orientaciji. Galilej napušta mitološka i biblijska tumačenja o poreklu muzike, da bi je izveo iz teškog fizičkog rada, pa čak i iz pevanja ptica.<sup>81</sup>

Još je revolucionirije Galilejevo mišljenje da pevanje, odnosno intervali u pevanju, zavise od temperacije instrumenata. Da bi ovo postigao, Galilej će najpre izjednačiti u svojoj savršenosti instrumente i glas,<sup>82</sup> da bi posle toga utvrdio da je savremeno pevanje naučeno od žičanih instrumenata, kao na primer, od lauta i viola d'arco.<sup>83</sup>

12. Sličan pristup sticanja muzičkih navika koje posle toga postaju karakteristike određene muzičke kulture primjenjen je i u objašnjenju muzičkih modusa. Galilej počinje tradicionalnim objašnjenjem modusa i njihovog *etosa* da bi na pitanje Strocija „ko je kreator razlika visokih i niskih modusa“ i isto tako, zašto su neki modusi „više pripisani jednoj naciji, nego drugoj“, kroz reči grofa Bardija odgovorio:

„Priroda je kreator tri originalna modusa; to su: dorski, frigijski, i lidijski, jer kad jedna nacija ili druga izgovara reči prirodno za vreme pevanja ili pričanja postoji razlika u visini i dubini njihovih zvukova... Ove stvari se mogu videti i čuti od bilo koga, jer se one dešavaju svakog dana u mnogim regionima, i pogotovo u onim u Italiji, jer Lombardi uopšte govore i pevaju dublje nego Toskanci, a ljudi iz Ligurije govore višim glasom nego ovi. Ovo je dovoljno jasno bez korišćenja Sicilijanaca, ili još udaljenijih nacija, i bez napuštanja granica našeg regiona više nego što je potrebno. Ako ovo tada, proizlazi iz ishrane, vode, vazduha, ili klime, mi ćemo ostaviti ovakve rasprave stanovnicima ovih mesta. Sasvim je dovoljno da su se iste stvari, koje se pojavljuju danas u Italiji, pojavljivale drevno u Aziji, između ljudi iz Lidije, Frigije i Dorske. Iste stvari su se desile u dijatonskoj modulaciji, mada je svaki interval kasnije regulisan Pitagorom, istim načinom kao što je Jubal Kain (regulisao njih) pre Velikog potopa, i kome je kasnije, pronalazak ovakve prakse (odnosno modulacije) pripisan od neprosvećenih.“<sup>84</sup>

Etničke, klimatske i kulturne razlike time ulaze u istoriju estetike odnosno teorije muzike. Galilej ih ograničava u okviru talijanskih regionalnih razlika, ali svest o njima je pripremljena i direktno proizilazi iz nove kulturne klime u kojoj su se afirmisale nacionalne kulture. Jedno ovakvo mišljenje bilo je nemoguće u relativno homogenoj kulturi srednjeg veka.

13. Polemici na liniji homofonija – polifonija, na samom početku novog veka, priključiće se i Artuzi, čije mišljenje nije isključivo bilo „upereno prema Monteverdiju, nego prema svim novatorima.“<sup>85</sup> Artuzi nije mogao prihvati novine koje

<sup>80</sup> ibid., 240.

<sup>81</sup> ibid., 239, 240.

<sup>82</sup> ibid., 322.

<sup>83</sup> ibid., 327.

<sup>84</sup> ibid., 403, 404.

<sup>85</sup> E. Fubini, op. cit., 72.

su kršile „dobra pravila... vršile nasilje nad jezikom u *recitar cantando*“, koje su stvarale „nove akorde i nova raspoloženja... koristile disonancu septime“, zala gale se za „ekspresivnost muzike“ i proizvele „novu dimenziju melodramskog teatra.“<sup>86</sup> Artuzijev napad je bio osuđen na propast, jer polifoniju nije trebalo braniti: ona dostiže još jedan vrh u baroku – instrumentalni; dok je homofonija unela novi kvalitet koji ubrzo osvaja Evropu.

## VI. Velika šizma i duhovna muzika (estetika protestantizma)

1. Različite „estetike“ i koncepti muzike podjednako su se odnosili i na svetovnu i na duhovnu muziku. Štaviše, duhovnu muziku je pratio i raskol u okviru zapadne crkve iz koje se izdvojio protestantizam. Idejna mimoilaženja nužno su pratila i muzički koncept, jer je muzika bila nerazdvojivi deo duhovnog čina. Time, pojavom protestantizma, možemo očekivati i pojavu modifikovanog koncepta duhovne muzike.

2. Međutim, jedinstvo nije postignuto čak ni u okviru ovog novog duhovnog koncepta. I kalvinizam i luteranizam su se razišli kad je u pitanju upotrebe muzike u duhovnoj službi. Dok je za **Lutera** (Luther, 1483–1546) „muzika lepa i milostiv poklon Božji“,<sup>87</sup> tako da je on podsticao izvođenje muzike u crkvi; švajcarski reformator **Cvingli** (Zwingli, 1484–1531) „nije je odobravao i učestvovao je u uništenju orgulja u švajcarskim crkvama.“<sup>88</sup>

Ovo je utoliko bitnije što su, i Luter i Cvingli, bili muzičari. Luter je svirao lautu i flautu, pevao altovske deonice u izvođenju polifonih kompozicija u njegovoj kući, komponovao jednostavne melodije, čak i jedan kraći četvoroglasni motet (*Non moriar sed vivam*) i zala gao se da svaki protestant mora dati svom detetu muzičko obrazovanje. „Ako sam imao decu i imao mogućnosti da ih uzdižem, ja bih insistirao da oni ne uče samo jezike i istoriju, već isto tako pevanje, instrumentalnu muziku i matematiku. Nije li sve ovo dečja igra – govorio je on – kroz koju su Grci u pređašnja vremena obrazovali svoju decu, koja su se razvila u muškarce i žene sa upečatljivim sposobnostima, pripremljeni za svaku neočekivanost života.“<sup>89</sup>

Luterov estetičko-etički koncept muzike imao je svoj prepoznatljiv uzorak u Platonovom i Avgustinovom mišljenju. Upotreba muzike i instrumenata (koji su imali alegorijsko značenje) u religioznoj službi je time dobila posebnu funkciju, s time što je on „insistirao da ona mora biti jednostavna i estetski odgovarajuća protestantskoj službi.“<sup>90</sup>

<sup>86</sup> ibid., 71.

<sup>87</sup> J. Portnoy, op. cit., 108.

<sup>88</sup> G. Reese, op. cit., 683.

<sup>89</sup> J. Portnoy, op. cit., 111.

<sup>90</sup> ibid., 112.

3. Insistiranje na jednostavnosti je podjednako karakteristično kako za reformatorska kretanja u muzici, tako i za kontrareformaciju. Svi su se zalagali za jednostavnost muzike koja će biti upotrebljena u bogosluženju.

Najrigorozniji u ovome je bio **Kalvin** (Jean Calvin, 1509–1564), koji je u svom antipapstvu izbacio misu i orgulje i muziku sveo na jednoglasno *a cappella* kongregacijsko pevanje. On je tražio obazrivost prema muzici da ne bi „uhu bilo više zauzeto promenama nota, nego razum spiritualnom važnošću reči.“<sup>91</sup>

Istovetan stav su zauzeli i engleski puritanci, koji su rasturili katedralne horove i uništili orgulje i horske knjige i sve što ih je podsećalo na „papsku“ muzičku praksu.<sup>92</sup> Husiti u Češkoj, (Jan Hus, 1370?–1415) su još ranije zabranili upotrebu instrumentalne muzike u crkvi, isto tako uništili orgulje, a na muzičare, „još u 1435. godini gledali kao na bezbožnike, tako da im je odrečeno pravo pričesti“.<sup>93</sup>

4. Međutim, zamršena polifonija nije podjednako odgovarala i papstvu. Još pre Tridentinskog koncila (1564–1565), preko svog komiteta, papstvo izdaje kanon o upotrebi muzike u misama.

„Sve stvari trebaju odista biti tako uređene, da mise, bez razlike da li su pevane ili ne, mogu mirno dostići uho i srce onih koji ih slušaju, kada je sve izvedeno jasno i u pravom tempu. U slučaju onih misa koje su slavljenе sa pesmom i orguljama, ništa profano ne sme da se isprepliće, osim himne i božje pohvale. Ceo plan pevanja u muzičkim modusima treba biti sačinjen da ne daje prazno zadovoljstvo uhu, već na takav način koji će omogućiti da se reči razumeju od svih, i tako da srca slušalaca budu povučena željom nebeske harmonije, u kontemplaciji radosti blagoslovenog... Isto tako treba prognati iz crkve svu muziku koja sadrži bilo u pevanju, bilo u sviranju orgulja, stvari koje su lascivne ili nečiste.“<sup>94</sup>

Duhovni stav koji je dominirao Tridentinskim koncilom je anticipiran još **Erazmovim** (Erazmo Roterdamski, Erasmus Desiderius, 1466–1536) komentarom u njegovim *Korinćanima* (Corinthians I, XIV):

„Mi smo uveli veštačku i teatralnu muziku u crkvu, dranje i agitaciju različitih glasova, kao što verujem nikad nije bilo viđeno u teatrima Grka i Rimljana. Rogovi, trube, frule, bore se i zvuče zajedno sa glasovima. Ljubavne i lascivne melodije mogu se čuti isto kao u drugim mestima gde prate ples kurtizana i klovnova. Ljudi trče u crkve kao da su teatri, zbog senzualnog šarma uha.“<sup>95</sup>

5. S druge strane, otpor prema polifoniji je interesantan i po tome što prethodi sukobima koji su se javili i na širem planu muzičke kulture krajem XVI veka, o kojima smo već govorili. Može se prepostaviti da je ova duhovna atmosfera delom doprinela raspravi o upotrebi polifonije i homofonije u *Firentinskoj kamerati*.

<sup>91</sup> ibid., 115.

<sup>92</sup> ibid., 116.

<sup>93</sup> G. Reese, op. cit., 732.

<sup>94</sup> ibid., 449.

<sup>95</sup> ibid., 448.

Ipak, pogrešno bi bilo poistovetiti prave razloge o potenciranom interesovanju za homofoniju sa stanjem u duhovnoj muzici. Homofonija je bila više rezultat pojave novog harmonskog izraza i potrebe novih i originalnijih muzičkih obrazaca.

Na kraju – sve se ovo dešavalo u vreme nedostižnih vrhova vokalnih polifonih kompozicija Palestrine i Lasa.

OD PODRAŽAVANJA DO IZRAŽAVANJA  
– ESTETIKA XVII I XVIII VEKA



## I. Muzički barok – početak zlatnog doba zapadnoevropske muzičke kulture

1. Muzički barok je period u kome je definitivno oformljen savremeni pojам muzičke umetnosti. On pre svega obuhvata muziku kao specifičan audio fenomen, tonalni sistem dur-mol, temperaciju dvanaest polustepena, harmoniju kao konstruktivno formalno-muzičko sredstvo i stabilnost i šematizam muzičkih oblika.

Temelji ovakvog pojma biće poljuljani već u drugoj polovini XIX veka, da bi početkom XX veka bio ponuđen i drugi pojам (impresionizam), posle čega sledi još nekoliko različitih koncepata muzičke umetnosti.

Pojava novih pojmova u XX veku nije umanjila značaj ove centralne kategorije našeg shvatanja muzičke umetnosti, čak je ona učvrstila svoje pozicije u žanrovima džeza, zabavne muzike, tradicionalne muzike, pop, rok itd., tako da ona ostaje i dalje da važi kao prizma kroz koju prolazi doživljaj, procenjivanje i tumačenje muzičke kulture najvećeg dela savremene muzičke publike zapadne, a u zadnje vreme i svetske civilizacije.

2. Period baroka se samo približno poklapa sa periodom estetičke misli o muzici o kojoj ćemo govoriti u ovom poglavlju. Prema Bukofcerovoј klasifikaciji u njemu se izdvajaju rani, srednji i kasni barok i to prvi period od 1580–1630. g., drugi od 1630–1680. g. i poslednji od 1680–1730. godine.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, W.W. Norton & Company Inc., New York, 1947, 17. Ovu klasifikaciju Bukofcer opravdava ovako: „U ranom baroknom stilu preovladavale su dve ideje: suprostavljanje kontrapunkta i nasilna interpretacija reči, realizovane u afektivnom recitativu i slobodnom ritmu. Sa ovim se pojavila i velika želja za disonancicom. Harmonija je bila eksperimentalna i pre-tonalna, odnosno, njeni akordi nisu bili tonalno usmereni. Zbog ovoga nije postojala moć formiranja većeg stava, i svi oblici su malih dimenzija i sekcija. Razlikovanje vokalnog i instrumentalnog idioma je bilo započeto, vokalna muzika je bila u vodećoj poziciji.

Srednji barokni period je pre svega doneo *bel-canto* stil u kantati i operi, i sa njim razliku između arije i recitativa. Pojedini delovi muzičkih oblika su počeli da rastu i kontrapunktska faktura je ponovo uspostavljena. Modusi su redukovani na dur i mol i akordska progresija je vođena od rudimentarnog tonaliteta koji je obuzdao slobodni tretman disonance ranog baroka. Vokalna i instrumentalna muzika su od istovetnog značaja.

Kasni barokni stil se razlikuje po potpuno uspostavljenom tonalitetu koji je regulisan akordskom progresijom, tretmanom disonance i formalnom strukturom. Kontrapunktska tehnika

Time muzička podloga baroka obuhvata i deo renesansnih estetičkih radova na svom početku i nedovoljna je da vremenski pokrije autore iz sredine i iz druge polovine XVIII veka. Ipak, njegov uticaj je od presudne važnosti za oblikovanje estetičkog mišljenja, ne samo autora koji se vremenski poklapaju sa njegovim fazama razvoja, nego i autora koji dolaze posle baroka, posebno kad se uzme u obzir „kašnjenje“ i „zaostajanje“ estetičkog mišljenja, koje će od baroka nadalje, sve više i više pratiti odnos: estetika – savremena muzička zbivanja.

3. Nepostojanje oštih granica je karakteristika i početnog baroknog perioda u kojem ćemo naići na mišljenja koja su pripremljena u periodu renesanse. Veoma tipičan primer je opera, koja je duhovno pripremljena u renesansi, a svoj procvat doživljava u baroku.

Nasuprot ovom kontinuitetu, koji će posebno biti izražen na estetičkom planu, mogu se izvesti i karakteristike i razlike muzičkog mišljenja, oba perioda, koje u šematisiranom obliku daje Bukofcer:

RENESANSA	BAROK
Jedna praksa, jedan stil	Dve prakse, tri stila
Uzdržano predstavljanje reči	Afektivno predstavljanje reči
<i>Musica reservata</i> i madrigalizam	Tekstualni apsolutizam
Svi glasovi ujednačeni	Polarnost spoljašnjih glasova
Dijatonska melodija	Dijatonska i hromatska
malog obima	melodija velikog obima
Modalni kontrapunkt	Tonalni kontrapunkt
Intervalske harmonije i intervalski	Akordska harmonija i akordsko
tretman disonance	tretiranje disonance
Akordi su nusprodukti deonica.	Akordi su suštine u sebi.
Akordske progresije su vodene	Akordske progresije su vođene
od modusa.	od tonaliteta.
Jednako proticanje ritma je	Ekstremi u ritmu, slobodna
regulisano <i>tactus</i> -om.	deklamacija, mehaničke pulsacije
Nejasni idiomi, glas i	Vokalni i instrumentalni
instrumenti su zamenljivi.	idiomi, idiomi su zamenljivi. <sup>2</sup>

kulminira u potpunoj apsorpciji tonalne harmonije. Oblici rastu do velikih dimenzija. Pojavljuje se koncertantni stil i sa njim potenciranje mehaničkog ritma. Razmena idioma dostiže najvišu tačku. Instrumentalna muzika dominirana nad vokalom.“ (ibid., 17, 18)

<sup>2</sup> ibid., 16. Inače Bukofcer koristi **Berardijevu** (Angelo Berardi, 1636?–1694) kategorizaciju iz dela *Miscellanea Musicale* (1689): „stari majstori (renesanse) su imali samo jedan stil i jednu praksu, moderni imaju tri stila, crkveni, kamerni i teatralni (*musica ecclesiastica, cubicularis, theatralis*) i dve prakse, prvu i drugu.“ Saglasno Berardiju i njegovom učitelju Skači (Scacchi), suštinska razlika između prve i druge prakse je ležala u izmenjenim relacijama između muzike i reči. U renesansnoj muzici „harmonija je vladala rečima, u baroknoj reči su vladale nad harmonijom.“ (ibid., 4)

4. Pored navedenih karakteristika koje ilustrativno i sažeto predstavljaju muzičku transformaciju baroka, celovitost njegove strukture, koja će determinisati i estetičku misao, uključuje još neke muzičke i žanrovske oblike.

Tako pored opere, barok je stil u kome se afirmiše *oratorio*,<sup>3</sup> *concerto grosso* i *solo concerto*,<sup>4</sup> i svakako, od posebnog značaja, područje novog sinkretizma između igre i muzike *ballet de cour*.<sup>5</sup>

Uspon instrumentalne muzike i tehničko usavršavanje instrumenata dovodi do obrazovanja osnove savremenog orkestra, u kome se, analogno četvoroglasju vokalne prakse, formira gudački korpus.

5. Promena društvene i ekonomske karte evropskih država u baroku, dovodi i do promene socijalno-kulturnih prilika. U tipologiji kulture baroknog perioda, podjednako egzistiraju novi i stari kulturni oblici, nasleđeni od renesanse, a neki čak i od srednjeg veka. Stilska podela, koja je bila korišćena u samom baroku, (crkveni, kamerni i teatralni stil) samo indicira područja u kojima se odvija barokna kultura. Već primer opere koja „u socijalnom aspektu razlikuje: dvorsku, komercijalnu i operu srednje klase“,<sup>6</sup> govori o potencijalnim varijantama kulturnih oblika.

Mecenarstvo ostaje i dalje glavni izvor ekonomске egzistencije muzičkih umetnika i u njemu podjednako učestvuju: pojedinci (kao na primer, evropski suvereni), institucije (crkva na primer) i kolektivni patronat,<sup>7</sup> naročito što su troškovi za izvođenje pojedinih muzičkih oblika značajno narasli. Nasuprot ovome, stoji komercijalizacija muzičke kulture, koja je produkt novih društvenih odnosa. Ovo je jedna od velikih promena koje najavljuju savremenu kulturnu situaciju, u kojoj umetnost postaje roba sa izraženim uticajem tržišnih zakonitosti.

Time celokupna muzička slika baroka postaje još komplikovanija. Teorijsko mišljenje je postavljeno pred veoma složen fenomen.

## **II. Estetika u duhu racionalizma i prosvetiteljstva**

1. Ako je antika izgradila bogatu estetičku teoriju na osnovu oskudne muzičke umetnosti, estetika muzike XVII veka nije otisla dalje od ustanovljenih antičkih ideja, i pored bogate muzičke prakse i teorije u užem muzičkom smislu. Ali zato će estetika muzike XVIII veka označiti teorijsku prekretnicu, uvesti nove ideje, pa čak će i *estetika muzike* dobiti svoje ime u spomenutom Šubartovom radu.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> v. *ibid.*, 118, 119

<sup>4</sup> v. *ibid.*, 222, 223.

<sup>5</sup> v. *ibid.*, 142–149.

<sup>6</sup> *ibid.*, 395.

<sup>7</sup> *ibid.*, 401, 402.

<sup>8</sup> v. Uvod ove *Istorije*, str. 1.

2. Te nove ideje biće pripremljene u filozofskom, a rođene u muzičkom krilu estetike muzike. Povećano interesovanje za estetiku u XVIII veku delovalo je stimulativno i na autore traktata o muzici koji su se ubrzo adaptirali i prihvatili novi trend. Ova nova atmosfera bila je različita od one u XVII veku u kojem su se „filozofi... malo bavili estetikom; njome su se više bavili umetnicima i kritičari. Ovi su, pak, ostali verni tradiciji, koja nije bila subjektivistička; upravo iz nje uzimali su veru u opšta pravila, kanone, objektivno najbolje proporcije. Na tu veru oslanjale su se akademije, osnivane u XVII veku. U njima objektivna estetika antike i renesanse ne samo što se održala nego je došla do najdalje krajnosti. Uverenje u opšta objektivna pravila, u početku najjače u arhitekturi i vajarstvu, prenelo se takođe na slikarstvo i poeziju. U svim umetnostima – kao što je godine 1667. u Parizu na sednici Akademije govorio vodeći tadašnji kritičar, A. Felibjen – ’nađena su sigurna i *nepogrešiva pravila* kako treba dolaziti do savršenstva.”<sup>9</sup>

3. Racionalizmu filozofije XVII veka prethodi na samom početku ovog perioda **Bekonovo** (Francis Bacon, 1561–1626) uvođenje mašte u tripartitnu podelu saznanja.<sup>10</sup> „Ipak u oblast mašte Bekon je ubrojao isključivo poeziju. Muzika ili slikarstvo bili su za njega nešto potpuno drugo, naime bile su to artes voluptuariae, koje su služile prijatnosti, jedna – ušiju, druga – očiju, smatrao ih je praktičnim umenjima i ubrajao ih u istu grupu u koju je ubrojio i medicinu i kozmetiku.”<sup>11</sup> Ipak, tragovi Bekonove ideje o mašti biće reflektovani i u estetici muzike u sledećem veku, onog trenutka kada budu napušteni razum i mathematicizam i kada je bila potrebna nova kategorija ljudskih moći da bi se obezbedio pristup fenomenu muzičke umetnosti.

4. Polarizacija estetičko-muzičkih ideja koja nastaje u XVIII veku, odgovara polarizaciji filozofsco-estetičkih gledišta u celini. Suprotstavljanje racionalizma i empirizma kao: estetike „odozgo“ i estetike „odozdo“, odnosno kao dva temeljna pravca u estetici,<sup>12</sup> u potpunosti odgovara i estetici muzike u kojoj je još u srednjem veku (Gvido Aretinski na primer), naznačio udaljavanje od racionalizma pitagorejsko-numeričkog koncepta muzike kao nauke, prema empirizmu muzike kao praktične, odnosno umetničke ljudske delatnosti.

Afirmacija empirizma u *l'âge de lumières* nije isključivala oduševljenje razumom. Razum ostaje jedna od osnovnih ljudskih duševnih moći s time što će mu mesto biti dominantno u teorijskoj, a ne u praktičnoj sferi. To je bila ideja koja je bila već pripremana i u muzičkoj teoriji, koja će definitivno ukinuti tretman muzike kao nauke.

5. Grupisanje baroknih traktata o muzici saglasno „disciplinama“ kojima se bave (*musica theoretica*, *musica poetica* i *musica practica*, u kojoj prva grupa

<sup>9</sup> V. Tatarkjević, op. cit., 202.

<sup>10</sup> „Historija se odnosi na pamćenje, pjesništvo na imaginaciju, a filozofija na razum.“ (cit. prema D. Grlić, *Estetika II – Epoha estetike*, op. cit., 18)

<sup>11</sup> V. Tatarjkević, op. cit., 64, 65.

<sup>12</sup> v. D. Grlić, *Estetika II – Epoha estetike*, op. cit, 81.

pripada spekulativnoj teoriji, druga kompoziciji, a treća muzičkom izvođenju),<sup>13</sup> odražava ovaj zaokret u estetičkom mišljenju o muzici. Iz ovoga se vidi da je i dalje zadržana privilegovana pozicija „teorijske“ muzike, posebno što su o njoj pisali veliki teoretičari, filozofi i astronomi XVII veka kao na primer: Dekart, Kepler i Lajbnic.

6. Grupisanje estetičkog mišljenja o muzici u ovom periodu moglo bi biti izvedeno prema: principu estetičkih problema, principu pripadnosti određenoj struji i principu hronologije. Pored toga, sve veći razvoj nacionalnih muzičkih karakteristika nalazi i svoju estetičku refleksiju. Najburnija debata o ovom pitanju biće vođena u XVIII veku na liniji francuske i italijanske muzike. S druge strane, kompozitorski rad vodeće ličnosti baroka, **Johana Sebastijana Bahu**, predstavlja lep primer fuzije najboljeg iz nacionalnih stilova nemačke, francuske i italijanske muzike.<sup>14</sup>

Ipak, zbog veće preglednosti istorijskog i geografskog kontinuiteta, a i zbog spomenutog račvanja teorijskog mišljenja o muzici, razmatranje estetike ovog perioda biće podeljeno na četiri velika kulturna kruga ovog perioda: francuski, nemački, italijanski i engleski kulturni krug.

7. U ovom periodu je definitivno ustanovljena i istorija muzike kao posebna naučna disciplina.<sup>15</sup> Ona će uključiti u sebi i dosta estetike kao na primer u Burdelo/Boneovoj *Istoriji*, gde je u podršci Kvintilijanusove teorije, muzika podeljena na: *Musica Mundana*, *Musica Humana*, *Musica Rhitmica* (konsonantna harmonija koja se oseća u prozi), *Musica Metrica* (muzika poezije), *Musica Politica* (harmonična organizacija države) i *Musica Harmonica* (muzička nauka i teorija).<sup>16</sup>

<sup>13</sup> M. F. Bukofzer, op. cit., 370. Bukofcer bira obrnuti redosled izlaganja, (od onog koji je bio uobičajen u baroku) krećući se od konkretnog prema apstraktnom. Tako „prva grupa se sastoji od praktičnih vodiča oblikovanih za instrukciju i izvođenje; oni daju jednostavna pravila i elementarna objašnjenja termina i bave se aspektima izvođenja, ornamentacije, pevanja itd. Druga grupa je formirana od knjiga koje su danas nazvane 'muzička teorija', sadržavajući posred praktičnih pravila, manje ili više sistematsko tumačenje kontrapunkta, *basso-continuo*, i generalni metod kompozicije. Treća grupa je, na kraju, uključivala rasprave o prirodi zvuka i muzike, estetičke diskusije o poziciji i funkciji muzike u celokupnom sistemu ljudskog saznanja, i metafizičke spekulacije harmonije univerzuma.“ (ibid., 370, 371)

<sup>14</sup> ibid., 302.

<sup>15</sup> Tri prve istorije muzike su sledeće:

– **Wolfgang Caspar Printz**, *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst, in welcher Deroselben Ursprung und Erfindung, Fortgang, Verbesserung, unterschiedlicher Gebrauch,...*, Niethens, Dresden, 1690.

– **Giovanni Andrea Angelini Bontempi**, *Historia musica*, Constantini, Perugia, 1695.

– **Bourdelot/Bonnet**, *Histoire de la musique et de ses effets, Depuis son origin jusqu'à présent: & en quoi consiste sa beauté*, Cochard, Paris, 1715.

(cit. prema Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music Histories*, American Book Company, New York, 1939, 23: „Tri prve knjige koje nose generalnu deskripciju *Istorije muzike* (izvan prvog toma Pretoriusove *Syntagma-e*), pojavit će se u periodu od dvadeset pet godina 1690–1715. Posle 1715. g., do kraja veka, ovaj termin biće malo upotrebljavati.“)

<sup>16</sup> ibid., 48. Periodizacija poglavља ovih *Istorija* je već bila ustanovljena u renesansi. Kao ilustracija ovih periodizacija može poslužiti Burdelo/Boneova *Istorija*:

### III. Francuska u XVII veku – emocije i matematika

1. „Osnova muzike je zvuk; njegov cilj je da zadovolji i pobudi različite emocije u nama.“<sup>17</sup> Ovako počinje **Dekartov** (René Descartes, Renatus Cartesius, 1596–1650) *Priručnik (Compendium Musicae, 1618)*. „Kvalitet tona (od čega je sastavljen i na koji način proističe u najpriyatnijem vidu) je u domenu fizičara.“<sup>18</sup> Već ova druga formulacija upućuje na to da je ipak osnova našeg emocionalnog reagovanja – fizičko-akustička, odnosno matematička.

2. Ove formulacije veoma sažeto izražavaju dominirajući estetički tretman muzike u Francuskoj u XVII veku. Kao i Boetiev *De Institutione* i Dekartov *Compendium* je rad mladog naučnika, dvadesetjednogodišnjeg Dekarta, zbog čega sadrži određene nedostatke i propuste.<sup>19</sup> Ipak od *Priručnika*, preko *Korespondencije* sa Mersenom,<sup>20</sup> pa do *Rasprave o strastima*, Dekart održava citiranu intonaciju i dualizam emocionalno-numeričkog fenomena, što je u potpunosti saglasno sa osnovnom racionalističkom tezom njegove celokupne filozofije.<sup>21</sup>

3. Princip komunikacije između suštine muzičkog dela i slušaoca Dekart rešava po Empedokleovom zakonu „slično sličnim“ (*similia similibus*).<sup>22</sup> „Ljudski glas izgleda najpriyatniji jer on je direktno prilagođen našim dušama. Na isti način, glas bliskog prijatelja je ugodniji od glasa neprijatelja zbog simpatije ili antipatije emocija – isto kao što je rečeno da ovčja koža rastegnuta na bubnju, neće proizvesti nikakav zvuk, ako vučja koža, ili drugi bubenj zvući u isto vreme.“<sup>23</sup>

---

I. Od Božanskih izvora stvaranja do Potopa

II. Od Potopa do Kralja Davida i Solomona

III. Od Kralja Solomona do Pitagore

IV. Od Sokrata (3.600 godina posle Stvaranja) do Rođenja Hrista

V. Od Rođenja Hrista do Grgura Velikog

VI. Od Pape Grgura do Svetog Dunstana

Sledećih šest poglavlja (VII do XIII) obrađuju muzičare koje su živeli do autorovog vremena (XI–XVII vek). (ibid.)

<sup>17</sup> René Descartes, *Compendium of Music, Compendium Musicae*, Walter Robert, transl., American Institute of Musicology, 1961, 11.

<sup>18</sup> ibid.

<sup>19</sup> „Dekart je napisao svoju knjigu o muzici, u stvari samo udžbenik iz druge ruke, sledeći Carlinovu teoriju i sa malo originalnih ideja.“ (K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 177)

<sup>20</sup> „Između 1629. i izdavanja Mersenovih *Questions Harmoniques* u 1634., Dekart je napisao nekoliko pisama Mersenu objašnjavajući i elaborirajući tačke prezentovane u *Priručniku*, kao i uvođeći nove i srodne materijale (kao na primer, kako se žice dele da bi se proizveli alikvoti). Bez sumnje, Dekart je odgovoran za većinu materijala prezentovanih kod Mersena u njegovim *Questions Harmoniques, De la Nature des Sons* (1635) kao i dobro poznate *Harmonie Universelle* (1636).“ (R. Descartes, op. cit., 8, 9)

<sup>21</sup> v. K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 175.

<sup>22</sup> ibid., 176.

<sup>23</sup> R. Descartes, op. cit., 11.

Ali, prema Dekartu, zadovoljstvo koje se doživljava preko čula mora da bude „neki tip proporcionalnog odnosa između objekta i čula.“<sup>24</sup> Ovo uvođenje proporcije omogućava Dekartu zaokret prema fizici i matematici zvuka kojima je posvećen najveći deo ovog traktata.

4. Akustičke relacije opet završavaju u psihologiji emocija. Tako Dekart razmatra ritam i njegove odnose da bi onda ispitao „koje se emocije javljaju pri upotrebi različitih metrova.“ Sledi uopšteni zaključak da „laganiji koraci proizvode mirnija osećanja kao slabost, tuga, strah, ponos itd. Brži koraci proizvode brže emocije, kao radost itd. Na istoj osnovi može se tvrditi da su dvojni metri, 4/4 i svi metri deljivi sa dva, laganiji tipovi nego trojni, ili oni koji se sastoje od tri dela. Razlog je u tome što ovi poslednji više angažuju čula, jer imaju više stvari koje treba primetiti.“<sup>25</sup>

Isti pristup primjenjen je i u Dekartovom razmatranju intervala u kojem će zaključiti „da je kvinta najpriyatnija od svih konsonanci i najprihvatljivija uhu; jer ona igra najistaknutiju i najvažniju ulogu u svim tipovima kompozicija. Od kvinte su izvedeni i modusi.“<sup>26</sup> On priznaje tercu kao „savršeniji interval od kvarte“,<sup>27</sup> ali ona ne dostiže značaj kvinte.

5. U istom racionalističkom duhu dat je i spisak pravila, svojevrsni *receptarium*, koji Dekart predlaže „ako želimo da stvaramo muziku bez težih grešaka i nepravilnosti.“<sup>28</sup> Muzika je u potpunosti odgovarala racionalističkom konceptu, prema kome, rešavanje svih problema, nesaglasnosti, nesklađa itd., leži u formiranju i ispravnim relacijama egzaktnih pojmova. Kontrapunktska pravila, koja je mladi Dekart predložio u ovoj raspravi su koncipirana po istim formalno-logičkim zakonitostima. Samo, ovakva muzika bi bila daleko od prakse njegovog vremena.

6. Emocionalni odgovor dobija u jednom trenutku karakter uslovnog refleksa – „Čak i životinje mogu igrati po određenom ritmu ako su na to naučene i trenirane“, što može asocirati na učenje Pavlova.<sup>29</sup>

7. Neki aspekti, koje je Dekart zbog svoje mладости, nedovoljno obradio ili znao obraditi, naknadno su dopunjeni u *Korespondenciji sa Mersenom* (Marin Mersenne, Père Mersenne, 1588–1648).

Mersen je bio monah u jezuitskom manastiru i čovek sa širokim obrazovanjem iz filozofije, logike, fizike, matematike i, razume se, teologije. On je zajedno sa Dekartom najznačajnija ličnost francuske estetike muzike XVII veka. Njegova filozofija muzike i njegova istraživanja se pojavljuju prvi put u kompletном izdanju u delu *Traktat o univerzalnoj harmoniji* (*Traité de l'harmonie universelle, Où est contenu*

<sup>24</sup> ibid.

<sup>25</sup> ibid., 15.

<sup>26</sup> ibid., 23.

<sup>27</sup> ibid., 25.

<sup>28</sup> ibid., 46.

<sup>29</sup> ibid., 9. „Verovatno nije koincidencija da je Pavlov imao Dekartovu bistu na kaminu.“ (ibid.)

*la musique théoretique et pratique des anciens et des modernes, avec les causes de ses effets, Enrichie de raisons prises de la philosophie, et des mathematiques, Par le Sieur de Sermes, nom de plume) u Parizu 1627. godine.*<sup>30</sup> Ovo delo, ubrzo prate još druga dva: *Questions harmoniques* (1634) i *Harmonie Universelle* (1636–1637), čime se zaokružuju njegova muzikološka i filozofsko-estetička istraživanja.

Međutim, za razliku od Dekarta, Mersen je mnogo više bio naklonjen matematički i teologiji, tako da će u *Univerzalnoj harmoniji* s jedne strane matematika, a s druge strane „prvi razlog svega – Bog“<sup>31</sup> biti u potpunoj dominaciji. Nepoverljivost prema senzualnim informacijama, biće, u saglasnosti sa ovom koncepcijom, dovedena do krajnosti.

8. Mersenov osnovni princip u teorijskoj obradi muzike je da postoje dva predmeta istraživanja: *materijalni i formalni*. Tako u prvoj knjizi, XVII teorema je: *Le son est le principal objet matériel, ali način na koji je zvuk upotrebljen i služi muzici formira oblast formalnog predmeta.*<sup>32</sup>

Karakterističan medotološki postupak kod Mersena je izvlačenje analogija i paralelizama između univerzuma, prirode, duhovnog sveta i muzike. Tako u *Traktatu o univerzalnoj harmoniji* jedno od poglavlja je posvećeno *Paralelama u muzici*. „U njemu Mersen upoređuje muziku sa različitim elementima bića, matematike i teologije.“ Pored spomenute analogije između Trojstva i muzičkih rodova, Mersen „vidi analogiju sa ukusom i bojom. On ponavlja Keplera, otkrivača paralele među brojevima intervala i odnosa planeta. Tako bas predstavlja Saturna ili Jupitera, alt – Zemlju i Veneru itd. Mersen upoređuje muziku i sa osnovnim stepenima bića u sholastičkoj filozofiji – neorgansku prirodu sa basom, živa bića – sa visokim zvucima.“<sup>33</sup>

9. Paralelizam i analogije treba da upute na podražavajući karakter muzičke umetnosti. Osnova podražavanja prema Mersenu je u kretanju između visokih i niskih zvukova, jer „neki upoređuju ta kretanja sa različitim pozama, odraženim u ogledalu u zavisnosti od približavanja ili udaljavanja odraženog predmeta i njegovog kretanja. Ovo poređenje potvrđuje da motivi mogu predstavljati kretanja mora, neba, svega što postoji u našem svetu. Intervali u muzici mogu u svom redu odraziti kretanja tela, duše, praelemenata i nebesa. Zahvaljujući tim

<sup>30</sup> W. D. Allen, op. cit., 15.

<sup>31</sup> ibid., 16. Ovaj princip biće primenjen i u paraleli između dijatonskog, hromatskog i enharmonskog tipa lestvica. „Otac je predstavljen dijatonskim modusom, jer on sa svojim celim i polustepenima uključuje ostala dva, kao što Bog sadrži u sebi principe Sina i Svetoga duha. Sin je paralelan hromatskom modusu (koji potiče od grčke reči *chroma*); predstavljajući ujedno i lepotu i jednakost i mudrost. Odatle Sin i hromatski modus proizilaze iz Oca, odnosno dijatonskog modusa; enharmonski modus proizlazi iz hromatskog i dijatonskog, isto kao što Sveti duh proizlazi iz Oca i Sina. Iza Svetog duha i enharmonike nije moguć nikakav dalji razvoj.“ (ibid.)

<sup>32</sup> „Razlozi zvukova jednih sa drugim, i način na koji služe pesmama, kao i svim vrstama kompozicije, formalni su predmet Muzike.“ (ibid., 18)

<sup>33</sup> В. П. Шестаков, op. cit., 357.

svojstvima muzika služi moralu i karakteru u većoj meri, nego slikarstvo, koje se javlja kao mrtvo, ukočeno, u vreme dok je muzika puna energije i može predati slušaocima kretanje duše, misli i emocije pevača ili muzičara.<sup>34</sup>

10. I Mersen, kao i Dekart, tražiće pravila koja treba da obezbede ovaj kvalitet muzike, i pored sumnji u ovakvu mogućnost, kao i fakta „da kod nas ne postoje muzičari koji bi mogli opredeliti sledstvenost kretanja, neophodnu za to, da bi se kod slušaoca pobudile određene strasti.“<sup>35</sup> Međutim, smatra Mersen, „stvaranje pravila u muzici, nije teže nego u medicini i arhitekturi“<sup>36</sup>

11. Po prirodi svog poziva, Mersen je bio pre svega zainteresovan za upotrebu muzike u duhovnoj službi. Međutim, muzika i njena harmonija „su podjednako korisne i za moral i za politiku.“ Citirajući Platona, Aristotela i Ptolemeja, Mersen upućuje na izvore svog mišljenja.<sup>37</sup> *Univerzalna harmonija* ide dotle da može čak pomoći i sudijama i advokatima kao i državnim činovnicima u njihovim istupanjima koja će biti mnogo lepša, uređenija i srazmernija ukoliko poštuju pravila muzičke harmonije.<sup>38</sup>

12. Govoreći o glasu i pevanju Mersen otvara i diskusiju o nacionalnim, odnosno geografsko-klimatskim uslovima, koji stvaraju razlike u nacionalnim stilovima. Prema Mersenu, „francuska klima nije najumerenija u svetu i vazduh Francuske ne prevazilazi u kvalitetu vazduh ostalih zemalja. Čak obratno, bez sumnje, vazduh Grčke i nekih drugih zemalja istoka prevazilazi naš (francuski) po čistoći, i adekvatno, javlja se blagotvorniji, bolje delujući na glas.“ Međutim, Mersen smatra da „svi koji su slušali pevanje naših suseda – u Španiji, Nemačkoj i isto tako u Italiji – nisu sretali u tim zemljama pevače, čije pevanje bi bilo prijatnije od pevanja Francuza.“<sup>39</sup>

13. Mersenov komentar je bio uvod u raspravu koja će dobijati sve žešći karakter i trajati više od jednog veka – rasprava o vrednostima, suprotstavljanju i prevlasti italijanskog ili francuskog „stila.“ Savremenik Mersenov, violist **Andre Mogar** (André Maugars, 1580?–1645?), u 1639. g. vraćajući se s puta po Italiji, napisće *Odgovor ljubopitljivom po povodu muzike u Italiji* (*Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*) u kojem će govoriti o koristi izučavanja italijanske muzike, posebno tehničke izvođenja kastrata.<sup>40</sup> Ipak, Mogar ne zaboravlja ni vrednosti i osobine francuske muzike u lepoti ritma i bogatstvu ukrasa, nešto što daje prednost francuskoj muzici ispred svih drugih nacija.<sup>41</sup>

14. Francuska estetika muzike u celini, nasuprot filozofskom fundamentu racionalizma, nije napravila neki veći i dublji korak u razradi muzičkog feno-

<sup>34</sup> ibid., 363.

<sup>35</sup> ibid., 369.

<sup>36</sup> ibid., 370.

<sup>37</sup> ibid., 376, 377.

<sup>38</sup> ibid., 378, 379.

<sup>39</sup> ibid., 358, 359.

<sup>40</sup> ibid., 354.

<sup>41</sup> ibid., 355.

mena. Dualizam čula i razuma je u muzici transformisan u ideji emocionalnog i matematičkog dualizma. I jedna i druga ideja imaju veoma duboke korene u prethodnim razdobljima.

#### IV. Nemačka u XVII veku – univerzalna muzika

1. Jedna od implikacija racionalizma XVII veka je obnavljanje, ili još više održavanje ideje o muzici kao teorijskoj, a ne praktičnoj disciplini. Kontinuitet ovoj metodologiji daje rad **Johanesa Lipiusa** (Johannes Lippius, 1585–1612) *Synopsis Musicae Novae*, koji proizlazi iz njegovih *disputatio* na univerzitetima u Vitenbergu i Jeni u periodu 1609–1611. godine, i koji će kao celina posthumno biti štampan 1614. g. kao prvi deo njegovog enciklopedijskog rada *Philosophiae verae ac sincerae synopticae*.<sup>42</sup>

Lipius, koji je bio pre svega filozof i teolog i samo „incidentno“ (*parergos*) muzičar, daje posebno mesto teorijskoj muzici (*musica theoretica*) u kojoj obrađuje principe saznanja (teorijsku, praktičnu i instrumentalnu filozofiju, ostale nauke) i principe konstitucije (spoljašnje – krajnji i efektivni razlog, i unutrašnje – materijalni razlog). Pored teorijske muzike postoji i *musica signatoria* koja se bavi pitanjima notacija kao i *musica practica (melopoetica)* koja se bavi pitanjima kompozicije i kontrapunkta.<sup>43</sup>

Lipius će ponoviti veoma poznato mišljenje da je „muzika matematička nauka podređena uglavnom aritmetici, baveći se umetničkim i razboritim komponovanjem harmonijskog dela, sa pogledom prema kretanju čoveka ka umerenosti, za slavu Boga“.<sup>44</sup> Ono što Lipiusa razlikuje od njegovih prethodnika je tretman nove harmonske „trijade“ – akorda,<sup>45</sup> novine koja je već bila realnost, početkom baroka.

2. Scientizam muzike je još izraženiji u **Keplerovom** (Johannes Kepler, 1571–1630) delu *Harmonices Mundi* (1619). Peta knjiga ovog dela koji se bavi astronomijom, odnosno strukturu Univerzuma, predstavlja jedan od poslednjih pokušaja u istoriji estetike muzike u kome je upotrebljena analogija kosmičke i muzičke strukture. Estetika muzike XVIII veka će istisnuti pitagoreizam koji će do XX veka biti u senci ostalih filozofskih ideja. Restauracija ovih ideja sledi u našem vremenu, u kojem će se kvantitativna upoređenja – odnosno broj, opet pojavit u jednom delu savremene estetike muzike.

Keplerovo muzičko strukturisanje kosmosa dobija u značenju, jer je Kepler jedan od osnivača savremene astronomije, astronomije koja se bazira na koperni-

<sup>42</sup> Johannes Lippius, *Synopsis of New Music*, *Synopsis Musicae Novae*, Benito V. Rivera, transl., Collorado College Music Press, Colorado Springs, 1977, II, III.

<sup>43</sup> v. ibid., II.

<sup>44</sup> ibid., 7.

<sup>45</sup> v. ibid., 41, 42.

kanskom heliocentričnom, umesto Ptolemejevom geocentričnom sistemu. Time i harmonija sfera pokazuje apsolutnu adaptivnost, koja se kretala od pitagorejskih 10 nebeskih tela, preko Ptolemejevog geocentričnog, do našeg savremenog koncepta strukture kosmosa.

3. Adaptaciji novog tumačenja kosmičke strukture u „univerzalnoj muzičkoj harmoniji“, podjednako odgovara aplikacija novih muzičkih saznanja (lestvice, akordi, četvoroglasje – sopran, alt, tenor, bas itd.) u astronomiji. Osnova analogije su harmonični odnosi u muzici, koji su dopunjeni novim proračunima i mnogo-brojnim muzičkim primerima lestvica, intervalskih kretanja nebesnih tela i njihovih međusobnih odnosa, predstavljenim u novim akordskim harmonijama.<sup>46</sup>

Među novinama u ovom kosmičkom pitagoreizmu je i uvođenje „kontrapunkta univerzalnih harmonija svih planeta“, koji je obrađen u VII poglavlju ove knjige.<sup>47</sup> Time se Kepler upustio i u delikatno područje polifonije, koje je, kao što smo već videli, predstavljalo veliku prepreku filozofsko-pitagorejskom pristupu muzici.

4. Prarazlog ovakvog kosmičkog reda, po Keplерu, jeste *Creator*, hrišćanski bog koji je darovao Kosmos ovom harmonijom.<sup>48</sup> Lepota je objektivna kategorija koja proističe iz Njegove duhovne aktivnosti u arhetipski konstruisanom kosmosu.<sup>49</sup>

5. I pored obilja muzičkih primera, Keplerova *harmonija* nije bila usmerena prema konkretnoj muzičkoj realizaciji. Osim toga, nivo fizičko-akustičke tehnike nije omogućavao proizvođenje čistih i matematički kontrolisanih oscilacija tipa Keplerovih proračuna. Ova ideja biće „realizovana za uvo tri i po veka posle Keplerovih podataka o sadržaju harmoniskih kretanja planeta pomoću modernog astronomskog znanja i kompjuterskog sintetizovanja zvuka.“<sup>50</sup>

Verovatno je slušanje ove ploče najveći *contra* argument harmoniji sfera. Neprestane oscilacije i pulsacije, izolovane, ili u grupi (polifonija), su veoma daleko od kategorije „muzike za uvo“ bilo kojeg muzičkog koncepta, od antike pa do danas.

6. Delo nemačkog matematičara, filologa i fizičara **Kirhera** (Athanasius Kircher, 1601–1680) *Musurgia Universalis* (1650) predstavlja još jedan pokušaj da se muzički fenomen sveobuhvatno, enciklopedijski obradi u duhu racionalizma. Verovatno je Kirher imao u vidu analogno delo *Harmonie universelle* Marena Mersena.

<sup>46</sup> v. Johannes Kepler, *The Harmony of the World*, Great Books of the Western World, Vol. 16, Encyclopædia Britannica Inc., Chicago, 1952, 1039–1048.

<sup>47</sup> v. *ibid.*, 1010.

<sup>48</sup> *ibid.*, 1050.

<sup>49</sup> *ibid.*

<sup>50</sup> Realizovali su je Džon Rodžers (Rodgers) i Vili Raf (Ruff) (Yale University u SAD) u gramofonskoj ploči pod naslovom *The Harmony of the World* (LP1571). v. isto i njihov članak (1979, May) “Kepler’s Harmony of the World: A Realization for the Ear” u: *American Scientist*, Vol. 67, 286–292. Kako sami autori objašnjavaju u ovom članku, podsticaj za ozvučenje Keplerevog dela im je dala Hindemitova opera *Die Harmonie der Welt* posvećena Keplerovom životu i delu. (*ibid.*, 286, 287)

Već i sam pregled 10 knjiga ovog dela govori o Kirherovoj metodologiji. Tako ona počinje (1) fiziologikom (u kojoj se opisuju poreklo, priroda i svojstva prirodnih zvukova), slede: (2) filologika (građa i načini rasprostiranja veštačkih zvukova), (3) aritmetika (harmonijske forme zasnovane na numeričkim proporcijama), (4) geometrika (intervali, njihovi vidovi i značenje), (5) organika (građa muzičkih instrumenata), (6) melotetika (opis metoda komponovanja različitih vrsta kantilena), (7) diakritika (upoređenje stare i savremene muzike), (8) mirifika (predlaže čitaocu metod pomoći kojeg će za kratko vreme steći znanja o kompoziciji), (9) magika (medicinska svojstva muzike, fiziološka priroda konsonanci i disonanci, građa organa sluha i govora, kao i ideje o rasprostiranju i odražavanju zvuka); da bi završio sa (10) analogikom, koja je posvećena muzičkoj kosmologiji i u kojoj se opisuje „dekahord prirode.“<sup>51</sup>

7. Sam pojam *musurgia* Kirher izvodi iz pojma *musurgus*, (muzički stvaralac). Pišući na latinskom<sup>52</sup> sa izrazitim interesovanjem i poznavanjem starog veka „on je daleko od muzičke prakse svog vremena. Njemu je u mnogo većoj meri bila bliža muzička tradicija drevnosti i njena orientacija ka teorijskoj muzikologiji.“<sup>53</sup>

8. Prema istoj tradiciji, muzika pokreće dušu, a njena osnovna funkcija je pobuđivanje afekata kod slušalaca. Citirajući mnogobrojna čудesa „starih“ muzičara, Kirher smatra da je to isto moguće i u njegovo vreme ako se „pažljivo prouče sklonosti i prirodne navike svakog subjekta i, posle toga, prilagođavajući se tome, sposobe harmonski odnosi prema određenom tekstu.“<sup>54</sup> Princip *similia similibus* važi i dalje, jer „životni duh postoji kao nekakav drugi mnogožični instrument“ koji će rezonovati saglasno harmoniji koja će biti proizvedena u muzičkim delima.<sup>55</sup>

9. Racionalistička atmosfera i scientizam Kirherovog rada idu dotle da on smatra da se, na osnovu fizike i akustike uz psihološka istraživanja, može doći do stvaranja muzičkog automata koji bi sam proizvodio muziku.<sup>56</sup> Ova ideja, koja je bila bazirana na analitici delova koji čine muziku i na njihovom svođenju na mehaničke zakone, (verovatno inspirisana Lajbnicovom tezom da se isto može uraditi na polju jezika, čime bi bili uklonjeni svi nesporazumi u naučnoj komunikaciji), u suštini je preteča savremene kompjuterizacije muzike. Slični zakoni biće upotrebljeni u digitalnoj logici stvaranja muzičkih programa, koji olakšavaju kompozitorski rad, ali ne mogu proizvesti dela koja će imati efekte prema Kirherovom receptu.

10. Izgleda da je i sam Kirher bio svestan ovoga, jer on uvodi termin *magike* da bi pokrio područje zvukova (odnosno muzike), „u kojim je prisutna ona očaravajuća sila varanja i privlačenja, nedostizna čovekovom umu.“<sup>57</sup>

<sup>51</sup> В. П. Шестаков, оп. цит., 187, 188.

<sup>52</sup> I njegov drugi rad povezan sa muzikom *Phonurgia nova* (1673) napisan je na latinskom. Godine 1662. pojaviće se skraćeni prevod *Musurgije* na nemačkom, a 1684. g. biće prevedena i *Phonurgia nova*. (в. ibid., 187)

<sup>53</sup> ibid.

<sup>54</sup> ibid., str. 198

<sup>55</sup> ibid., str. 199

<sup>56</sup> ibid., str. 188

<sup>57</sup> ibid., 204, 205.

Da bi ovo objasnio, Kirher koristi još jedan pojam fizike – „muzički magnetizam“. U izvođenju pojma, Kirher će se poslužiti mitom o Orfeju ističući njegovu moć da privlači živu i neživu prirodu pomoću muzike svoje lire.<sup>58</sup> Time muzika dobija vlast nad ljudima „svojom magnetskom snagom koja dovodi sve u stanje kretanja.“<sup>59</sup> Prema Kirheru, tri kategorije definišu ovo svojstvo muzičkog magnetizma: broj (*numerus*), težina (*pondus*) i mera (*mensura*). Ipak, Kirher će napustiti dalje razmatranje ovih kategorija, kao i kategorije pravzora muzike (koji mogu biti različiti: bog, duša, kosmos, geometrijske proporcije), zbog postojećih sporova i razmimoilaženja u mišljenju dotadašnje teorije.<sup>60</sup>

11. Različite harmonije „doprinose tome da duša bude obuhvaćena različitim afektima: radosti, hrabrosti, gneva, strasti, molbi, straha, nade i saučešća.“<sup>61</sup> U ovaj spisak afekata nisu uključeni „ljubav i mržnja“, jer njih, „muzika nije u stanju da pobudi, jer ona prouzrokuje samo opšte afekte.“<sup>62</sup> Osam afekata, koje Kirher navodi, kasnije će biti svedeni na tri: radost, molba i milosrdnost, od kojih se zatim „slučajno dobijaju drugi afekti – ljubav, tuga, hrabrost, jarost, uzdržavanje, negodovanje, oholost i pobožnost.“<sup>63</sup>

12. Psihološku osnovu Kirherove teorije afekata čine razne tečnosti (*humor*) u organizmu, čime Kirher pokušava da zaokruži medicinsko značenje univerzalne *musurgije*.<sup>64</sup> Mitska isceliteljska moć muzike treba time da dobije i anatomsко-fiziološko objašnjenje.

Međutim, po Kirheru, pitanje uticaja muzike ne završava samo građom i biološkom funkcijom individue, već, „pored toga, treba uzeti u obzir i vreme i mesto i odgovarajuće stvari, bez kojih, je veoma teško dostići željeni efekt.“<sup>65</sup>

13. Fragmentarne primedbe o muzici kod *Lajbnica* (Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646–1716), imaju veće značenje od Kirherove enciklopedijske *Musurgije*, jer one najavljuju estetičku atmosferu XVIII veka. Pored Lajbnicovog generalnog doprinosa formiranju estetike kao nauke (kod Baumgartena),<sup>66</sup> on miri razum i čula u muzici i time probija dualističku barijeru racionalizma kartezijanskog tipa. „Muzika je u svojoj osnovi matematička, a u pojavi intuitivna.“<sup>67</sup> Dvojnost

<sup>58</sup> v. ibid., 205.

<sup>59</sup> ibid., 206.

<sup>60</sup> ibid.

<sup>61</sup> ibid., 208.

<sup>62</sup> „... ona nije u stanju da proizvede mržnju, jer ona ne može da proizvede tugu. Tuga vodi ka smrти, a muzika ka životu, zbog toga je očigledno da muzika ne može prouzrokovati tugu.“ (ibid.)

<sup>63</sup> ibid., 288, 289.

<sup>64</sup> v. ibid., 210–212.

<sup>65</sup> ibid., 212.

<sup>66</sup> „Premda se posebno nije bavio ni estetikom ni umjetnošću, Gottfried Wilhelm Leibniz imao je takoreći presudan utjecaj na samo formiranje estetike kao znanosti o jednoj specifičnoj, posebno određenoj vrsti spoznaje.“ (D. Grlić, *Estetika II – Epoha estetike*, 148)

<sup>67</sup> K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 192. Kod Fubinija nalazimo na sličnu verziju iste definicije na latinskom „exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.“ (E. Fubini., op. cit., 80)

definicije sadrži mehanički princip analize muzičkog fenomena, po kome se dolazi do matematičke baze muzičke umetnosti, dok „otkrivanjem finalnog metafizičkog uzroka dolazimo do intuitivnog poimanja harmonije božijeg svemira.“<sup>68</sup>

14. Intuitivnost muzike upućuje i na tip saznanja koja ona treba da ponudi i koji, kao što se može očekivati, treba da simbolizuje „najbolji božji plan ovog sveta, njegovo Proviđenje koje je stvorilo svet u kome se sjedinjuje najveća moguća raznovrsnost sa najvećim mogućim redom.“<sup>69</sup> Time je muzika jedna vrsta ekspresivnosti „preko koje nam se otkriva priroda u vrhovnoj harmoniji.“<sup>70</sup>

15. Pomirenje matematičkog i čulnog uvođenjem intuitivnog, nagoveštaj je i postupne promene napuštanja matematičkog tumačenja muzičke umetnosti. Lajbnic ne isključuje matematiku iz muzike, jer bi to bilo u sukobu sa generalnom racionalističkom linijom njegove filozofije. On samo potencira onaj čulni deo preko kojeg dolazimo do univerzalne harmonije, do harmonije prirode, i to u obliku veoma jednostavnih obrazaca.

16. Deo estetike muzike nalazimo i u istorijama koje su se po prvi put pojavile u ovom periodu. Tako **Pretoriusova** (Michael Praetorius, 1571–1621) *Syntagma musicum*<sup>71</sup> obuhvata pitanja: porekla muzike, podražavanja i delovanja muzike, njenoj ulozi u društvu i njenom korišćenju u određenim situacijama. Istorija muzike jednostavno nije mogla preskočiti neka pitanja od estetičkog interesa.

17. Prva oficijelna nemačka istorija muzike **Princa** (Wolfgang Caspar Printz, 1641–1717), sadrži u istoj meri delove koji se bave estetikom u ovom smislu. Tako još u prvoj glavi ove *Istорије*, gde se obrađuju počeci muzike, Princ navodi njen božansko poreklo, ali i ljudski razum i ljudske potrebe da se otkriva nešto novo, u duhu racionalističke epohe u kojoj je živeo.

Pored ovih kategorija, kao dopunske kategorije u poreklu muzike biće uvedene i:

1) raznolikost zvučanja ljudskih glasova, 2) pevanje ptica, 3) treperenje drveća koje se krivi pod naletima vetra, 4) različita duševna preživljavanja čoveka, 5) dokolica i 6) želja prevazilaženja drugih.<sup>72</sup>

Još je kuriozitetniji deo u kome se obrađuju „neprijatelji“ muzike.<sup>73</sup> Princ će ih rangirati u tri kategorije: oni koje mrze sve vrste muzike, oni koji priznaju samo neke vrste muzike i oni koji priznaju neke vrste muzike, ali preziru *Musikanten* smatrajući ih za neradnike.<sup>74</sup> Različite ličnosti su uključene u ovaj spisak neprijatelja; između ostalih i neke nama poznate: Platon, Aristotel, Cvingli, Fransoa I iz Francuske i dr.

<sup>68</sup> K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 192.

<sup>69</sup> ibid.

<sup>70</sup> E. Fubini., op. cit., 80.

<sup>71</sup> Prvi tom je napisan na latinskom (1615 g.), a druga dva na nemačkom (1618 i 1619 g.) sa naseolvima: *Organografija i Muzički termini*. (v. В. П. Щестаков, op. cit., 157, 158)

<sup>72</sup> ibid., 214.

<sup>73</sup> v. ibid., 217–223.

<sup>74</sup> ibid., 218; v. ibid., W. D. Allen, op. cit., 25.

## V. Italija u XVII i XVIII veku – debata oko opere

1. Teorijski radovi autora sa italijanskog područja XVII veka, koji se odnose na određene aspekte estetike muzike, nemaju celovitost i veličinu enciklopedijskih radova francuskih i nemačkih autora. Naročito na početku ovog perioda, oni su skoncentrisani na pitanja pojave opere, odnosno novog *stile rappresentativo*, recitativnog stila oko kojeg je i oformljen ovaj novi muzički žanr. Teorija je u tom slučaju nužno proistekla iz ovog apologetskog raspoloženja, dok su autori radova, saglasno tome, najčešće sami kompozitori.

U ovakvoj situaciji estetika muzike postaje deo predgovora, pogovora i pisma, više nego deo filozofskih radova. Ipak, ova fragmentarnost ne oduzima ništa od njihovog estetičkog značenja, jer, i pored apologetske orijentacije, oni predstavljaju redak primer u kome je estetika išla, ako ne potpuno ispred, ali svakako uporedo sa najsvremenijim muzičkim događajima.

2. Predgovor italijanskog kompozitora **Perija** (Jacopo Peri, 1561–1633) prvoj oficijelnoj operi *Euridice*, sadrži i estetički stav *muzike kao intonacije*. „Ja sam znao – kaže Peri – da se u našem govoru reči izgovaraju sa takvom intonacijom, koja može poslužiti kao osnovu za stvaranje harmonije... I tako koristeći intonaciju, koja kod nas prouzrokuje tugu ili veselje ili drugu emociju, ja sam prinudio bas da zvuči čas brže čas sporije, u saglasnosti sa emocijama, održavajući ga postojano u neophodnim proporcijama. I tako do te mere, dok se glas pevača, dok se kreće po tonovima različite visine, ne približi ka običnoj reči, koja se sastoji od zvukova bliskih pevanju. I tada se otvorio put ka novoj harmoniji.“<sup>75</sup>

3. I **Kačini** (Giulio Caccini, 1550–1618), (Perijev saradnik na izradi *Dafne*, opere koja je prethodila *Euridice*), u predgovoru zbornika arija i madrigala, koji je pod naslovom *Nova muzika* izdao 1602. godine, piše u potpuno istom maniru. Muzika je podredena tekstu i proizlazi iz teksta, a ne obratno, što je u saglasnosti sa poznatim antičkim principom. Iz toga logično sledi Kačinijev stav da je izučavanje filozofije bitnije od izučavanja kontrapunkta.

„U to vreme kada je u Firenci procvetao visokoplemeniti kružok, sakupljajući se u kući najsvetlijeg gospodina Đovanija Bardija, grofa Vernio, kružok u kojem se sakupljalo ne samo mnogo plemića, već isto tako i najboljih muzikanata, izumitelja, poeta i filozofa tog grada, i u kojem sam bio i ja, mogu reći, da sam više naučio od njihovih učenih beseda, nego iz tridesetogodišnjeg rada nad kontrapunktom. Ovi naručeniji plemići pomoću najsjajnijih dokaza su me često ubedivali da se ne razonodim takvim rodom muzike, u kojem se ne razumeju reči, rod muzike koji uništava misao i upropošćava stih, razvlači i sužava slogove, da bi ih prilagodio kontrapunktu, rod koji poeziju razbija na delove. Oni su mi predlagali da prihvatom taj manir, koji je hvalio Platon i drugi filozofi, koji su utvrdili da muzika nije ništa drugo do reči i ritam i, na kraju, zvuk, a ne obratno.“<sup>76</sup>

<sup>75</sup> В. П. Шестаков, оп. цит., 66, 67.

<sup>76</sup> ibid., 70.

3. U pismu **Pjetra Bardija**, (sina grofa Bardija, u čijoj kući se okuplja Firentinska kamerata), iz 1634. godine, začeće ove „nove“ ideje pripisuje se Vinčencu Galileju, koji je „razumeo da je jedan od glavnih ciljeva Akademije – poboljšati savremenu muziku pomoću antičke, i, ukoliko je to moguće, izvesti savremenu muziku iz tog žalosnog stanja u koje su je vratili Goti. Zbog toga je on bio prvi koji je počeo da peva u predstavljačkom (rappresentativo) stilu.“<sup>77</sup> I Pjetro Bardi će podržati struju u kojoj muzika „podražava reči“, gde se posebno istakao Peri „velikim umećem i pronalaskom načina“ da to ostvari sa najmanje zvukova.<sup>78</sup>

4. Bardijevo pismo je bilo namenjeno **Đovaniju Batisti Doniju** (Giovanni Battista Doni, 1594–1647), koji je autor traktata *O scenskoj muzici (Trattato della musica scenica)* napisanog između 1635. i 1639. godine. U njemu Doni opisuje Firentinsku kameratu, oslanjajući se uglavnom na podatke, koje je izložio Pjetro Bardi i zalažući se za homofoniju.<sup>79</sup>

Slični stavovi preovladavaju i u teorijskom radu **Don Severa Boninija** (1582–1663) *Rasuđivanje o pravilima u muzici (Discorsi e regole sopra la musica)* (oko 1650. g.) kao i u radu **Pjetra dela Vale** (Pietro della Valle, 1586–1652) *O muzici u našem vremenu (Discorso sulla musica dell'età nostra)* (1640).

5. U ovu polemiku je još od ranije bio uključen i **Klaudio Monteverdi** (1567–1643), koji je pripremao odgovor na Artuzijeve primedbe<sup>80</sup> u vidu teorijskog traktata, koji je trebao biti nazvan *Melodija, ili druga muzička praktika (Melodia overo seconda pratica musicale)* (1605).<sup>81</sup>

Monteverdi je prihvatio teoriju podražavanja, ali kao praktičar se sudario sa problemima podražavanja konkretnih pojava u muzici. U svom pismu grofu Stridžiju, koji mu je poslao libreto inspirisan mitom o svadbi Fetide, ceo problem je obrnut: poezija ne može podražavati govor Vетra, odatle i muzika ne može podražavati istu situaciju. „Ne treba zaboraviti – ističe Monteverdi – da su Vetrovi, tj., Zefiri i Boreji, dužni da pevaju, ali kako ja mogu, dragi Gospodine, da podražavam govor Vetrova, kada oni ne govore! I kako ja mogu tim sredstvima da dirnem slušaoce! Ariadna je dirljiva jer je bila žena, a Orfej jer je bio čovek, a ne Vетar. Muzika podražava te stihove, no nikada govor, reč ne može predstaviti porive vetra, blejanje ovaca, rzanje konja itd. Još jednom želim reći, ne treba podražavati govor Vетra, jer Vетar ne govori.“<sup>82</sup>

U stvari, Monteverdi se zalagao za varijantu podražavanja/ izražavanja u sa- glasnosti sa emocionalnom konstitucijom duše. Prema Monteverdiju naša duša u pojavlјivanju sadrži „tri glavne emocije ili strasti: gnev, umerenost, umirenost

<sup>77</sup> ibid., 74, 75.

<sup>78</sup> ibid., 75.

<sup>79</sup> v. ibid., 76, 77.

<sup>80</sup> o kojima je bilo reči u delu „Artusi contra Galilei contra Zarlino“ ove *Istoriјe*.

<sup>81</sup> v. B. П. Шестаков, op. cit., 92.

<sup>82</sup> ibid., 90.

ili molbu... Ove tri gradacije se saglasno pojavljuju i u muzičkoj umetnosti u tri stila: uzbudjenom (concitato), mekom (molle) i umerenom (temperato).<sup>83</sup> Pozivajući se na Platona, Monteverdi jasno ukazuje na uzore svog obrasca, u kome je prilagođena stara teorija etosa muzičkih modusa.

6. Veliko interesovanje publike za operu od njene pojave pa nadalje u XVII veku, biće u mnogo manjoj meri praćeno teorijskim radovima u ovoj oblasti. Čak će najveći deo filozofa, kritičara, pisaca i teoretičara imati veoma oprečno mišljenje o vrednostima žanra koji je preplavio evropske muzičke centre i dvorove. Spektakl koji je trebao povratiti izgubljeni sjaj antičke drame je po njihovom mišljenju bio prepun izveštachenosti, apsurda, lišen logike, jednostavno nije bio verodostojan u prezentonjanju bilo koje životne situacije.<sup>84</sup> Racionalistička epoha je još manje mogla prihvati stanje u kome je muzika, „drugostepena umetnost“, nametnula svoja pravila poeziji i ostalim umetnostima koje su pratile ovaj muzičko-dramski spektakl.<sup>85</sup>

7. Ipak, i pored ovih osuda, opera je nastavila svoj razvoj i ušla u XVIII vek kao jedan od najmarkantnijih delova muzičke kulture baroka. Polemika oko opere će se time još više intenzivirati i dobiti neke nove dimenzije, naročito u smeru jezika i nacionalnih muzičkih karakteristika. Ujedno, ona je bila i nagoveštaj da se koncept „muzičkog“ mora i dalje menjati i da on može u sebe uključiti i konvenciju u kojoj će prirodnost situacije, likova i dejstava, odstupiti ispred komponenti oblikovanja muzičkog dela.

8. Tako ćemo i u XVIII veku sresti priličan broj rasprava koje su bile više *contra nego pro* žanra koji je osvajao simpatije publike. Primedbe koje su pri tome bile izrečene vraćale su debatu na početak – nedostaci opere proizlaze uglavnom iz nepoštovanja obrazaca antičke drame.

**Lodoviko Muratori** (Lodovico Muratori, 1627–1750), koji je prema svojoj poetskoj vokaciji pisao o *Savršenoj italijanskoj poeziji* (*Della perfetta poesia italiana*) (1706), posvetiće dve glave (V i VI) ovog dela muzičkim pitanjima. Njegova reakcija prema savremenoj *operi seriji* proizlazi iz zapostavljanja poezije, jer je „muzika postala nekako glavna; pažnju obraćaju pre svega na nju, i posle toga na poeziju. Poezija je danas samo pomoćno sredstvo i instrument muzike koja je proglašena ciljem celog dela. U naše vreme je postalo uobičajeno da se sudi o

<sup>83</sup> ibid., 93.

<sup>84</sup> v. E. Fubini, op. cit., 82.

<sup>85</sup> „**Sent-Evremon** (Saint-Évremond, 1614–1703), francuski literat i žestoki protivnik opere, rezimira argumente koji su bili zajednički svim osudama opere skoro više od jednog veka: 'ako želite da znate šta je opera, reći ću vam da je to jedan bizaran rad poezije i muzike, gde su pesnik i muzičar jednakosno dosadni jedan drugome, i gde su se prihvatali da urade jedno loše delo', i on dodaje: „Jedna glupost ispunjena muzikom, plesom, mašinama, dekoracijom, jedna veličanstvena glupost, ali uvek glupost: to je jedna prostačka osnova ispod lepe spoljašnjosti... i zbog toga najviše ljuti tvrdoglavost onih koji su za operu, koja će ruinirati tragediju, najlepšu stvar koju imamo, najpogodniju da izdigne dušu i najspasobniju da oformi duh... Ima i drugih stvari u operi, suprotnih prirodi, od kojih je moja uobraziljila ranjena, kao što je na primer, napraviti da svi pevaju u komadu od početka do kraja, tako što su osobe koje se predstavljaju smešno prilagođene da preko muzike tretiraju najopštije i najvažnije stvari u životu.“ (ibid., 83)

dramama isključivo preko muzike i prema stepenu popularnosti pevača koji ih izvode. U teatar danas idu samo da bi slušali muziku, a ne zbog naslade i ocene poetskog dela.“<sup>86</sup> Prema Muratoriju, ovim su napuštena pravila antičke drame, što dovodi do toga da „savremena muzička drama gubi iz vida i ne dostiže glavni cilj tragedije: pobudivanje i usavršavanje ljudskih emocija.“<sup>87</sup>

9. Istovetne stavove nalazimo i kod pisca **Frančeska Algarotija** (Francesco Algarotti, 1712–1764) u delu *Esej o operi (Saggio sopra l'opera in musica)* (1755). Prema Algarotiju „muzika je umetnost koja danas najviše traži usavršavanje. Ona je toliko izgubila u upoređenju sa muzikom antike. Savremena muzika ne vlada dostojanstvom, nema nikakvih određenih granica, jer je odana vlasti svakojakih kaprica, samovoljnosti i mode.“<sup>88</sup> Algarotiju smeta izveštačenost operske situacije, jer je „smešno videti čoveka, koji ide u smrt, pevajući, imajući pri tome u vidu pre svega neophodnost harmonije reči i pevanja.“<sup>89</sup> Ni Algaroti ne priznaje prevladavanje muzike nad poezijom, i razdvajanje dva blizanca, poezije i muzike, proizvodi „boje koje su možda i lepe, ali bez oblika i nejasne“.<sup>90</sup>

Algaroti kritikuje i upotrebu baleta u operi za kojim „luduje publika“. „Oni nikad nisu deo drame i svaki put se javljaju kao nešto tuđe u odnosu na radnju, a ponekad joj čak i protivreče. Na svršetku čina na scenu iskaču balerine i rade to što nema nikakve veze sa sižeom opere.“<sup>91</sup>

10. **Benedeto Marčelo** (Benedetto Marcello, 1686–1739), kompozitor i pisac, bira satiru da bi prikazao savremenu situaciju u italijanskoj operi. Njegov traktat *Teatar u modi (Il Teatro alla moda, o sia, Metodo sicuro, e facile per ben comporre, ed esquire l'Opere Italiane in Musica all'uso moderno)* (verovatno 1720. g.) ironično obrađuje sve profesije koje učestvuju u oblikovanju teatarsko-muzičkog spektakla. Tako:

„Savremeni poet, pre svega, nikada ne mora da čita klasične poete, ni grčke, ni rimske; jer ni oni nisu čitali savremene.

On je dužan da govori da je prošao kurs matematike, hemije, medicinskih nauka, da je izučavao slikarstvo, no da ga je silni talent pobudio da se bavi poezijom...

... Savremeni kompozitor uopšte ne mora vladati znanjem kompozicionih pravila, i sasvim je dovoljno da poznaje dva-tri praktična sredstva... On čak ne zna koliko lestvica ima i u čemu se sastoje njihove karakteristike i utvrдиće da postoje samo dur i mol...

... Savremeni pevač mora se priviknuti na stalne izgovore: on danas nije pri glasu, on ne peva, on je bolestan, boli ga glava, zubi, želudac itd. On se svagda žali na svoju ulogu, jer arija ne odgovara njegovoj veštini...

<sup>86</sup> В. П. Шестаков, оп. цит., стр. 97.

<sup>87</sup> ibid., 103.

<sup>88</sup> ibid., 118.

<sup>89</sup> ibid., 119.

<sup>90</sup> ibid.

<sup>91</sup> ibid., 131.

... Pre svega, savremena pevačica mora početi svoje nastupe u teatru, kad napuni trinaest godina, pri čemu u to vreme uopšte ne mora biti vrlo pismena, jer je to nevažno...

... Violinista virtuozi pre svega treba da zna da lepo brije, seče čireve, frizira, i stvara muziku. U orkestru on ne obraća pažnju ni na dirigenta ni na koncert majstora. Kada kao solist prati ariju, on uvek ubrzava tempo, stalno se razilazi sa pevačem, a na kraju pravi dugu kadencu, koju će ranije kod kuće pripremiti iz arpedja i akorda...

... Scenski radnici počinju kovati od početka uvertire i produžavaju svoje kovanje celi prvi čin.<sup>92</sup>

11. Teorijske reakcije protiv opere, *de facto* opere serije, vodile su prema reformi, koja će biti kasnije i sprovedena Glukovim delom. U tom smislu javljaju se i **Metastaziovi** (Pietro Metastasio, 1698–1782) literarni radovi i libreta, (kojim je stekao veliku slavu i poštovanje kod svojih savremenika, kod Rusoa, Voltera itd.), kao najava predstojeće promene. Međutim, Metastazio, za razliku od drugih, smatra publiku merodavnom da vrednuje dela. On kaže „da je ustanovio kao osnovno pravilo, koje je neosporivo, da je teatar sudija nad sudijama muzike. U teatru narod je sluša, i sklon je po svojoj prirodi podražavanju, pamti je i ponavlja na javnim mestima, kad se sakuplja slaveći samo to što proizvodi utisak i, na kraju, toliko ga privlači da joj posveti sve svoje vreme.“<sup>93</sup>

12. Na kraju XVIII veka, u debatu oko opere u Italiji uključiće se i **Esteban de Arteaga** (Stefano Arteaga, 1747–1799) svojim traktatom *Revolucija u italijanskom muzičkom teatru* (*Le rivoluzioni del teatro musicale Italiano dalla sua origine fino al presente*) (u tri knjige, prva 1783. g., a druga i treća 1785. g.). Još će na samom početku ovog traktata Arteaga izvesti socijalnu tipologiju sudova o muzici u pet kategorija – svetskog čoveka, političara, naučnika, čoveka sa ukusom i filozofa. U ovoj klasifikaciji najgore prolazi „svetski čovek“ koji je prikazan kao snob i koji u teatar ide „zbog toga što tamo idu drugi.“<sup>94</sup> Ni „političar“ ne prolazi bolje, jer „on razmatra stvari samo u vezi društvene koristi i državnih ciljeva, na teatar gleda kao na mesto za obrt privatnog novca kao i dodavanje sjaja glavnom gradu, kao na novu granu trgovine, gde se izvodi takmičenje u raskoši, kao i na mesto velikog sakupljanja stranaca, privučenih lepotama gledališta.“<sup>95</sup>

Arteaga podjednako kritikuje i „naučenjake“, „sakupljače tuđeg uma“, predstavljajući ih kao ljude koji su „svoje sposobnosti istrošili na pamćenje, koji suđenje cene po broju citata, a dostojanstvo autora po količini vekova“<sup>96</sup>

„Jedini čovek koji ide u teatar radi samog spektakla – po Arteagi je – čovek sa ukusom, koji je nadaren osećajnim srcem i životom uobraziljom i koji se pokazuje

<sup>92</sup> ibid., 106, 108, 110, 111, 116, 117.

<sup>93</sup> ibid., 140.

<sup>94</sup> ibid., 144.

<sup>95</sup> ibid.

<sup>96</sup> ibid., 145.

kao verni posmatrač prirode i ljudi, koji crpi saznanja iz dela Boaloa, Longina i Horacija i koji je posvećen u najbolje obrasce antičke i savremene literature.<sup>97</sup>

Poslednja kategorija, kategorija „filozofa“, ima aristotelovski uzor, jer filozof gleda na teatar kao na prostor za prikazivanje strasti, koje treba da prepozna publika; teatar je ogledalo koje odražava naklonosti i karakter određenog naroda.

Arteaga će sebi postaviti i pitanje o tipu suđenja koje treba da zastupa onaj koji piše istoriju teatra. Ovde već nijedna od spomenutih kategorija sama po sebi neće biti dovoljna, pa će Arteaga u odgovoru zaključiti da je nužno, zbog celovitosti i adekvatnosti postavljenog zadatka, biti istovremeno i naučnik i kritičar i čovek sa ukusom i filozof.<sup>98</sup>

Zastupajući već prevaziđene „klasične“ ideale, kritikujući instrumentalnost muzike svog vremena,<sup>99</sup> Arteaga je već bio izvan aktuelnih događaja. U tom smislu celokupna italijanska estetika XVIII veka daleko zaostaje iza estetičkih prodora koji će biti napravljeni u drugim sredinama.

## VI. Francuska u XVIII veku – prema izražajnosti muzičkog dela

1. Divergentnost estetičkih stavova o muzici je jedna od glavnih karakteristika radova u oblasti estetike muzike u Francuskoj u XVIII veku. Time je anticipirano stanje u savremenoj estetici muzike u kojoj istovremeno i paralelno egzistira više različitih pretpostavki o suštini muzičkog fenomena. Tako već u drugoj polovini XVIII veka paralelno postoje i međusebno se suprotstavljaju ideje: podražavanja, izražavanja, muzike kao matematike i muzike kao jezika. Francuska estetika muzike izbija u prvi plan estetičko-muzičkih događaja i po svežini i originalnosti je konkurentna podjednako plodotvornim engleskim i nemačkim teorijskim istraživanjima.

2. Početak XVIII veka u Francuskoj je još uvek u duhu muzike kao podražavalачke umetnosti, naročito pod uticajem **Diboovih** (Jean-Baptiste Du Bos, 1670–1742) *Kritičke refleksije o poeziji i slikarstvu* (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*) (1719), koje pored poezije i slikarstva, ipak obrađuju i pitanja muzike.<sup>100</sup> „Bazični principi koji vladaju muzikom su slični onima koji vladaju u poeziji i slikarstvu. Kao poezija i slikarstvo, muzika je podražavanje. Ona ne može biti valjana ukoliko ne sprovodi opšta pravila koja se primenjuju u

<sup>97</sup> ibid., 145, 146.

<sup>98</sup> v. ibid., 147, 148.

<sup>99</sup> v. ibid., 156.

<sup>100</sup> „Nadžent (Thomas Nugent) je našao toliko mnogo referenci o muzici u knjizi da joj je u engleskom izdanju dao naslov *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music...*“ (Peter le Huray and James Day, eds., *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, 18)

drugim umetnostima.<sup>101</sup> Svođenje poezije, muzike i slikarstva na jedan zajednički princip najavljuje veoma značajno **Bateovo** (Charles Batteux, 1713–1780) delo *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746).

Definišući sredstva podražavanja Dibo će izdvojiti melodiju, harmoniju i ritam.<sup>102</sup> Diboovo podražavanje onda nastavlja put od vokalne muzike prema instrumentalnoj koja može da podražava „mnoge prirodne“ situacije i u koju su zbog toga uključeni „neartikulisani udarački instrumenti“.<sup>103</sup>

3. **Burdelo/Bone** – Pjera Burdeloa (Pierre Burdelot, Michon, 1610–1685), Pjera Bonea (Pierre Bonnet, 1638–1708) i Žaka Bonea (Jacques Bonnet, 1644–1724) – smo već spomenuli kao autore jedne od prvih istorija muzike. Ono što budi naša estetička interesovanja u ovom radu, već je delimično sadržano i u njegovom naslovu *Histoire de la musique et de ses effets* (1715), a pored istorije u njega su uključeni i „efekti“ muzičke umetnosti. Ispitujući te efekte, oni u XII glavi stižu do upoređenja i suđenja o „lepom ukusu u italijanskoj i francuskoj muzici i operi“, čime učestvuju u raspravi koja će obuhvatiti jedan veći deo francuskih teorijskih tekstova o muzici. Burdelo/Bone su na strani svoje nacionalne muzičke kulture, protiv prihvatanja tuđih uticaja, (kao da nastavljaju drevni mit o prevlasti lire nad aulosom).<sup>104</sup> Oni napadaju preteranu upotrebu disonanci u italijanskoj muzici, priznaju prevlast melodije nad harmonijom i ukusa i sluha nad matematikom,<sup>105</sup> i postavljaju pitanje – da li je muzika nauka ili umetnost (veština), navodeći pri tome imena Platona i Pitagore.<sup>106</sup>

Njihov odgovor donekle je kontradiktoran – oni odbacuju muziku kao delatnost koja „prevazilazi sve nauke i umetnosti sa svim njihovim dogmama, principima i njihovim svojstvenim dostojanstvom“, ali prihvataju da „ona može uzvisiti naš razum do sagledavanja nebesa... da se ona može koristiti radi upravljanja strastima... da je korisna za političko rukovođenje... da je dobra za relaksaciju našeg mozga posle teških opterećenja.“<sup>107</sup> Pri ovome oni imaju u vidu da se mudrost muzičara sastoji u konstruisanju melodije i slaganju horova i da se oni ne javljaju istovremeno ni kao poeti ni kao filozofi.<sup>108</sup>

<sup>101</sup> ibid., 21.

<sup>102</sup> U duhu starije tradicije Dibo daje sledeći pasus na latinskom: *In cantu tria praecipue notanda sunt, harmonia, sermo et rithmus. Harmonia versatur circa sonum: Sermo circa intellectum verborum et enuntiationem distinctam: Rithmus circa concinnum cantici motum.* („Tri stvari treba obeležiti u pesmi: harmoniju, reči i ritam. Harmonija je stvar zvukova; reči uključuju jasno izražavanje i razumevanje onoga što je pevano; i ritam, regularno kretanje muzike.“) (ibid., 19)

<sup>103</sup> ibid., 20.

<sup>104</sup> „Onde možemo uporediti francusku muziku sa lepom damom, čija jednostavna, prirodna, neizves- štačena lepota privlači srca svih onih koji je posmatraju i kojoj je suđeno da se dopada svugde gde se pojavljuje, bez bojazni od poraza neke otvorene kokete, koja se stara da privuče pažnju svih – sa ovom poslednjom mi smo već uporedili italijansku muziku.“ (В. П. Шестаков, op. cit., 385)

<sup>105</sup> ibid., 388.

<sup>106</sup> ibid., 395.

<sup>107</sup> ibid., 396, 397.

<sup>108</sup> ibid., 396.

4. Pre Bateovog rada o „lepim umetnostima“ izdvaja se još jedan rad koji iznosi estetičke prepostavke o suštini muzičkog fenomena. To je Andreov (Yves Marie André, 1675–1764) *Esej o lepom (Essai sur la beau)* (1741), koji je zamišljen u obliku osam predavanja, od kojih „prva tri obrazlažu koncept umetničke i moralne lepote, četvrtu delo je potpuno posvećeno muzici; sledeća tri analiziraju faktore, koji zajedno doprinose prezentaciji lepog u najsavršenijim oblicima, pod naslovima 'modus,' 'decorum' i 'ljupkost'; dok serija kulminira etičkim pitanjem – kakvu moć ima ljubav prema lepoti nad ljudskim srcem?“<sup>109</sup>

5. Andreova osnovna prepostavka o muzičkoj lepoti, predstavlja svojevrsnu mešavinu platonizma i pitagoreizma. Naime, postoje tri vida muzičke lepote:

„.... (I) suštinska muzička lepota koja je apsolutna, potpuno nezavisna od ljudskih institucija i čak božanska; (II) prirodna muzička lepota koja je zavisna od Kreatora i koja nije povezana ni na jedan način sa mišljenjem ili ukusom; (III) veštačka muzička lepota koja je do određenog stepena arbitražna, ali koja je ipak zavisna od većih zakonitosti harmonije.“<sup>110</sup>

Trojna podela jasno asocira Platonov red ideja i njihovih kopija, dok je pitagoreizam umetnut u drugu kategoriju, kategoriju „prirodne lepote“ u koju spadaju „sonorna nebeska tela.“<sup>111</sup> U ovo spekulativno društvo Andre će uključiti i najnovija (za njegovo vreme) istraživanja u psihologiji auditivne percepcije, odnosno anatomiji i fiziologiji, slušnog organa,<sup>112</sup> najavljujući psihološku estetiku XIX veka.

Posle obrazloženja kategorija muzičke lepote, za koje Andre smatra da ih je, uz pomoć različitih argumenata, potpuno dokazao, on postavlja pitanje o preciznom određivanju oblika koji uzima muzička lepota.<sup>113</sup> Taj oblik po Andreu je „totalno jedinstvo“, jedinstvo konsonanci i harmonije, dok „nejedinstvo u raštimovanim žicama, glasu van intonacije itd.“, para uši publike za vreme koncerta.<sup>114</sup>

Visoka pozicija muzičke umetnosti u Andreovom estetičkom sistemu potvrđena je i njegovim poređenjem muzike i slikarstva, u kojem muzika nadmašuje slikarstvo, jer ona prodire do dubine duše, za razliku od slikarstva koje se kreće po površini tela.

6. Bateovo delo o *lepmi umetnostima koje su svedene na isti princip* označava definitivni preokret shvatanja na relacijama: umetnost – veština i umetnost – nauka. Izdvajanjem pet lepih umetnosti: muzika, poezija, slikarstvo, vajarstvo i ples (tačnije umetnost pokreta, *l'art du geste*),<sup>115</sup> napravljen je značajan korak ka

<sup>109</sup> P. le Huray and J. Day, op. cit., 27.

<sup>110</sup> ibid., 28.

<sup>111</sup> v. ibid., 30.

<sup>112</sup> v. ibid., 31.

<sup>113</sup> ibid., 33.

<sup>114</sup> ibid., 34.

<sup>115</sup> „Najmanje je očekivano bilo zbljenje tih umetnosti i muzike, iako je u antici muzika bila pozivana s poezijom.“ (V. Tatarkjević, op. cit., 65) Ovo se podjednako odnosilo i na umetnost plesa, koja je bila ili deo ili ravnopravni partner muzike. „Neočekivanost“ zbljenja je više primenljiva na likovne umetnosti i muziku.

našem savremenom shvatanju umetnosti. Ono što je sporno, svakako je „princip“ kojim je Bate grupisao i izdvojio lepe umetnosti – princip *podražavanja prirode*.<sup>116</sup> Ipak, i pored razmimoilaženja mišljenja oko ovog principa, Bateova klasifikacija važi i danas, razume se, sa proširenjima koja su u međuvremenu izvršena.

7. Bateova rasprava podeljena je u tri dela: prvi, „u kome je analizirana priroda genija radi uspostavljanja karaktera umetnosti koje on stvara“, drugi, „u kojem su priroda i pravila ukusa iskorišćene radi definisanja principa podražavanja“, i treći, „u kojem je princip podražavanja verifikovan sredstvima njegove primene kod različitih umetnosti.“<sup>117</sup> Treći deo ima i tri „sekcije“ i treća od njih je posvećena „muzici i plesu.“<sup>118</sup>

8. Primarna funkcija muzike i plesa, prema Bateu, treba da bude podražavanje emocija i strasti, nasuprot poeziji „koja podražava radnju.“ Međutim, „zbog toga što su strasti i akcije u prirodi skoro nerazdvojivo ujedinjene, one moraju biti povezane i u umetnosti, tako da će se ova razlika pojavit: u poeziji strasti će biti iskorišćene kao motivacija za radnju, dok u muzici i plesu, radnja će biti osnova koja će nositi, održavati i povezivati zajedno različite strasti koje umetnik želi da prikaže.“<sup>119</sup>

Bate će odbaciti matematičko tumačenje muzičkog fenomena da bi od muzike napravio jezik.<sup>120</sup> Prema njemu „muzika mora budi prosuđivana na isti način kao slikarstvo.“ Tako, postoje „dva tipa muzike. Jedan jednostavno imitira neemocionalne zvukove i buku i jednak je slikanju pejzaža. Drugi izražava oduhovljene zvukove i odnosi se na osećanja i korespondira portretnom slikarstvu.“<sup>121</sup> Ovaj veoma neuobičajeni argument protiv matematičnosti muzike daje i primer prizme, „koja proizvodi prefijene boje, ali ne i sliku.“<sup>122</sup>

<sup>116</sup> Mi smo već videli da je Dibo primenio isti princip. Međutim, „ono što Dibo stavlja na drugo mesto s obzirom na psihološki zakon: da umetnost mora da pokreće, Bate stavlja na prvo. Na prvi pogled reklo bi se da je definicija umetnosti kao podražavanja prirode udaljena od ideje o njenoj emocionalnoj vrednosti... Međutim, Bate kaže da se čovekov duh odnosi prema prirodi na dva osnovna načina. On može prvo gledati prirodu kao neko nezavisno biće; u tom slučaju on je čisti razum. Ili može da ne smatra tu istu prirodu nezavisnom, nego da je gleda povezanu s nama. Tada je on čovek od ukusa i njegova veza s prirodom ne ide preko razuma, nego preko čuvstva. Ali kad se podražava priroda, a da se ne uklanaju njene ljudske implikacije, onda ona postaje 'fina priroda', jer je istovremeno savršena u sebi i jače povezana sa našim sopstvenim usavršavanjem korišću i interesom. Otuda nam se ona (ovde se slaže sa Diboom) svida, dira nas i pokreće.“ (K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 234) Kasnije oni će zaključiti da je „Bateova fraza, *podražavanje prirode*, ponuđena kao glavni ključ za tumačenje umetnosti, ali da postaje mrtva i prazna i ne otvara ništa.“ (ibid.)

<sup>117</sup> P. le Huray and J. Day, op. cit., 42, 43.

<sup>118</sup> v. ibid., 44.

<sup>119</sup> ibid., 47, 48.

<sup>120</sup> „Ja ne govorim ovde o oscilacijama, vibracijama žica, ni matematičkih proporcija. Takve spekulacije ostavljam učenim teoretičarima... Muzika govori meni u tonovima; ovaj jezik je priroden za mene.“ (ibid., 48)

<sup>121</sup> ibid., 48, 49.

<sup>122</sup> ibid., 50.

9. Posebna glava ovog dela je posvećena „ekspressivnim kvalitetima koje muzika i ples moraju imati“, ali „ekspressivnost“ kod Batea nije samostojni kvalitet, već ekspressivnost u službi podražavanja. Tako, „muzički zvuci i plesni koraci imaju značenje, isto kao što imaju reči u poeziji; ekspressivnost u muzici i plesu zato mora imati prirodne kvalitete slične rečitosti kod govora.“<sup>123</sup> Sve ovo ilustruje i pripreme preokreta u tumačenju muzičke umetnosti, odnosno zamenu kategorije podražavanja sa kategorijom izražavanja, koje će se u drugoj polovini XVIII veka, paralelno desiti u francuskoj i engleskoj estetičkoj misli.

Bateov finale rasprave, oživjava i aktuelizuje antičku *trojnu horeju* poezije, plesa i muzike. U „ujedinjenje“ umetnosti, pored ove tri koje treba da prezentuju sliku radnje i ljudskih strasti, uključene su i arhitektura, slikarstvo i vajarstvo, koje pripremaju dramsku scenu.<sup>124</sup> Tako, ne samo što su lepe umetnosti svedene na jedan jedinstven princip, već mogu međusobno da sarađuju i ostvaruju jedinstvenu umetnost.

10. Mi ne raspolažemo dovoljnim podacima da li je Bateova reakcija protiv matematičnosti muzike usmerena prema **Ramoovim** (Jean-Philippe Rameau, 1683–1764) teorijskim radovima, između kojih je svakako od kapitalnog značenja *Traktat o harmoniji* (*Traité de l'Harmonie, Réduite à ses Principes naturels*) (1722).<sup>125</sup> Ramo je bio uticajna, ali i osporavana ličnost<sup>126</sup> i redak primer podjednako uspešnog kompozitora i muzičkog teoretičara.

11. Njegovi zaključci o matematičnosti muzike izvedeni su na sledeći način: „Muzika je nauka, koja mora posedovati određena pravila:  
– ta pravila moraju proistekti iz određenog principa,  
– taj princip ne može biti izučen bez pomoći matematike.“<sup>127</sup>

Ramo „priznaje“: „da bez razlike na iskustvo koje je on prikupio u svojoj dosta dugoj praktičnoj delatnosti, samo matematika mu je pomogla da razvije svoje ideje i da prosvetli tamo gde je bila tama, koju on nije ni primećivao.“<sup>128</sup>

Ramoove estetičke pozicije time su u potpunosti na strani harmonije, jer u melodiji „skoro je nemoguće dati opredeljena pravila, a dobri ukus ima veće značenje nego sve ostalo.“<sup>129</sup>

12. Svojom *matematičnošću* muzike, racionalnim principima, muzike kao nauke, muzike van tradicije poezije i sadržaja teksta, Ramo ostaje „izolovana ličnost u XVIII veku, što dokazuje i njegov život. Posle uspeha njegovih opera,

<sup>123</sup> ibid.

<sup>124</sup> ibid., 53–55.

<sup>125</sup> Isto tako značajni za nauku o harmoniji su i kasniji *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique* (1737) kao i *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750).

<sup>126</sup> „Ramo... je bio smatran u sredini aristokratije i konzervativaca kao inovator, drugim rečima kao jedan *italianisant*; njegova muzika je bila ocenjena kao ‘barokna i varvarska’ puna disonanci i nekorisne izveštachenosti.“ (E. Fubini, op. cit., 95)

<sup>127</sup> В. П. Љештаков, op. cit., 411.

<sup>128</sup> ibid.

<sup>129</sup> ibid., 413.

posle prvobitnog ogromnog interesovanja prouzrokovanih njegovim teorijskim radovima, Ramo se nalazi, u svojim starijim godinama, sam protiv svih.<sup>130</sup>

13. Jedno od centralnih pitanja koje je preokupiralo francusku estetiku muzike u ovom periodu, pitanje je odnosa italijanske i francuske muzike, (koje je već bilo naznačeno u Burdelo/Boneovom istorijskom radu). U osnovi, ova rasprava je imala više filozofski, pa donekle i sociološki, nego muzičko-teorijski karakter. Ona će biti otvorena na samom početku veka „proslavljenom“ svađom opata **Ragenea** (Raguinet, 1660–1722) i magistranta **Leserfa** (Lecerf de la Viéville, 1674–1707) i biće sastavni deo „enciklopedijskih“ rasprava o muzici, sredinom i u drugoj polovini XVIII veka.

14. Rageneovi stavovi bili su rezultat njegovog putovanja u Rim (1702. g.), kada se oduševio italijanskom operom i muzikom, kao i „prednosti italijanskog jezika u pevanju.“<sup>131</sup> Leserfov odgovor, dve godine kasnije (1704. g.), proizišao je iz odbrane francuske tradicije Lilija i klasicizma, poštovanja pravila kao garancije za dobar ukus, jednostavnosti i prevlasti teksta nad muzikom. Tako su se „rasprave između privrženika italijanske i francuske opere pojatile kao verzija mnogo šire i kompleksnije svađe *starih i savremenih*, a pamfleti Ragenea i Leserfa, kao verna reprodukcija debate između **Boaloa** (Boileau, 1636–1711) i **Peroa** (Perrault, 1628–1703), sa svim ideološkim, estetičkim i filozofskim implikacijama. Leserf je potpuno svestan toga, i on često citira Boaloa... prihvatajući implicitno identifikaciju Italijana sa modernom i Francuza sa antikom.<sup>132</sup>

15. Ipak, stavovi enciklopedista, koji predstavljaju jedan od nekoliko značajnih punktova estetičke misli u Francuskoj u XVIII veku, bili su više na strani italijanske muzike. Enciklopedisti su u osnovi pokazali posebno interesovanje za muziku što dokazuje i podatak da je srazmerno velik broj članaka u čuvenoj *Encyclopédie* posvećen muzici (bez obzira na to što svi članci nemaju podjednaku teorijsku i, za nas, estetičku vrednost).<sup>133</sup>

16. Članci u *Enciklopediji* bili su delmično i rezultat ostalih teorijskih radova koje su ovi autori pisali o muzici. Tako **d'Alamber** (Jean le Rond d'Alembert, 1717–1783) 1752. g. izdaje traktat *Teorijski i praktični elementi muzike (Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau)*, a 1759. godine traktat *O slobodi muzike (De la liberté de la musique)*.

D'Alamber je bio matematičar i filozof i odatle je razumljivo njegovo interesovanje za Ramoa, a jednostavniji i popularniji način izlaganja Ramoovih

<sup>130</sup> E. Fubini, op. cit., 97.

<sup>131</sup> ibid., 87.

<sup>132</sup> ibid., 89.

<sup>133</sup> Postoje različiti podaci oko broja članaka. Kod Fubinija srećemo tvrdnju da od „50.000 članaka, više od 800 su posvećeni muzici i nose potpise Rusoa, Didroa, Grima, Marmontela, d'Alambera, de Kausaka, de Žakurta...“ (ibid., 100), dok se u pomenutom radu – *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries* – navodi da je *Enciklopedija* sadržavala 72.000 članaka, od kojih je samo Rusooovih bilo više od 800. (v. P. le Huray, and J. Day, op. cit., 57)

ideja prouzrokovao je ironičnu opasku Rusoa „da je posle objavljivanja traktata d'Alambera, čitanje samog Ramoa postalo izlišno.“<sup>134</sup>

17. D'Alamberovo stanovište o muzici insistira na harmoniji ispred melodije, a muzika je „jezik, ili govor, čijim posredništvom se izražavaju različita osećanja duše, ili još tačnije, njene različite strasti.“<sup>135</sup> Muzika je po d'Alamberu podražavalaca umetnost, ali i nauka, i ona je sastavljena od dva dela: melodije i harmonije.<sup>136</sup> Iz ovog dvojstva muzike, (kao umetnost i kao nauka), proizlazi da njome treba da se bave i filozofi i muzičari pa ih d'Alamber poziva da ulože napore na usavršavanju teorije muzike.<sup>137</sup>

Govoreći o matematičnosti muzike, d'Alamber prihvata aritmetiku i proporcije, radi upoređivanja zvukova, i pored toga što su te proporcije samo „približni“, a ne „prirodni odnosi zvukova“. S druge strane, on u potpunosti odbacuje geometriju, a oni koji je koriste rade to „da bi pridodali svojem radu lažni naučni izgled, i da bi proizveli utisak na neznalice“.<sup>138</sup>

D'Alamber nije mogao ostati po strani *Querelle des Bouffons* i spomenuti traktat *O slobodi muzike* iznosi njegovu odbranu francuske nacionalne kulture.<sup>139</sup>

18. Po rečima d'Alambera „građanski rat u Francuskoj su prouzrokovali Bufovi, koji su došli iz Italije osam godina ranije (sredinom XVIII veka, m.p.)... i Rusoovo pismo...“<sup>140</sup>

**Ruso** (Jean-Jacques Rousseau, 1712–1778) je svakako najplodniji teoretičar muzike među enciklopedistima.<sup>141</sup> Sanjajući da postane muzičar, on je uzimao časove muzike, zaradivao kao prepisivač nota i napisao operu *Seoski vrač (Le Devin du village)*.

19. Njegovo odricanje francuske muzike (u *Pismu o francuskoj muzici*) u korist bufonista prouzrokovalo je žučnu polemiku i stvorilo brojne neprijatelje između pristalica *opere seria*. Rusoovo izvođenje dokaza u spomenutom radu, za razliku od d'Alambera, teče po drugačijem redu.

Prema Rusou, „muzika se sastoji od tri dela: melodija ili napev, harmonija ili pratnja, i kretanje ili ritam... Zbog toga što je osnova harmonije – sama priroda, harmonija je jednaka za sve nacije, i ako postoje neke razlike, onda su one opredeljene različitim melodijama. Samo preko melodije moguće je suditi o

<sup>134</sup> В. П. Шестаков, op. cit., 443.

<sup>135</sup> ibid., 445.

<sup>136</sup> ibid., 445, 446.

<sup>137</sup> ibid., 454.

<sup>138</sup> ibid., 457, 458.

<sup>139</sup> „Kod svih naroda postoje dve stvari koje se trebaju uvažavati: religija i državnost; u Francuskoj dodaje se treća – nacionalna muzika.“ (ibid., 460)

<sup>140</sup> ibid., 461.

<sup>141</sup> Russova *summa* obuhvata više radova, između kojih se izdvajaju (odnosno bave se muzikom): *Dissertation sur la musique moderne* (1743), *Lettre sur la musique française* (1753), *Essai sur l'origine des langues* (1763), *Dictionnaire de musiques* (1768), *Lettre à M. Burney sur la musique* (1755?), kao i druga dela nastala izvan muzičkog područja (*Confessions, Julie ou la Nouvelle Héloïse, Émile ou de l'éducation, Lettre à d'Alambert sur les spectacles* itd.).

karakternim crtama nacionalne muzike, a kako te osobine zavise uglavnom od nacionalnog jezika, napev mora najjače iskusiti njegov uticaj.<sup>142</sup> Što se tiče ritma, od koga „u velikoj meri zavisi lepotu i izražajnost napeva – ritam za melodiju predstavlja približno ono što sintaksa predstavlja za govor: naime on povezuje slova, raščlanjuje fraze, daje smisao i jedinstvo celine.“<sup>143</sup> Kako melodija ima prevlast nad harmonijom, i kako instrumentalna muzika proizlazi od vokalne, onda sve zavisi od jezika koji je u osnovi te melodije.

Francuski jezik, prema Rusou poseduje „lošu prozodiju koja je pri tome nejasna, netačna, a dugi i kratki zvuci ni po svojoj dužini ni po količini nemaju proste odnose koji bi činili ritam prijatnim, razumljivim i pravilnim.“ S takvom prozodijom muzika „postaje rasplinuta, neravna i malo izražajna.“<sup>144</sup>

Da bi pojačao svoj argument, Russo će izneti primer sa Jermencem kojega je sreo u Veneciji, i koji nikada pre toga nije čuo ni francusku ni italijansku muziku. Na koncertu, kome je on prisustvovao, izvedeno je po jedno francusko i italijansko delo. Dok je trajalo izvođenje „francuskog pevanja, on je primetio više oduševljenje, nego zadovoljstvo u očima Jermenca: ali svi su primetili da su njegovo lice i njegove oči, već od prvih taktova italijanske muzike, omešali; da je on bio očaran, da se on predao svom svojom dušom muzičkim utiscima, i pored toga što nije razumeo jezik, sami zvuci su mu unosili primetno ushićenje.“<sup>145</sup>

20. Veza muzike i jezika je još istaknutije izvedena u *Eseju o poreklu jezika*. Vraćajući se na prvobitni stepen razvoja čovečanstva, Russo utvrđuje da je iz glasa i oblikovanja zvukova, kod čoveka došlo do pojave poezije, pesme i govora, koji imaju zajedničko ishodište. „Poezija, muzika i jezik su se tako raširili od regularne i periodične prirode ritma, i od melodijskog podizanja i spuštanja koje ide sa akcentuacijom; ili bolje, sve ovo je bilo jezik u ona sretna vremena kada je spontana želja bila jedina motivacija traženja saradnje sa drugima.“<sup>146</sup>

Ovim Russo potvrđuje da je muzika u svojoj osnovi jezik i da je njena suština proistekla iz intonacione prirode govora. Podražavanje pri tome neminovno sledi celu koncepciju,<sup>147</sup> međutim Russo ne prihvata analogiju između slikarstva i muzike, jer muziku karakteriše, pre svega, „sukcesivnost zvukova“, „kretanje“, za razliku od slikarstva u kojem je „bogatstvo boja rašireno ispred nas u jednom trenutku.“<sup>148</sup>

Ta vremenost muzičkog fenomena, jedna je od značajnih karakteristika estetike muzike druge polovine XVIII veka. Diferencijacija vremenskih i prostornih umetnosti od tog trenutka postaje postojana klasifikaciona kategorija.

<sup>142</sup> ibid., 417, 418.

<sup>143</sup> ibid., 419.

<sup>144</sup> ibid., 420.

<sup>145</sup> ibid., 424.

<sup>146</sup> P. le Huray, and J. Day, op. cit., 92.

<sup>147</sup> U *Muzičkom rečniku* on ističe „da je dramska ili teatarska muzika, isto toliko podražavalacka kao poezija i slikarstvo.“ Pri tome je upotrebljen i Bateov autoritet da bi se potvrdio ovaj zaključak. (ibid., 109)

<sup>148</sup> ibid., 100.

Rusoova poznata parola *povratak prirodi* (*le retour à la nature*) ima i svoje estetičko-muzičke konsekvene. Prema njemu, muzika je degenerisala od svoje prvobitne suštine, u kojoj neka moderna sredstva, kao na primer harmonija, nisu postojala.<sup>149</sup>

21. Muzika, kao deo prvo bitnog razvoja čovečanstva, jeste ideja koja će biti razvijena i podržana kod još jednog od enciklopedista – **Didroa** (Denis Diderot, 1713–1784). Dok je „celi klasicizam, sve do Voltera, smatrao umetnost i muziku suštinskim produktima civilizacije, Didro je prvi put, zajedno sa Rusoom, prezentovao ideju da je umetnost i naročito muzika, suprotno tome, jezik naj-primitivnijeg društva.“<sup>150</sup>

22. I kod Didroa, kao i kod drugih enciklopedista, koncepcija muzike kao *cri animal* je bila zasnovana na intonacionoj, podražavalackoj prirodi muzike. U delu *Sinovac Ramoa* (*Le Neveu de Rameau*) (oko 1762. g.) on ističe da je „pevanje – podražavanje putem zvukova“. Dok je „reč – obrazac bez duše“, pevanje je nešto što se „izvija oko reči“. Taj obrazac (reč) je osnova muzike, i ukoliko je jača i istinitija, i ukoliko je muzika koja je sledi takođe vernija tom obrascu, to će rezultat biti lepši.<sup>151</sup>

23. Didro je „istupao sa potrebom reforme muzičko-dramske umetnosti. On je smatrao klasičnu tragediju obrascem te reforme.“<sup>152</sup> Ta reforma biće sprovedena u poznatim Glukovim operskim delima (*Orfej, Alcesta, Paris i Elena, Ifigenija u Aulidi i Armida*). *Estetika opere*, koja je pri tome razvijena, (kao apologija) doprinosi da se i Glukovo ime nađe u estetici muzike, uglavnom preko njegovih posveta i pisama u vezi spomenutih opera.<sup>153</sup>

24. Uopšte na estetičkom planu, druga polovina XVIII veka donosi mnogo značajnih novina. Između njih posebno mesto zauzima napuštanje teorije podražavanja i uvođenje izražavanja kao jedine relevantne estetičke kategorije muzičkog fenomena. Autonomnost muzičkog fenomena, koja je postojala i ranije u obliku matematičkog tumačenja, reafirmisana je i time je otvoren put ka estetičkom formalizmu XIX veka.

Bez sumnje, podlogu ovog estetičkog stanovišta je dao razvoj instrumentalne, „apsolutne“, neprogramske muzike, odnosno odvajanje muzike od teksta i njegovog značenja.

25. Postoji određeni paralelizam između pojave ove ideje u francuskoj i engleskoj estetičkoj misli o muzici. Tako je **Šabanon** (Michel de Chabanon, 1729–1792),

<sup>149</sup> v. ibid., 102–105.

<sup>150</sup> E. Fubini., op. cit., 106. Fubini smatra da se „Ruso i Didro pojavljuju bez sumnje kao dve ličnosti vrhunske veličine u drugoj polovini XVIII veka u Francuskoj“, koje su izradile „novu filozofiju muzike“. (v. ibid., 108) Svoje stanovište on gradi na njihovom učešću u raspravama između „lilista i ramista, bufonista i antibufonista, i na kraju glukista i pučinista“, u kojim su oni učestvovali parcijalnim tekstovima, a ne celim traktatima. Međutim, rasprava o operi je jedan mali, a čak u nekim aspektima potpuno zanemarljivi deo estetičko-teorijskog područja.

<sup>151</sup> В. П. Шестаков, op. cit., 477.

<sup>152</sup> ibid., 474.

<sup>153</sup> v. ibid., 478–486.

koji će prvi opširnije pisati u Francuskoj na ovu temu 1785. g. (*De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parolé, les langues, la poésie, et la théâtre*), bio inspirisan „knjižicom opata Morele (Morellet) *O izražavanju u muzici (De l'expression en musique)* izdate 1759. godine“.<sup>154</sup>

S druge strane, **Eison** (Charles Avison, 1709–1770) već 1753. g. piše *Esej o muzičkoj izražajnosti (An Essay on Musical Expression)*, a **Beti** (James Beattie, 1735–1803) zastupa potpuno isto stanovište u tekstu *Esej o poeziji i muzici (An Essay On Poetry and Music, as they affect the Mind)*, objavljenom 1776. godine. Veoma je teško proceniti, da li je postojala među ovim autorima komunikacija, naročito jer se radilo o ideji koja nije bila široko prihvaćena. Međutim, svest o mogućoj „ekspresivnoj“ prirodi muzike već je delimično bila prisutna i u rado-vima *enciklopedista* gde je postupno, radi tumačenja instrumentalne muzike, bila uvođena *izražajnost* kao dopuna teoriji podražavanja. Kao što ćemo kasnije videti, ideja *izražavanja* bila je pripremana i u engleskoj estetičkoj misli.

26. Šabanonovo estetičko ishodište sadržano je u konstataciji da je „muzika – umetnost zvukova. Muzički zvuk ne nosi u sebi nikakav smisao; on ništa ne saopštava razumu, on je razumljiv samo sluhu. Ako muzičkom zvuku ne pret-hode i ne sleduju drugi zvuci, on neće doneti sluhu zadovoljstvo, neće prikazati tu lepotu, koja mu je svojstvena; ta naslada se kroji samo u uslovima efekta koji je on sposoban proizvesti u melodijskom odnosu.“<sup>155</sup>

Posle ove konstatacije, u kojoj je nedvosmisleno isključena mogućnost bilo kakvog podražavanja, Šabanon će utvrditi kategorije koje učestvuju u organizaciji ovakvih zvukova. Prema njemu to je njihova: sukcesivnost, dužina, i istovremenošć u zvučanju.

Sa ciljem da još više uprosti osnove muzičke umetnosti, Šabanon je svodi na melodiju i harmoniju, u kojima melodija pokriva i intonaciju (visinu) i trajanje zvukova. Melodija time pokriva kategoriju sukcesivnosti (trajanja), a harmonija jednovremenosti.<sup>156</sup>

27. U daljem obrazlaganju ideje izražajnosti, Šabanon će posvetiti jedan veliki deo svog rada, negiranju ideje podražavanja. U svoju argumentaciju na veoma neobičan način Šabanon uključuje insekte i životinje koji reaguju na muziku, ali ne reaguju na slike koje veoma verno podražavaju fizičku okolinu.<sup>157</sup>

Postoji jedna situacija u kojoj, po Šabanonu, muzika podražava, ali podražava sebe, odnosno melodiju. Tako se mogu podražavati „ratne fanfare, zvuci, seljačke pesme itd.“<sup>158</sup>

28. Šabanon nije mogao izbeći pitanja vokalne muzike, odnosno podražavanja teksta. Ali i tu Šabanon veštim argumentom odbacuje tu mogućnost jer: „Ako

<sup>154</sup> ibid., 487.

<sup>155</sup> ibid., 488.

<sup>156</sup> ibid., 489.

<sup>157</sup> v. ibid., 496–498, 501.

<sup>158</sup> ibid., 504.

pevanje podražava reči, onda bi ono trebalo doći kasnije... ali ono se svugde pojavljuje kao prvo.“<sup>159</sup>

29. Šabanon ne odbacuje emocije koje prate muziku i u kojima postoji određeni paralelizam između realnih, ljudskih i muzičkih emocija. Međutim, koja su to sredstva kojima se to postiže u muzici, veoma je teško otkriti, jer je to područje „mraka, koje je priroda sakrila i pokrila prvim razlogom... Niko nije u stanju da na to da odgovor“ i pored toga što naš sluh veoma vešt registruje sve promene u muzici.<sup>160</sup>

30. Ipak, Šabanonove ideje o ekspresivnoj suštini muzičkog fenomena nisu naišle na širi prijem. Tekstovi koji se pojavljuju na samom kraju XVIII veka i dalje zastupaju ideju muzike kao podražavanja. Tako **Bartelemijev** (Jean Jacques Barthélemy, 1716–1795) komparativno-alegorijski rad *Putovanje mladog Anaharzisa (Voyages du jeune Anacharsi en Grèce dans le milieu du quatrième siècle)* (1788) u kome je jedan deo posvećen *Zabavi u grčkoj državi u četvrtom veku (Entretiens sur l'état de la musique grecque au quatrième siècle)* (objavljen 1777. g.) reafirmiše Platonovu ideju o vezi muzika – država, i u istom duhu traži kontrolu muzičkih inovacija.<sup>161</sup>

31. Bartelemijev rad je najava još jednog sličnog rada, *Eseja o propagiranju muzike u Francuskoj (Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation, et ses rapports avec le gouvernement)* (1796) **Leklerka** (Jean Baptiste Leclerc, 1755–1826),<sup>162</sup> i oni će zajedno podržati ideju o formiraju nacionalnog konzervatorija (osnovan Nacionalnom konvencijom 3. avgusta 1795. g.).

32. I **Laseped** (Bernard Germain Étienne de la Ville sur Illon, Comte de la Cépède, 1756–1825) u delu *Poetika muzike (La poétique de la musique)* (1785) podržava ideju podražavanja. Ona proizlazi iz konstatacije da je „muzika jezik, i to više dirljiv i energičan nego običan jezik, sastojeći se samo od prostih zvukova, umesto različitih koji se sjedinjuju kod formiranja reči.“ Ovaj muzički jezik „suštinski se razlikuje od običnog time što se ovaj drugi (običan jezik, m.p.) javlja kao uslovan skoro u svim sastavnim elementima, dok se muzički jezik, do nekog stepena, ne javlja ni u jednom svom delu kao uslovan. U muzici,isto tako, nemoguće je usloviti primenjivanje novih oznaka za predstavljanje određenih emocija, kao što je u slikarstvu nemoguće predstaviti kvadratnu površinu trougla.“<sup>163</sup>

Prema tome „muzika predstavlja govor, koji se sastoji iz neartikulisanih zvukova, govor raznoobrazan i izdržan, sastavljen iz objavljivanja strasti i različitih zvukova, koji opredeljuju različite emocije.“<sup>164</sup> Uzimajući emocije i strasti kao sadržinu podražavanja, Laseped je napustio „najortodoksniju“ varijantu podražavanja prirode, jer „čak i poezija ništa ne iscrтava“, već to radi na takav način da se kod nas „dobija utisak da se to vidi i sluša.“<sup>165</sup>

<sup>159</sup> ibid., 511, 512.

<sup>160</sup> ibid., 530.

<sup>161</sup> v. P. le Huray, and J. Day, op. cit., 166–175.

<sup>162</sup> v. ibid., 240–245.

<sup>163</sup> В. П. Шестаков, op. cit., 534.

<sup>164</sup> ibid., 535.

<sup>165</sup> ibid.

33. Kako smo već videli, XVIII vek u francuskoj estetici i teoriji muzike predstavlja veoma plodan i raznorodan period. Ovako velikom broju estetičkih radova o muzici odgovara mesto kojoj su muzici dodelili *enciklopedisti*, kao i polemika oko opere. Reafirmacija muzike i njenog duhovnog značaja u kulturi i društvu time dostiže antički nivo.

## VII. Engleska u XVIII veku – empirizam i estetika muzike

1. Oskudni estetički radovi o muzici na „Ostrvu“ u XVII veku biće nadopunjeni veoma bogatim teorijskim radom u XVIII veku.<sup>166</sup>

Pojačanom interesovanju za estetiku direktno su doprineli događaji u filozofsko-teorijskom mišljenju XVII veka, koji su obezbedili metodološki i idejni fundament. Bekonova mašta, Lokov<sup>167</sup> i Hjumov empirizam, Šaftsberijev posebno „unutrašnje čulo“ za iskustvo vrednosti; sve su to bili podsticaji koji će naići na adekvatnu refleksiju i u radovima iz oblasti estetike muzike.

2. U ovom smislu čak futuristički deluju **Hačesonove** (Francis Hutcheson, 1694–1746) ideje o muzici kao ekspresiji i čak relativno autonomnom feno-menu, iznesene u tekstu *Istraživanje o poreklu naših ideja o lepoti i vrlini* (*An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*) (1725). Hačeson će uvrstiti harmoniju u muzici u primarne lepote, kao lepotu zvuka, jer „harmonija se ne može uobičajeno smatrati kao imitacija nečeg drugog.“<sup>168</sup> Međutim, pored ove primarne lepote, muzika zadovoljava „pokretanjem prijatnih strasti“ koje su prouzrokovane putem „simpatije“ između objekta i subjekta.<sup>169</sup> Sledeći Šaftsberijevu ideju o „unutrašnjem čulu“, Hačeson pro-nalazi to isto čulo i u muzici, smatrajući ga različitim od našeg slušanja ili viđenja. Navodeći primer ljudi koji mogu izvanredno da razlikuju i imenuju visoke i niske zvuke, umanjene ili prekomerne itd., a ipak ne mogu naći zadovoljstvo u muzičkim delima; Hačeson stiže do „ukusa“ kao definicije za

<sup>166</sup> U svom izboru iz engleske estetike muzike u XVII veku, Šestakov predstavlja dva autora **Henrija Pičema** (Henry Peacham, 1576–1642) sa tekstrom *Savršeni džentlmen* (*The Compleat Gentleman*) (1622) i **Artura Bedforda** (Arthur Bedford, 1668–1745) sa tekstrom *Velika zloupotreba muzike* (*The Great Abuse of Musick*) (1711). Veoma oskudne elemente estetike muzike moguće je naći i u ovim tekstovima. (v. *ibid.*, 544–558)

<sup>167</sup> „Istoriju estetike obasjava u jednom trenutku duh ironije kad Džon Lok (1632–1704), koji se od svih velikih filozofa sedamnaestog veka najprezrvije odnosio prema poeziji, postaje inspirator celokupnog novog estetičkog pokreta. Kad je Dejvid Hjum rekao da su svi kritičari posle Aristotela govorili mnogo, a rekli malo, jer se u svom ukusu ili osećanju nisu rukovodili preciznošću filozofije, on je pohvalnim izrazom ‘preciznost filozofije’ označavao novu teoriju asocijacionizma povezanu sa Lokovim ‘novim načinom mišljenja’. Lokov novi način sastojao se u tome što za polaznu tačku naučnog istraživanja nije uzeta opšta racionalna istina, već pojedini psihološki događaj.“ (K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 196)

<sup>168</sup> P. le Huray, and J. Day, op. cit., 24.

<sup>169</sup> *ibid.*, 25.

to „unutrašnje čulo“, nazivajući ga u muzici kao „dobro uho“ za razliku od običnog slušanja.<sup>170</sup>

3. U ovakvoj koncepciji estetike Hačeson nije pratio **Adisonove** (Joseph Addison, 1672–1719) ideje o muzici, koje su po svom načinu delovanja bile svrstane u „sekundarna“ uživanja mašte. Adison je izjavio „da je vid naše najsavršenije i najdivnije čulo, i da primarna uživanja dolaze od prisutnih vidljivih predmeta, a sekundarna od odsutnih vidljivih predmeta kojih se sećamo.“ Pri tome „iako su Adisonova uživanja mašte po poreklu čulna, ona su po smislu moralistička, misaona i religiozna.“<sup>171</sup> Ovaj poslednji stav je i glavni razlog, zašto je Adison u svojim člancima u *Spectator*-u ustao protiv podražavanja italijanske opere, ironično kritikujući njen uticaj u Engleskoj.<sup>172</sup>

4. Šaftsberijev unuk **Heris** (James Harris, 1709–1780) je po svojim idejama blizak Dibou i Bateu u verovanju da postoji zajednički princip umetnosti. Njegov rad *Tri traktata (Three Treatises. The First Concening Art. The Second Concerning Music, Painting, and Poetry. The Third Concerning Happiness.)* (1744) imao je više izdanja i bio poznat i na Kontinentu.

U koncepciji tri umetnosti: muzika koja se prima putem sluha, podražava pomoću zvuka i kretanja.<sup>173</sup> „Kao objekti podražavanja u muzici mogu se javiti svi objekti i događaji koje karakteriše zvuk i kretanje... I tako, muzika može podražavati iz mrtve prirode: mirno kretanje, žuborenje, buku, isto tako sve druge zvukove koje daje voda u fontanama, vodopadima, rekama, morima. Isto tako se odnosi ka gromu, i vetru... Iz žive prirode, muzika može podražavati glasove pojedinih životinja, u prvom redu – pevanje ptica... Muzika može predati i pojedina kretanja zvukova proizvedena od strane čoveka. Sa najvećim savršenstvom ona prikazuje zvuke tuge i stradanja.“<sup>174</sup>

Upoređujući spomenute tri umetnosti, Heris ističe i različitost podražavanja muzike, kojoj nije svojstveno da daje tačan prikaz podražavanih objekata, već ih ona proizvodi nejasno, više po nekoj analogiji.<sup>175</sup> Ta analogija, ili kako je Heris naziva simpatija, prisutna je i u vezi emocija i određenih ideja koje kod nas proizvode te emocije. Muzika povezuje osećanja i događaje po principu asocijacije (događaj – osećanje i onda, muzika – osećanje – događaj).<sup>176</sup>

5. U ovakvoj korelaciji muzika daje najbolje rezultate i efekte onda kad je ujedinjena sa poezijom. Veza muzike sa poezijom je uopšte bila popularna tema u vreme kad je vokalna muzika bila „ugrožena“ razvojem instrumentalne muzike. Ovoj temi biće posvećena i rasprava **Brauna** (John Brown, 1715–1766) *Disertacija o poeziji i muzici (A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the*

<sup>170</sup> ibid., 26.

<sup>171</sup> K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 199, 200, 201.

<sup>172</sup> В. П. Шестаков, op. cit., 559.

<sup>173</sup> ibid., 567.

<sup>174</sup> ibid., 568, 569.

<sup>175</sup> v. ibid., 572.

<sup>176</sup> ibid., 573.

*Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music*) iz 1763. godine. Razrađujući pitanja istorije muzike, (koja su predstavljena na različit način od uobičajenog), Braun izvodi tri etape u tom istorijskom razvoju: prva, kada su muzika, poezija i ples bili u nerazdvojivoj sinkretičnoj vezi; druga od antike na ovamo, kada se muzika počela odvajati od poezije i „kvariti“; i treća koja se predoseća u budućnosti i u kojoj će se ponovo ove dve umetnosti ujediniti.<sup>177</sup> Braunova teorija je bila korespondentna sa idejama *enciklopedista* i njihovim shvatanjem primitivnih kultura.

6. Odnos poezije i muzike isto tako je tema rasprave **Danijela Veba** (Daniel Webb, 1719?–1798), *Razmatranja o saglasnosti poezije i muzike (Observations on the Correspondence Between Poetry and Music)* (1769). Vebova pozicija je slična Herisovoj, jer je muzika u stanju da donekle podražava, međutim u tome nije njeni suština. Polazeći od psihologije percepcije, zasnovane na „anatomsko-fiziološkoj“ osnovi našeg čula i nervnog sistema, koristeći analogiju i uslovni refleks na liniji ideja – emocija – ideja, Veb stiže do suštine fenomena koja se sastoji u izražavanju afekata. Izražavanje afekata po Vebu je pretvoreno u dinamiku strasti, čime se muzika razlikuje od slikarstva ili skulpture.<sup>178</sup> Dinamika emocija je bila veoma karakteristična estetička kategorija u XVIII veku. Ona će svoju tradiciju produžiti i u XIX vek, i, kako ćemo kasnije videti, biće interpolirana čak i u Hanslikovo mišljenje.

Vebova diskusija o razlikama *piano* i *forte* i njihovom uticaju na afekte,<sup>179</sup> govori o estetičkom tretmanu područja interpretacije. Interpretacija, koja je kao estetički problem bila naznačena u Aristotelovoj *Retorici* i ubrzo zaboravljena, dobija potpunu reafirmaciju u ovom periodu.

Odnoseći se isključivo na dinamiku strasti, muzika nije mogla zadovoljiti vrhunski nivo u hijerarhiji umetnosti. Tron će biti obezbeđen za poeziju koja poseduje osobine i slikarstva i muzike i koja je u stanju da istovremeno predstavi i razlog i posledicu, i kretanje i afekat.<sup>180</sup> Veb je po vokaciji i po profesiji pisac i teoretičar umetnosti, i to donekle određuje prikazane stavove.

7. Možda i zbog toga svežije deluju estetički sudovi orguljaša **Čarlsa Eisona** iz njegovog *Eseja o muzičkoj izražajnosti* napisanog skoro petnaest godina ranije (1753). Kao i u drugim tekstovima iz ovog perioda, Eison koristi poređenje sa nekom od ostalih umetnosti – u ovom slučaju ima u vidu slikarstvo.

Prema Eisonu postoji određena analogija između slikarstva i muzike, i to u smislu tročlane strukture. Slikarstvo „zavisi od tri uslova: crtanja, bojenja i ekspresije, tako je i u muzici, jer savršenstvo kompozicije proizlazi iz melodije, harmonije i ekspresije. Melodija je rad invencije i zbog toga osnova ostalih dveju karakteristika, i direktno je analogna crtežu. Harmonija daje lepotu i snagu uspostavljenim melodijama na isti način kao što bojenje dodaje život crtežu. U

<sup>177</sup> ibid., 576.

<sup>178</sup> ibid., 605.

<sup>179</sup> v. ibid., 612.

<sup>180</sup> ibid., 611.

oba slučaja ekspresija proizlazi kao kombinacija ostale dve osobine i nije ništa drugo do podesna aplikacija ka određenom subjektu.“<sup>181</sup>

8. U nagomilavanju novih aspekata, koji se mogu odnositi na muzičku teoriju i još više na estetiku muzike, učestvuje i **Berk** (Edmund Burke, 1729–1797)<sup>182</sup> koji će dodati i kategoriju *uzvišenog*, kategoriju koja zauzima posebno mesto u kasnijem Kantovom sistemu.

Slično kao i kod Kanta, kategorija *uzvišenog* se više indirektno, nego direktno, odnosi na fenomen muzičke umetnosti, jer je Berk povezao *uzvišeno* više sa zvukom, nego sa komponovanom muzikom. Tako na primer, efekat *uzvišenog* u oblasti zvuka postiže se „prekomernom jačinom koja je dovoljna da nadvlada dušu, da odloži njen delovanje i da je ispunji strahom... I iznenadni počeci ili cenzure zvuka“ imaju veoma slične efekte.<sup>183</sup>

9. Između zastupnika teorije podražavanja/izražavanja u muzici nailazimo i na poznatog ekonomistu i filozofa **Adama Smita** (Adam Smith, 1723–1790). Muzički *mimesis* je primenljiv samo u području vokalne muzike i on istorijski prethodi čak i govoru, jer je prvobitna komunikacija više bila muzika i intonacija nego oblikovane reči.<sup>184</sup> Primarnost muzike u ovom prvobitnom periodu je izražena i u odnosu na poeziju, jer su „stihovi morali odgovarati po svom sadržaju tužnom ili veselom karakteru melodije. Slivajući se i ujedinjujući se na taj način sa tom melodijom, oni su joj pridavali smisao i sadržaj, koji bi bez njih odsustvovao ili ne bi mogao doći do slušaoca.“<sup>185</sup> Ova prvobitna umetnost, po već prihvaćenom pravilu, sadržavala je trojstvo muzike, poezije i plesa.

To je bio ujedno i put kojim je muzici utisnut njen podražavalacki karakter i u tome ona podražava smisao reči, ili „doživljaj nekog opredeljenog lica i sva čuvstva i strasti, koje proizlaze iz određene situacije.“<sup>186</sup> Za razliku od vokalne muzike, instrumentalna nema ta svojstva. „Osećanja koja izaziva kod nas instrumentalna muzika su samostalna i nisu odjaci; to su naša sopstvena osećanja veselja, mira, tuge, a ne odraz raspoloženja drugih lica.“<sup>187</sup> Na ovoj liniji, Smit polemiše sa Rusoom, smatrajući da upotreba instrumentalne muzike u podražavalacke svrhe „više umanjuje nego što uveličava sličnost sa predstavljenim objektom.“<sup>188</sup> Navodeći primere Hendlovih uvertira i Korelijevih koncerata, Smit dolazi do

<sup>181</sup> P. le Huray, and J. Day, op. cit., 61.

<sup>182</sup> Berk, „koji je bio neracionalniji od većine iz svoje grupe, po tome što je sveo čitav estetski proces na strast, otvoreno je smatrao da lepota 'okreće oko' društvenog nagona čovečanstva. Njemu je bilo jasno, kao malo kome od njegovih savremenika, da se, ako se smatra da estetska funkcija deluje neposredno, mora prepostaviti da nju vrši neki nagon, potpuno nezavisan od razuma.“ (K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 213)

<sup>183</sup> P. le Huray, and J. Day, op. cit., 71, 72.

<sup>184</sup> В. П. Шлестаков, op. cit., 619.

<sup>185</sup> ibid., 620.

<sup>186</sup> ibid., 622.

<sup>187</sup> ibid., 630.

<sup>188</sup> ibid., 635.

izražajne strukture instrumentalne muzike i time izvodi nužni kompromis teorijskog skretanja, koje je tipično za drugu polovinu XVIII veka.

10. Muzika i emocije, muzika i strasti – to je bila tema koja je perpetuirala tokom ovog perioda. Preciznije određivanje odnosa čovekovog emocionalnog odgovora je neizbežni deo rasprava, bilo da su bile na poziciji podražavanja, na poziciji izražavanja ili na srednjoj poziciji (kao kod Smita, Veba itd.). Tako **Henri Hom** (Henry Home, Lord Kames, 1696–1782), ispitujući psihologiju estetske percepcije u delu *Elementi kriticizma (Elements of Criticism)* (1761), smatra da se muzika ne može vezivati sa „neprijatnim strastima“ (kao što su, na primer, zloba, grubost, zavist itd.).<sup>189</sup> I **Vilijam Džons** (Sir William Jones, 1746–1794) u esejima o *Poeziji istočnih nacija (On the Poetry of the Eastern Nations)* i *O podražavalackim umetnostima (On the Arts, Commonly Called Imitative)* (1772) svoje ishodište nalazi u povezivanju poezije i muzike sa strastima.<sup>190</sup> Obrazlažući podražavanje u raznim umetnostima, Džons ističe razliku koja postoji između poezije i muzike s jedne strane i slikarstva s druge, jer čak i u slučaju gde je utvrđeno da su deskriptivna poezija i muzika striktno imitativne „jasno je da reči i zvuci nemaju nikakvu sličnost sa vidljivim objektima.“<sup>191</sup> Ovo je još teže utvrditi u slučaju instrumentalne muzike i određenih muzičkih oblika, kao na primer kod fuge, u kojoj se veoma teško mogu naći i najmanji tragovi podražavanja.<sup>192</sup>

11. Nagomilane primedbe na račun podražavalacke koncepcije, kao i Evisonov rad o *muzici kao ekspresiji*, odražene su u **Betijevom** tekstu *Esej o poeziji i muzici* (1776), koji je analogan (kako je već bilo rečeno) Šabanonovom *ekspresivnom* konceptu u francuskoj estetičkoj misli o muzici.

Deo ove rasprave, koji je posvećen muzici, počinje podražavanjem, kao suštinskom karakteristikom ljudskog bića, nečim što je svojstveno čoveku od rođenja i što kod ljudi prouzrokuje veliko zadovoljstvo. Podražavanje se podjednako odnosi i na određene umetnosti, kao na primer na slikarstvo ili poeziju, međutim, ne i na muziku. Beti dopušta da se muzika u određenim primerima može ponašati i kao podražavalacka umetnost, a to što je Aristotel u *Poetici* nju uvrstio u podražavalacke umetnosti, objašnjava se različitim muzičkim konceptima u antici i u njegovom vremenu.<sup>193</sup>

12. Da bi došao do ključnog pasusa, u kome će zaključiti da „sami po sebi zvuci ne mogu podražavati ništa drugo osim zvukova i njihova kretanja“,<sup>194</sup> Beti analizira muzičke primere iz Hendlovog i Koreljevog stvaralaštva programskega karaktera. Dopuštajući mogućnost podražavanja zvukova, Beti dopušta i asocijacije iz realnosti kao na primer: pevanje ptica, buka gomile, gromovi itd., pa čak i „podražavanja nekog plesa, prikazivanje veličanstvenog nastupa neke armije koja ide u rat, ali podražavanje udaraca kopita konja bilo bi nepodnošljivo.“<sup>195</sup>

<sup>189</sup> v. P. le Huray, and J. Day, op. cit., 78, 79.

<sup>190</sup> ibid., 141, 142.

<sup>191</sup> ibid., 145.

<sup>192</sup> ibid., 146.

<sup>193</sup> v. ibid., 151.

<sup>194</sup> В. П. Шестаков, op. cit., 645.

<sup>195</sup> ibid., 646.

Ipak, kad bi mu se dalo pravo „da formuliše pravila muzičke umetnosti, on bi predložio, da se nikada, nikakav vid podražavanja ne upotrebljava u instrumentalnoj muzici.“<sup>196</sup> Drugačije stoji stvar sa vokalnom muzikom, koja mora da je povezana sa izražajnošću teksta, za razliku od instrumentalne, koja ima potpunu slobodu u tom smislu.

13. Dalji tok rasprave ponovo donosi argumente protiv podražavalaca muzičke umetnosti,<sup>197</sup> što u metodološkom smislu stvara utisak da se Beti vrti u krugu istih argumenata i problema. Isto se odnosi i na argumentaciju koja treba da dovede do ključnog zaključka „da je najbitnija stvar u muzici – patos ili izražavanje.“<sup>198</sup> Ona vodi od melodije i harmonije, preko ljudskog glasa,<sup>199</sup> pa do rasprave o konsonancama i disonancama.

Ipak, i u trenutku kada izražavanje donosi na pijedestal estetičke suštine, Beti se u duhu kompromisa, vraća na vokalnu muziku, koja je moćnija od instrumentalne i koja proizvodi jači utisak kod publike. „Lepo izvedena simfonija je slična divnom recitovanju na nepoznatom jeziku.“<sup>200</sup> Ovakav odnos instrumentalne i vokalne muzike, proizlazi iz Betijevog stava, da poezija vokalnoj muzici dodaje kvalitet „bez koga bi muzika ostala nejasna i neopredeljena.“<sup>201</sup>

14. Za razliku od Šabanona, Beti je blaži u svom odricanju podražavanja, i pored toga što detaljna studija njegovih argumenata upućuje na isključivost izražavanja u muzici. Pravidni kompromis, koji prati Betijev rad, upućen je pristalicama teorije podražavanja, koji su i dalje bili u većini. Tako na primer, u godini objavljanja Betijevog rada nailazimo na **Hokinsovу** (Sir John Hawkins, 1719–1789) *Opštu Istoriju (A General History of the Sciense and Practice of Music)* (1776) koja ponovo svrstava muziku u podražavalачke umetnosti, sa uobičajenim zaključkom da su poezija i slikarstvo adekvatniji tom principu, nego muzika.<sup>202</sup>

## VIII. Nemačka u XVIII veku – oblikovanje naučne discipline

1. Problemi kojima se bavila engleska i francuska estetika muzike XVII veka u potpunosti su prisutni i u Nemačkoj. Povoljnije komunikacijske prilike, prevodi i štampanje aktuelnih teorijskih radova, deo su kulturne klime koja najavljuje moderno doba.

2. U ovom smislu **Kunauov** (Johann Kuhnau, 1660–1722) komični roman *Muzički šarlatan (Der Musikalische Quack-salber)* objavljen na samom početku

<sup>196</sup> ibid., 647.

<sup>197</sup> v. ibid., 651, 652.

<sup>198</sup> ibid., 660.

<sup>199</sup> „Od svih vidova zvukova, glas je najdirektniji put prema čovekovom srcu.“ (ibid., 656)

<sup>200</sup> ibid., 662.

<sup>201</sup> ibid., 660.

<sup>202</sup> v. P. le Huray, and J. Day, op. cit., 157.

veka (1700), odgovara sličnim raspravama u Francuskoj i Engleskoj o vrednostima domaće i italijanske muzike. Glavni lik romana je muzikant Karafa (Caraffa) – šarlatan i latalica, koji sebe izdaje za italijanskog virtuoza i koji nailazi na odličan prijem kod zaslepljene nemačke publike.

Kunauovo poznavanje antičke i srednjovekovne teorijske literature, koje utiče na njegovu kritiku teorije afekata (*Affektenlehre*) i odnos prema etičko-katarktičkim osobinama muzike,<sup>203</sup> izraženo je i u delu romana u kojem teče rasprava između dva oratora – od kojih prvi hvali, a drugi kudi muziku. I pored ironične stilistike i literarnog oblika kojim se Kunau koristio u ovom delu, njegova sadržinska težina je ostavila poseban teorijski trag na dalji razvoj nemačke estetičke misli o muzici, naročito na autore koji slede: **Johana Matesona** (Johann Mattheson, 1681–1764) i **Johana Šajbea** (Johann Adolph Scheibe, 1708–1776).

3. *Savršeni kapelnik* (*Der vollkommene Cappelmeister*) (1739) je delo koje se izdvaja između više Matesonovih publicističkih i teorijskih radova. Producujući liniju odbrane nemačke muzike Mateson razrađuje više pitanja muzičke teorije i kompozicije<sup>204</sup> iz kojih proizlaze i njegovi estetički stavovi.

Prihvatajući melodiju kao primarnu i suštinsku karakteristiku muzike, Mateson je konsekventno izveo i ostalo mišljenje o estetskim osobinama muzičkog fenomena. Prevlast melodije nad harmonijom kod Matesona znači i definitivno odbacivanje matematičnosti muzike, čemu on posvećuje poseban prostor u ovom radu.<sup>205</sup>

4. Između više iznesenih argumenata protiv matematičnosti muzike, verovatno najsnažnije deluje veoma jednostavna konstatacija iznesena na kraju pomenutog poglavљa:

„S druge strane, ja sam se više puta uverio da ni danas, a ni u ranija vremena o kojima sam čitao ili slušao, ni jedan poznati muzičar nije uspeo sastaviti makar i jednu prigodnu melodiju na žalosnoj osnovi brojki i merenja. Bez obzira koliko se starao, nikome nije uspelo da dostigne cilj pomoću takvih sredstva.“<sup>206</sup>

Odbacujući matematičnost, Mateson nije odbacio i pravila i zakone u muzici. U delu o *melopoeji*, koji u mnogome podseća na srednjovekovne receptarijume, Mateson zamenjuje matematiku sa kvalitetima melodije kojih po njemu ima

<sup>203</sup> Siegfried Bimberg, Werner Kaden, Eberhard Lippold, Klaus Mehner und Walther Siegmund-Schultze, hrsg., *Handbuch der Musikästhetik*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1979, 337.

<sup>204</sup> „U prvom delu (ove knjige, m.p.) on dotiče različite aspekte muzičke teorije: prirodu zvuka, intervale, melodiju, lestvice, prikazuje razliku između scenske, duhovne i instrumentalne muzike. Drugi deo je uglavnom posvećen melodiji. U njemu je u celini preneseno Matesonovo istraživanje iz *Suština nauke o melodiji* (*Kern melodischer Wissenschaft*) napisanog 1737. g., gde se analiziraju pravila sastavljanja melodije, njen ritam i metar, različiti tipovi melodija (za ples, oratorij, motet, arije). Treći deo raspravlja probleme harmonije, pravila kontrapunkta, konstrukciju nekih instrumenata.“ (B. П. Шестаков, op. cit., 234)

<sup>205</sup> v. ibid., 242–255.

<sup>206</sup> ibid., 254.

četiri: *lako, jasno, glatko i lepo*.<sup>207</sup> Ipak, zaključuje on, „što više pravila, to teže ovladati naukom; manja količina i jednostavnost čine njihovo izučavanje lakim i prijatnim. Puna odsutnost pravila je pogubna.“<sup>208</sup> Matesonovo oklevanje u stilu odbacivanje pravila – prihvatanje pravila, kulminira konstatacijom da „dobra melodija treba da sadrži nešto što se ne može opredeliti, ali je dobro poznato celom svetu.“<sup>209</sup>

Osnova Matesonove teorije u aspektu delovanja melodije (pored ovog *je ne sais quoi*), je teorija afekata. „Cilj muzike je izazivanje silnog afekta i kretanje naših emocija.“<sup>210</sup>

5. I ideje Matesonovog savremenika Šajbea uglavnom su slične. U člancima u nedeljniku *Kritički muzičar* (*Kritisches Musicus, Der critische Musicus*) (1737–1745), Šajbe iznosi da je podražavanje unutrašnja suština muzike i da se ta suština saстоји u „razumnom podražavanju prirode.“<sup>211</sup> Prisustvom razumnog kod Šajbea je podržana ideja muzike kao nauke,<sup>212</sup> i njena naučnost je bitna za kompozitora koji mora savladati brojne discipline da bi ispravno obavljao svoj posao.

6. Racionalizam i teorija afekata su prisutni i u **Valterovom** (Johann Gottfried Walther, 1684–1748) *Muzičkom rečniku* (*Musikalisches Lexicon oder musikalische Bibliothek*) iz 1732. g. u kome je, shodno enciklopedijskoj atmosferi XVIII veka, obrađeno više od 3.000 pojmove. Valter je isto tako sistematizovao teorijske i praktične aspekte muzike, ali različitije nego što je to bio slučaj u ranijim podelama na teorijsku i praktičnu muziku. Teorijska muzika kod Valtera obuhvata: istoriju (*musica historica*), prirodu zvukova (*musica didactica*) i muzičku notaciju (*musica signatorica*). Praktična muzika ima dva dela: umetnost pevanja i izvođenja (*musica modulatorica*) i kompoziciju (*musica poetica*).<sup>213</sup>

7. Teorijski aspekti interpretacije, pogotovo u estetskom, a ne u čisto praktičnom smislu (kao na primer tretiranje ornamenata), dobijaju sve veći prostor. Bahov sin **Karl Filip Emanuel Bah** (Carl Philipp Emmanuel Bach, 1714–1788) piše *Esej o pijanističkom izvođenju* (*Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*) (prvi deo, 1743. g., drugi, 1762. g.) u kojoj je interpretacija prilagođena *Affektenlehre*.<sup>214</sup>

8. Jedan od posebno značajnih događaja sredinom veka je formiranje i osamostaljivanje estetičke discipline kao posebne nauke. „**Aleksandru Gotlibu Baumgartenu** (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714–1762), osnivaču nemačke estetike, bila je nerado priznavana čast da je estetičkoj nauci dao ime; a davaoci imena su počev od Adama, bili slavljeni kao neke vrste mudraca... Većina pisaca, međutim, ocenila je Baumgartenov doprinos kao nominalan a ne suštinski. Oni su

<sup>207</sup> ibid., 260.

<sup>208</sup> ibid., 262.

<sup>209</sup> ibid., 263.

<sup>210</sup> ibid., 234.

<sup>211</sup> ibid., 312.

<sup>212</sup> ibid., 321.

<sup>213</sup> ibid., 276.

<sup>214</sup> v. ibid., 296.

smatrali da se u njegovim suvoparnim racionalističkim raspravama samo istrošila i završila izvesna misaona struja, a ne da je doprineo rođenju same estetike.<sup>215</sup>

Bez obzira na primedbe oko Baumgartenovog doprinosa, od suštinskog značaja ostaje odvajanje problema lepog, od mase filozofskih problema, koje je uz to praćeno i definisanjem, odnosno odvajanjem lepih umetnosti, kao posebne celine ljudskog delovanja.

9. Baumgartenovo interesovanje za područje estetike nije inklinirano prema muzičkoj umetnosti, tako da je jedva spominje u svojim *estetičkim* radovima. Mnogo više referenci o muzici nalazimo kod švajcarskog teoretičara **Zulcera** (Johann Georg Sulzer, 1720–1779) u njegovoј *Opštoj teoriji lepih umetnosti (Allgemeine Theorie der schönen Künste, nach alphabetischer Ordnung der Künste wörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt)* započetoj 1761. godine.

Zulcerov estetički koncept polazio je od stanovišta da „postoje dve osnove ljudske sreće – intelekt i moralni smisao.“ Prema njegovoј interpretaciji ideje podražavanja prirode, umetnik je morao da portretira „moralne intencije koje mogu biti otkrivene u prirodi.“<sup>216</sup> U ovom konceptu muzici je dodeljeno izražavanje (*Ausdruck*) strasti. „Izražavanje je duša muzike, bez njega je muzika samo prijatna igračka, sa njim muzika postaje neodoljivo moćan jezik koji obuhvata srca... Kako, tada, kompozitor stiče ovu čudesnu veštinu da dominira našim srcima tako puno? Osnova ove snage mora biti položena u njemu samom – prirodnom. Njegova duša mora odgovarati svakoj emociji i strasti, jer on može efektno izraziti samo ono što kao sroдno oseća... U ovakvim okolnostima, muzičar mora bliže da izučava kako se izražava svaka strast.“<sup>217</sup>

10. Zulcer pokušava da definiše i sredstva kojima se postiže izražavanje u muzici. Prema njemu, njih je šest:

- harmonska progresija
- metar
- melodija i ritam
- dinamičke varijacije
- izbor pratnje, odnosno instrumenata i
- modulacije u različitim lestvicama.<sup>218</sup>

I pored lucidnog i analitičnog duha Zulcerovih komentara, još u ovom globalnom pregledu vidljiva su Zulcerova lutanja u području muzičke teorije. To je vidljivo i iz primera kompozitora koje Zulcer bira – Graun i Hase (Hasse), kompozitori koji su veoma malo poznati izvan istorijskog i geografskog kruga Zulcerovog vremena.

11. Otac savremene muzikologije, kako ga neki nazivaju, **Johan Nikolaus Forkel** (Johann Nikolaus Forkel, 1749–1818) verovatno je bio inspirisan Zulcerovim radom

<sup>215</sup> K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 242.

<sup>216</sup> P. le Huray, and J. Day, op. cit., 120, 121.

<sup>217</sup> ibid., 124.

<sup>218</sup> v. ibid., 126.

kada u delu *O muzičkoj teoriji* (*Über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern der Kunst notwendig und nützlich ist*) (1777) postavlja pitanje: šta bi se desilo sa umetnošću, kad bi bila ostavljena kapricu i samovolji svake individue, ako muzika koja je jezik emocija i strasti, ne koincidira sa emocijama neke ličnosti, ako ne bi postojala odgovarajuća pravila i propisi, izvučeni iz prirode i iskustva?<sup>219</sup>

12. Iz Zulcerove koncepcije je proizšlo i pitanje genija, što je estetički aspekt koji će biti naročito aktuelan u drugoj polovini XVIII veka. Genije i izražavanje su dve centralne kategorije, koje čine srž **Šubartovog** (Christian Friedrich Daniel Schubart, 1739–1791) rada *Ideje ka estetici tonske umetnosti* (*Ideen zu einer Ästhetic der Tonkunst*), dela, koje se može smatrati analognim Baumgartenovom učinku u opštoj estetici.

Ipak, ono ostaje relativno dugo nepoznato javnosti. Delo je završeno 1784. g. a započeto na kuriozitetan način u virtembergškom zatvoru, gde se zbog „ne-milosti lokalne vlastele“ Šubart našao od 1777–1787. godine. Do objavlјivanja ovog dela proći će još dvadesetak godina, i ono će biti posthumno prezentovano javnosti od Šubartovog sina Ludviga, 1806. godine.

13. Šubartova *estetika* proizlazi iz suprotstavljanja muzike matematički. Još u samom *Uvodu* ovog dela, Šubart ističe da je dosadašnja zakonomernost muzike tražena samo u matematičkom, a ne i u estetičkom području. Reprezentanti prvog područja su harmonija i modulacija, a reprezentant drugog, melodija. Prema njemu, teže je izučavati ovo drugo, što ilustruje i broj radova posvećenih otkrivanju melodije, međutim njeno izučavanje je mnogo interesantnije i plodotvornije.<sup>220</sup> Prema tome, zaključuje Šubart – „prvi zadatak estetike muzike je –bržljivo istraživanje delovanja muzike i ispravnih zaključaka, zašto neka fraza proizvodi tako jake utiske, dok neka druga jednostavno klizi po ljudskom srcu, ne ostavljujući tragove.“<sup>221</sup>

14. Šubart je „izražavanje“ definisao kao – „izvođenje koje odgovara svakom pojedinom delu, tačnije, svakoj pojedinoj muzičkoj misli. Muzičko izražavanje se sastoji od tri elementa: ispravnost, jasnost i lepota.“<sup>222</sup> Tu je očigledno Šubart produžio Matesonove kvalifikacije melodije, s time što ih je izmenio i skratio.

15. I poglavje o geniju sadrži klasifikaciju „karakternih osobina koje mora da ima muzički genij.“ Šubart je nabrojao pet takvih osobina:

- oduševljeno osećanje lepote i veličanstvenosti u muzici
- velika duševna osećajnost
- veoma prefinjen sluh
- prirodno osećanje ritma i takta i
- velika ljubav prema muzici.<sup>223</sup>

<sup>219</sup> v. *ibid.*, 176.

<sup>220</sup> В. П. Шестаков, оп. цит., 325.

<sup>221</sup> *ibid.*, 326.

<sup>222</sup> *ibid.*, 338.

<sup>223</sup> *ibid.*, 336, 337.

16. Godina početka Šubartova tamnovanja se poklapa sa godinom pojave drame nemačkog kniževnika Klingera *Sturm und Drang* po kojoj je ranoromantičarski pokret i dobio svoje ime. Citiranje imena Vinkelmana i Herdera, inspiratora ovog pokreta, kao i Getea, koji će biti jedan od njegovih nosilaca, definiše Šubartov odnos prema novinama koje su zahvatale evropsku umetnost.

17. Šubartovo delovanje se hronološki poklapa i sa periodom nemačke klasične estetike. Njegov rad je primer o kontinuitetu i postepenoj transformaciji ideja u nemačkoj i evropskoj estetici muzike, ideja, koje otvaraju vrata savremenoj metodologiji osvajanja fenomena muzičke umetnosti.



OD KANTA DO HEGELA  
– METODOLOGIJA SAVREMENE  
ESTETIKE MUZIKE



## I. Muzički klasicizam i nemačka klasična filozofija

1. Podudaranje zrelih doba, doba najvišeg uspona, **Hajdnovog i Betovenovog** stvaralaštva sa ključnim estetičkim radovima **Kanta i Hegela** je potpuno. Kantova *Kritika moći sudjenja* (*Kritik der Urteilskraft*) koja se pojavila 1790. g. hronološki prethodi Hajdnovom najznačajnijem periodu (1791–1803), periodu londonskih gostovanja, londonskih simfonija i oratorija *Die Schöpfung* i *Jahreszeiten*. Hegelova *Estetika* (*Ästhetik*) 1820. g. odgovara poslednjem periodu Betovenovog stvaralaštva (1815–1827), njegovim poslednjim klavirskim sonatama, kvartetima, *Devetoj simfoniji* i *Missi solemnis*.

2. Da se ne radi o prostoj koincidenciji, već o jedinstvenoj duhovnoj atmosferi na kraju XVIII i početkom XIX veka govore i ostale uporedive činjenice.

Monumentalni muzičko-klasičarski oblici (sonatni oblik i sonatni ciklus sa ostalim oblicima koje je sadržavao – počev od složene trodelne pesme, ronda, pa do teme sa varijacijama), težnjom da se materijal, građa, odnosno sadržaj, oblikuje u jedinstven i sveobuhvatni sistem, *eo ipso* su poslednji veliki filozofski sistemi Kanta i Hegela.

I u sadržajnom smislu postoji izvesna korespondencija ideja. Transcedentalizmu i idealizmu odgovara stremljenje ka apsolutnoj muzici; muzici lišenoj materijalnosti i realnosti; muzici posvećenoj samoizgradnji sopstvenog materijala po strogo šablonizovanim *a priori* racionalnim pravilima; muzici koja ne insistira na asocijativnosti, već pobuđuje duševnost kontemplacijom i saznanjem.

3. Zaokruživanje kontinuiteta filozofskog mišljenja od antike do filozofskih sistema Kanta i Hegela, (čime je završena jedna i odmah započela druga, civilizacijska, filozofska i saglasno tome, estetička etapa evropske kulture), paralelna je zaokruživanju razvoja tonaliteta i svim ostalim melodijskim, harmonskim i formalnim karakteristikama koje iz njega proizlaze.

4. Sonatni oblik, jedan od najsloženijih muzičkih oblika, svoju koncepciju gradi na suprotstavljanju tematskih materijala, koji se, sa druge strane, nalaze u harmonskoj tenziji. Ovo, pak, jedino je moguće u dur-mol sistemu izdiferenciranih stupnjeva, tonično-dominantne funkcije i vođice, u kojoj kulminira princip *napetost – razrešenje*.

U trenutku kad je bio uspostavljen, isti taj sistem se već počeo rušiti u Beethovenovim delima. Razgradnja sistema koja produžava u romantizmu doveće do njegovog samouništenja u muzici u XX veku, odnosno u pokušaju da se izgrade slični sistemi (impresionizam i celotonska skala, akordi formirani putem superpozicije kvarti itd.).

5. Klasicizam je period u kome je definitivno prevagnula instrumentalna muzika. Time je konačno završena etapa razvoja muzičke kulture u kojoj je muzika izdiferencirana kao poseban fenomen. Dalja veza između muzike i poezije, ili drugih umetnosti, biće shvatana kao sinkretizam dve različite umetnosti, za razliku od prevođenog stanja u kome je suštinski postojala samo jedna kompleksna umetnost.

6. Kašnjenje muzičkih stilova može proizvesti određenu zabunu oko upotrebe termina klasično i romantično. Estetika „romantizma“, kojoj pripada većina autora krajem XVIII i početkom XIX veka, odgovara muzičkom vrhu klasicizma.<sup>1</sup> Ako ovome dodamo i „kašnjenje“ estetičkog mišljenja iza aktuelne muzičke prakse, onda potpuno važi zaključak da se estetika romantizma odnosi na praksu muzičkog klasicizma.

## II. Kantovi sudovi ukusa i muzika na dnu hijerarhije umetnosti

1. Paradoksalno deluje **Kantov** (Immanuel Kant, 1724–1804) doprinos i uticaj na dalji razvoj estetike muzike, i razume se, filozofije i estetike uopšte, naspram njegovih stavova o muzici i njenom vrednosnom rangiranju. U ključnoj Kantovoj estetičkoj raspravi, (po mnogima i ključnoj u sintetizovanju celokupnog Kantovog filozofskog sistema)<sup>2</sup> *Kritika moći suđenja*, Kant posvećuje skoro zanemarljivi prostor muzičkoj umetnosti.

Još pri njenom prvom pominjanju, Kant je klasificuje u zabavne umetnosti: „one umetnosti kojima se smera jedino uživanje; takve su sve one draži koje su u stanju da društvu za trpezom pruže zabavu.“<sup>3</sup> Komentar o muzici čak je pri

<sup>1</sup> P. le Huray, and J. Day, The aesthetics of romanticism, op. cit., 6–10. Fubini razmatra muzičku praksu klasicizma (Mocart, Beoven), na početku poglavља o *romantizmu*. (v. E. Fubini., op. cit., 121–129) Uopšte, većina autora ovog perioda je ubrajala klasicizam i klasične autore u romantizam. Na primer, **Franc Kristof Horn** (Franz Christoph Horn, 1781–1837) u *Fragmēntima* (iz *Allgemeine musikalische Zeitung*) „po prvi put spominje romantizam u muzici, odnoseći se prema Mocartu kao prema romantičnom kompozitoru i upoređujući ga sa romantičnim umetnicima, kao Šekspiriom na primer.“ (P. le Huray, and J. Day, op. cit., 271)

<sup>2</sup> Treću Kantovu *kritiku* Gilbert i Kun nazivaju „mostom između svetova... U drugom i konačnom *Uvodu* u svoju *Kritiku moći suđenja* Kant upečatljivo izražava svoje osećanje potrebe za pomirenjem dvaju svojih ranijih sistema. Priroda i Sloboda, piše on, odvojene su provaljom preko koje čovek ne može da dogleda.“ (K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 274)

<sup>3</sup> Immanuel Kant, *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1975, (§44) 189. Podela umetnosti na zabavne i lepe je samo deo klasifikacije koju je Kant izvršio u ovom delu. „U *Kritici moći suđenja* iz

tome postavljen u zgrade zajedno sa načinom „na koji je sto snabdeven radi uživanja“, jer tu „spada čak i muzika za vreme obeda, naročito prilikom velikih gozbi: čudnovata stvar, jer ta muzika treba samo kao prijatna graja da održava raspoloženje duhova u stanju veselosti i da povoljno utiče na slobodnu govorljivost jednog suseda sa drugim, da pri tom нико ne obraća ni najmanju pažnju na njenu kompoziciju.“<sup>4</sup>

Ostavljajući na stranu implikacije ove Kantove klasifikacije, navedeni primer anticipira savremenu situaciju u kojoj je muzika fon domaće atmosfere, atmosfere u određenim radnjama i prostorima za zabavu.

S druge strane, ovaj komentar dokazuje da Kant ne korespondira sa celinom muzičke prakse svog vremena. Muzika za zabavu nije bila ni jedini, a ni najreprezentativniji primer muzičke kulture s kraja XVIII veka.

2. Kantovo dalje interesovanje i reference o muzici su u potpunosti prilagođeni metodološkom sistemu treće *kritike* i klasifikacije umetnosti koja iz njega proizlazi. Prema njemu:

- lepota uopšte (bilo da je reč o prirodnoj lepoti ili o umetničkoj) može da se nazove *izrazom* estetskih ideja;
- prema tome, ako hoćemo da izvršimo podelu lepih umetnosti, onda ne možemo, bar kao pokušaj da izaberemo neki zgodniji princip nego što je analogija umetnosti sa vrstom izraza;
- taj se izraz sastoji iz *reči*, *izraznog pokreta* i *tona* (artikulacije gestikulacije i modulacije);
- postoje dakle samo tri vrste lepih umetnosti: *govorne* umetnosti, *likovne* umetnosti i umetnosti *igre oseta* (kao spoljašnjih čulnih utisaka).<sup>5</sup>

Umetnosti *lepe igre oseta* prema Kantu su dve: *muzika* i *slikarstvo u bojama*.<sup>6</sup> Ali ovde Kantov logički sistem nije mogao mimoći ni pitanje matematike i muzike, čime bi muzika izašla iz koncepta *prijatnog* i ušla u sferu prosuđivanja „forme u igri oseta.“<sup>7</sup> „Međutim“ – zaključuje Kant – „razlika, koju daje jedno ili drugo mišljenje u prosuđivanju osnova muzike, izmenila bi njenu definiciju samo u tom smislu što bi se ona oglasila ili za *lepu* igru oseta (pomoću čula sluha), ili za lepu igru *prijatnih* oseta. Muzika će biti predstavljena potpuno kao *lepa* umetnost

1790. g. on je dao bilans onoga što je stoleće učinilo za podelu umetnosti. Između umetnosti je izdvojio lepe, ali – sproveo je to na složen način: umetnosti je podelio na mehaničke i estetičke, a tek ove na prijatne (zabavne, m.p.) i lepe. Njih je pak delio dalje, i to ne samo na jedan način. Delio ih je platonski na umetnosti istine i umetnosti privida, ubrajajući arhitekturu u prve, a slikarstvo u druge. Delio ih je, takođe na umetnosti koje operišu predmetima postojećim u prirodi i na one koje operišu predmetima što ih je stvorila umetnost. U majoriginalnijoj od svih svojih podela razlikovao je onoliko vrsta umetnosti koliko ima čoveku dostupnih načina izražavanja, ili prenošenja misli i osećanja. Smatrao je da načina ima tri: rečima se služe poezija i govorništvo, zvucima – muzika, a gestovima – slikarstvo, vajarstvo i arhitektura.“ (V. Tatarkjević, op. cit., 68, 69)

<sup>4</sup> I. Kant, op. cit., 189, 190.

<sup>5</sup> ibid., 204.

<sup>6</sup> ibid., 207.

<sup>7</sup> ibid., 208.

samo na osnovu prvog načina objašnjavanja, dok bi se na osnovu drugog načina objašnjavanja predstavila kao *prijatna umetnost* (bar delimično).<sup>8</sup>

3. „Upoređivanje lepih umetnosti s obzirom na njihovu estetičku vrednost“ (§53.) postavlja muzičku umetnost odmah iza pesništva, jer „ako je reč o nadražaju i o uzbudivanju duševnosti, onda umetnost koja mu je od svih govornih umetnosti najbliža i koja se isto tako sa njim sasvim prirodno može udruživati (je) naime *muzika*.<sup>9</sup> Problem muzike je što „ona govori isključivo pomoću osećaja bez pojmove, te, dakle, ne dopušta da nešto preostane za razmišljanje, kao što čini poezija.“ Ova „nepojmovnost“ muzike, i odатle nemogućnost operisanja pojmovima, odnosno mišljenja, odrediće i Hegelovu klasifikaciju umetnosti: „Muzika ipak izaziva u duševnosti raznovrsnije uzbuđenje“, međutim ona ostaje „više uživanje nego kultivisanje (igra misli koju ona uzgred izaziva predstavlja samo posledicu jedne, tako reći mehaničke asocijacije); i prosuđena umom, muzika ima manje vrednosti nego ma koja druga lepa umetnost.“<sup>10</sup>

4. Asocijativnost muzike kod Kanta je objašnjena pomoću teorije intonacije:

- svaki govorni izraz u svojoj celokupnosti ima neki ton koji je u skladu sa njegovim smisлом;
- taj ton označava više ili manje neki afekat onoga ko govori i ujedno ga proizvodi u onome ko sluša;
- taj afekat, obrnuto, izaziva takođe onu ideju koja se u govoru izražava takvim tonom.<sup>11</sup>

Na ovaj način, muzika postaje govor osećanja, odnosno afekata i reverzibilno podstiče lanac, koji je malo pre bio izložen.

5. Kant će dopustiti određenu „racionalizaciju“ predmeta u područje forme, putem matematike, koja pomaže da se uspostave „uslovi lepote koji važe za svakoga“, odnosno „na osnovu te matematičke forme, ukus sme da prisvaja sebi pravo da se unapred izjašnjava o sudu svakog čoveka.“<sup>12</sup>

Ipak, „ako se vrednost lepih umetnosti sudi prema kulturi koju one pribavljaju duševnosti... muzika, pošto se izvodi samo u osetima, zauzima među lepim umetnostima najniže mesto.“ Ona „polazi od oseta i ide ka neodređenim idejama“, zbog čega su njeni utisci *tranzitorni* i gube se po završetku izvođenja dela.<sup>13</sup>

6. Kraj Kantovih komentara o muzici pripada mani *urbaniteta*, jer se muzika nameće, bez obzira na našu volju, i mi ne možemo da je izbegnemo skretanjem pogleda u stranu, ako ne želimo da njen utisak dospe do nas.<sup>14</sup> Može se pretpostaviti da je deo Kantovog neprijateljstva prema muzici proizašao iz pomodarstva sviranja klavira „tatinih kćeri“

<sup>8</sup> ibid.

<sup>9</sup> ibid., 211.

<sup>10</sup> ibid.

<sup>11</sup> ibid.

<sup>12</sup> ibid., 212.

<sup>13</sup> ibid.

<sup>14</sup> ibid., 212, 213.

koje je zahvatio Kenigsberg u Kantovo vreme. Možemo samo pretpostaviti da je neuko vežbanje smetalo strogo planiranom i preciznom Kantovom duhu.

7. Kantov estetički sistem, razvijen u *kritici reflektivne moći sudeњa*, poštovao je određenu hijerarhiju, prirodno lepog i umetnički lepog, kao i uzvišenog, kome Kant posvećuje poseban prostor. U toj hijerarhiji analitike lepog posebno mesto zauzimaju „četiri momenta suda ukusa“, verovatno najčešće citiran deo Kantove estetičke misli:

- *ukus* predstavlja moć prosudivanja jednoga predmeta ili neke vrste predstavljanja pomoću dopadanja ili nedopadanja *bez ikakvog interesa*. Predmet takvog dopadanja naziva se *lepm*;
- *lepo* jeste ono što bez pojma izaziva opšte dopadanje;
- *lepota* jeste forma *svrhovitosti* jednoga predmeta, i koliko se ona na njemu opaža *bez predstave o nekoj svrsi*;
- *lepo* jeste ono što se bez pojma saznaje kao predmet nekog *nužnog* dopadanja.<sup>15</sup>

Očigledno je da se Kantovi sudovi ukusa u potpunosti mogu primeniti na analitiku lepog muzičke umetnosti. Kako smo videli to se nije desilo u Kantovom „neprijateljskom“ sistemu. Ipak, Kantova je zasluga postavljanje *bezinteresnosti, svrhovitosti bez svrhe, bezpojmovnosti i opšteg nužnog dopadanja*, kategorije koje će biti inspirativne i generativne za autore XIX i XX veka.

### **III. Reafirmacija muzike u romantičarskoj estetici**

1. Period između Kanta i Hegela je ispunjen uglavnom parcijalnim tekstovima i referencama o muzičkoj umetnosti. Takav je **Šlegelov** (Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel, 1772–1829) komentar o muzici u *Ateneumu* (*Athenaeum*) (1798–1800). Šlegel vraća izgubljenu poziciju muzici konstatujući da „sva čista muzika mora biti filozofska i instrumentalna.“<sup>16</sup> Filozofičnost muzike stoji naspram pogrešnog ubeđenja da je muzika jezik emocija. Šlegel ide i dalje pitajući se – zar čista muzika ne kreira svoj sopstveni tekst?<sup>17</sup> Time muzika postupno postaje entitet za sebe, svojevrstan jezik filozofskih ideja jer mi smo „više svesni o našim mislima *u* muzici nego *o* njoj.“<sup>18</sup>

2. Šlegelov kratki komentar sadrži klice estetike formalizma, kao i Šopenhauerove filozofične muzike. Veoma slične stavove je imao i Šlegelov brat **August** (August Wilhelm von Schlegel, 1767–1845), koji se muzikom delimično bavi u svojim tekstovima iz oblasti literarne estetike (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 1801, i *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, 1808). I u njegovim tekstovima muzika je *vrhunska* umetnost i ona „može biti shvaćena

<sup>15</sup> ibid., 100, 108, 124, 128.

<sup>16</sup> P. le Huray, and J. Day, op. cit., 247.

<sup>17</sup> ibid.

<sup>18</sup> ibid.

jedino u toku vremena koje je čini naročitom 'romantičnom' umetnošću.<sup>19</sup> August je ovim podržao mišljenje svog brata da su „romantična dela uvek u stanju nastajanja.“<sup>20</sup> Ovo *nastajanje* biće podsticaj za razvijanje teorije modaliteta muzičke egzistencije, kao i kasnijem mišljenju (u fenomenološkoj estetici) da je izvođenje muzičkog dela unikatan primer radanja bića.

3. Nesaglasnost sa Kantovom estetičkom konцепцијом muzike nalazimo i kod **Herdera** (Johann Gottfried von Herder, 1744–1803).<sup>21</sup> Herder je donekle blizu Kanta, kad smatra da su „glavni instrumenti kojima osećamo lepotu tri glavna čula: vid, sluh i pipanje.“<sup>22</sup> Razlike su vidne kad Herder (u *Kaligoni*, 1800) kaže „da sve što čujemo u prirodi... sadrži elemente muzike.“<sup>23</sup> Priroda je prapocetak i uzor muzike i muzičar „jedino laska“ toj muzičkoj slici prirode. „Muzičke senzacije nisu *evidentirane izvan nas*, već su sa nama i u nama. To što dolazi do nas je samo slatki zvuk koji pokreće sve, ovaj zvuk je proizведен harmonijom i melodijom, i on probudi harmoniju i melodiju u svemu što mu odgovara.“<sup>24</sup>

3. Stimulus koji potiče od zvuka kod Herdera dovodi do emocionalnog odgovora, „zvuk je sazivač strasti“, ali pored ovog *spiritualnog* odgovora, mi odgovaramo i fizički.<sup>25</sup> Ovim je objašnjena i etiologija *plesa*, jer je priroda povezala *muziku*, *ples* i *kretanje* „kao prvobitnu ekspresiju opšte energije.“<sup>26</sup>

Prema Herderu suština muzike nije neuhvatljiva. On koristi tezu – harmonija kao osnova večnog muzičkog zakona, koji reguliše bazične odnose iznad kojih se gradi melodija. U stvari, Herder izabire srednji put – harmonija i melodija zajedno; jer, „ako je istina da muzika nije ništa drugo do matemačka veština ruke u kojoj muzičko zadovoljstvo proizlazi iz numeričkih relacija i intervalskih kalkulacija – ideja za koju ne pronalazim nikakav smisao – od nje, ja bih bio večno uplašen.“<sup>27</sup>

4. Herder je rezervisao oblast emocionalnog za muziku, odvajajući je od govora, koji ima za cilj da saopštava misli. Ovo odvajanje „razvija muziku u samoj-sebi-dovoljnoj umetnosti, *sui generis*“ i taj istorijski progres odvajanja, oslobođanja muzike od njene sestara – *mima* i *reči* – tekao je dosta sporo i teško.<sup>28</sup> Herder je time u potpunosti uklopio svoj estetički koncept sa realnom muzičkom praksom svog vremena.

<sup>19</sup> ibid., 266.

<sup>20</sup> ibid.

<sup>21</sup> Gilbert i Kun smatraju Herderovo suprotstavljanje Kantu kao teorijski promašaj. „Herder nije imao dovoljno analitičke moći da prevlada sukob svojih gledišta ili da pravilno shvati svoju istorijsku ulogu. On je bio prorok koji je video obećanu zemlju, ali je nije prepoznao. Smeli pionir postao je ogorčeni *laudator temporis acti*. Nesrećno je povezao konačno izlaganje svojih estetičkih ideja (u delu: *Kaligone, O prijatnom i lepom*) (*Kalligone, Vom Algenehmen und Schönen*) sa nepravednom i žestokom kritikom Kantove *Kritike moći sudjenja*.“ (K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 266)

<sup>22</sup> ibid., 263.

<sup>23</sup> P. le Huray, and J. Day, op. cit., 253.

<sup>24</sup> ibid.

<sup>25</sup> ibid., 255.

<sup>26</sup> ibid.

<sup>27</sup> ibid., 256.

<sup>28</sup> ibid., 257.

5. Filozofski i *respective* estetički put prema *apsolutnom idealizmu* vodi preko Šelingovih (Friedrich Wilhelm Josef von Schelling, 1775–1854) predavanja o *Filosofiji umetnosti* (*Philosophie der Kunst*) u Jeni (1802–1803). Tumačeći „filozofsko saznanje kao postepeno savladavanje dvojstva subjekta i objekta“, a umetnost „kao dovršenje tog procesa, koji opisuje kao neku romantičnu nadumetnost, okean u koji moraju da teku sve struje intelektualnog razvoja – filozofija, nauka, religija i politički život“,<sup>29</sup> Šeling je vratio nadmoćnu poziciju umetnosti. Ako pri tome dodamo i značenje *forme* kao suštinskog principa u oblikovanju *apsolutnog* i postupnog vraćanja pitagoreizmu, mistici brojeva i *harmonije sfera*, (teorijske kategorije koje su tretirane kao „reakcionarne“ u Šelingovo vreme),<sup>30</sup> dobijamo teorijski fundament Šelingove estetičke konцепције muzike.

6. Da bi stigao do „forme muzike kao forme večnih stvari u spoljašnosti fenomena“,<sup>31</sup> Šeling počinje konstatacijom da je „muzička umetnost u osnovi predmet *prve dimenzije* (ona egzistira samo u jednoj dimenziji)“, dimenziji vremena. Njena esencijalna forma je „*sukcesija*, jer ideja večnosti prepostavlja formu kao trajanje produžavanjem u vremenu, formu koja je smatrana kao nešto apstrahovano od materije. Subjekt koji postane svestan svog kontinuiteta postaje svestan *samog sebe*. Samosvest može biti osmišljena kao univerzalna svest apstraktnog oblikovanja sebe u mnogostruku svest. Ovo objašnjava bliske veze koje postoje između slušanja, muzike i govora s jedne i samosvesti s druge strane. To isto sugerije kako se mogu objasniti aritmetički aspekti muzike.“<sup>32</sup>

7. Isto kao i kod Hegela, Šelingove estetičke prepostavke o muzici propadaju kada pređu iz oblasti metafizičkog u oblast realne muzičke prakse. Da bi objasnio „muziku kao formu u kojoj jedinstvo materije postaje simbol“, Šeling koristi tri kategorije: ritam, modulaciju i melodiju. Kako on objašnjava, sam termin *modulacija* je upotrebljen u drugom značenju, kao visina tonova, a ne u značenju koje je bilo *moderno* u njegovo vreme (kao prelaz iz tonaliteta u tonalitet). Time ritam i modulacija u svojoj *kombinaciji* formiraju melodiju, koja je sa svoje strane „apsolutno otelotvorene vremena večnosti – drugim rečima, totalno jedinstvo.“<sup>33</sup> Na sličan način, „harmonija je muzička reprezentacija jedinstva u raznovrsnosti. Ovde je jedinstvo u kontrastu: jedinstvo, koje je u idealnom smislu.“<sup>34</sup> U tradicionalnoj raspravi na liniji harmonija – melodija, Šeling će se zauzeti za melodiju, jer je harmonija „dodatak melodije“ i pored toga što „postoje slučajevi u kojima je harmonija element melodije.“<sup>35</sup>

Uopšteno objašnjenje realne muzičke prakse kategorijama ritma, modulacije, melodije i harmonije, „jer je nemoguće uči u sva tehnička pitanja“,<sup>36</sup> kontrastira

<sup>29</sup> K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 354.

<sup>30</sup> v. S. Bimberg et al., op. cit., 364.

<sup>31</sup> P. le Huray, and J. Day, op. cit., 280.

<sup>32</sup> ibid., 275.

<sup>33</sup> ibid., 279.

<sup>34</sup> ibid.

<sup>35</sup> ibid.

<sup>36</sup> ibid., 278.

mnogo bolje razrađenim delovima Šelingove diskusije „o muzičkoj formi kao procesu u kome je beskonačno otelotvoreno u konačnom.“<sup>37</sup> Posle približavanja u XVIII veku, filozofija se opet udaljava od muzičke realnosti.<sup>38</sup>

#### IV. Hegelova dijalektizacija muzike – muzika u uspinjanju ka apsolutnom Duhu

1. Veoma sličan u ovom pogledu je i **Hegelov** (Georg Friedrich Wilhelm Hegel, 1770–1831) tretman muzičke umetnosti, prezentovan u njegovoj *Estetici*.<sup>39</sup> Hegel je otišao dalje od Šelinga u razrađivanju konkretnih teorijskih problema muzičke umetnosti, ali samo prividno. Kako ćemo videti, elementi muzičke estetike pate od nametnutog šematzizma trijada, u stvari od nametnutog estetičkog sistema odozgo, čime pojedini članovi trijada, pa i same trijade, gube bilo kakav smisao i povezanost sa realnom muzičkom praksom, odnosno muzičkom teorijom koja je već bila na zavidnom nivou u Hegelovo vreme.

2. Ono što važi na *micro* planu proizlazi iz *macro* plana Hegelove estetike. U tom smislu i pozicija muzike je u potpunosti subordinirana generalnim prepostavkama sistema i bez njegovog razumevanja, besmislen je bilo kakav dalji komentar.

Tako, „jedna od najvećih zasluga Hegela u istoriji estetike jeste što je on, nakon mnogih vekova razdvojenosti lepote i umetnosti i niza manje uspelih pokušaja njihovog saznanja, nerazdvojno povezao umetnost sa lepotom... Sasvim je prirodno što je Hegel, polazeći od stava da je duh viša realnost od prirode, zaključio već na samom početku svojih predavanja da je umetnički lepo ne samo više od prirodno lepog nego i jedina prava lepota, koja, kao ideal predstavlja i jedini pravi predmet estetike.“<sup>40</sup>

U ovoj novoj hijerarhiji lepog, umetnost dobija sasvim određenu funkciju, jer „prava umetnost po njegovom mišljenju, nije ona koja pruža zabavu i ispunjavajući naše duge časove, ako ne pruža dobro, bar zamenjuje ono što bi bilo zlo, nego ona koja, kao religija i filozofija, predstavlja samo jedan način na koji u svesti ističe i izražava ono što je božansko, najdublje čovekove interesu i najobi-

<sup>37</sup> ibid., 280.

<sup>38</sup> S druge strane, Fubini proglašava Šelinga kao inspiratora Betovenovog stvaralaštva. „Od Šelinga... on (Betoven, m.p.) je uzeo koncept umetnosti kao otkrovenja Apsolutnog, kao inkarnaciju beskonačnosti. On je priznao, u stvari, muzici najvišu funkciju ujedinjenja i vrednost poruke večnog.“ (E. Fubini., op. cit., 128)

<sup>39</sup> U stvari u pitanju su *predavanja iz estetike* koja je on u periodu između 1817. i 1829. godine držao u dva maha na Hajdelbergškom i četiri puta na Berlinskom univerzitetu i koja je 1835. godine rekonstruisao i objavio jedan od njegovih najboljih učenika, Hajnrih Gustav Hoto (Hotho). (Georg Vilhem Fridrih Hegel, *Estetika*, 1, Dragan M. Jeremić, predg., BIGZ, Beograd, 1975, XVIII)

<sup>40</sup> ibid., XIX.

mnije istine duha.<sup>41</sup> Ipak, u odnosu na religiju i filozofiju, umetnost predstavlja najnižu stepenicu u odražavanju čovekovog duhovnog života, odatle i zaključak o umetnosti kao već prevaziđenoj formi saznanja apsolutnog, formi koja više pripada prošlosti nego sadašnjosti i budućnosti.

3. Ovako shvaćena umetnost sadrži dalje dve linije trijada: horizontalnu i vertikalnu.

U horizontalnoj je predstavljen istorijski razvoj koji sadrži tri faze: simboličnu, klasičnu i romantičnu. U simboličnoj fazi, umetnost traga za svojom sadržinom i odgovarajućom formom; ravnoteža je uspostavljena sa klasičnom umetnošću (helenska umetnost), dok je romantična faza usredsređena na subjektivnu unutrašnjost duha.

Vertikalna podela sadrži istu terminologiju – simbolična, klasična i romantična. Pod kategoriju simbolične umetnosti Hegel je svrstao arhitekturu, kao klasičnu umetnost je tretirao skulpturu, a zadnji član trijade sadrži *romantične* umetnosti slikarstvo, muziku i poeziju. „Pojmovna određenost“ poezije odlučuje i u ovom sistemu.

4. Hegelova dijalektizacija fenomena umetnosti je potpuna. Prema Hegelu, „sadržaj umetnosti jeste ideja, a njena forma je čulan slikoviti oblik. Umetnost ima zadatak da te obe strane izmiri, obrazujući iz njih jedan slobodan totalitet.“<sup>42</sup>

Ideja umetnički lepog kod Hegela prelazi u *ideal* i ona nije kao takva „naime ideja u smislu neke metafizičke logike koja ima da je shvati kao nešto apsolutno, već ideja ukoliko je svojim uobličenjem prešla u stvarnost i ukoliko je sa tom stvarnošću stupila u neposredno jedinstvo koje njoj odgovara. Jer, doduše, ideja kao takva jeste istina po sebi i za sebe, ali istina u njenoj još neobjektiviranoj opštosti, međutim ideja kao umetnički lepo jeste ideja sa tom bližom namenom da u suštini bude individualna stvarnost, kao i da bude jedno individualno uobličenje stvarnosti koje po svojoj nameni čini da se ideja suštinski u njemu pojavljuje. Time je već izrečen zahtev po kome ideja i njen konkretno uobličenje u stvarnosti treba da se učine savršeno adekvatnim jedno drugom. Tako shvaćena ideja, to jest shvaćena kao stvarnost uobličena shodno njenom pojmu jeste ideal.“<sup>43</sup>

5. Kako se muzička umetnost odnosi prema idealu, Hegel obrazlaže još u delu o klasifikaciji umetnosti. „Druga umetnost u kojoj se romantično ostvaruje jeste muzika, koja стоји nasuprot slikarstvu. Njen materijal, mada još čulan, prelazi u još dublju subjektivnost i uposebljenost. Idealizovanje čulnog elementa putem muzike treba, naime, tražiti u tome što ona ravnodušnu eksteriornost prostora, čiji totalni privid slikarstvo još zadržava i namerno ga dočarava, sada isto tako ukida i idealizuje, pretvarajući je u tačku, u njenu individualno jedno. Ali, kao ta negativnost tačka je u sebi konkretna i predstavlja aktivno ukidanje u granicama materijalnosti, kao kretanje i drhtanje materijalnog tela u samom sebi, u njegovom odnosu prema samom sebi. Takva početna idealnost materije koja se ne pojavljuje više kao prostorna, već kao

<sup>41</sup> ibid., XXI.

<sup>42</sup> ibid., 70.

<sup>43</sup> ibid., 74.

vremenska idealnost, jeste ton, negativno postavljeni čulni elemenat, čija se apstraktna vidljivost pretvorila u čujnost, pošto ton tako reći oslobađa idealno iz njegove isprepletenosti sa materijalnim.<sup>44</sup> Postavljajući kategoriju *vremenosti* muzičkog fenomena, Hegel prihvata i nastavlja Šelingovo stanovište.

6. Posebno poglavlje o estetici muzike nalazimo na kraju Hegelove *Estetike* gde je muzika, po prihvaćenoj sistematizaciji, deo *romantičnih* umetnosti. Sažetu i kompletну sliku o Hegelovim sudovima o muzici dobićemo putem predstavljanja sistema trijada razvijenih u ovom delu njegove *Estetike*:

## 1. Opšti karakter muzike

### a) *Upoređenje muzike sa likovnim umetnostima i sa poezijom*

#### a) muzika i arhitektura

- aa) ukidanje identičnosti između unutrašnjosti i njenog spoljašnjeg bića
- bb) muzikalna građevina izrađena od tonova shodno zakonima muzike
- cc) arhitektura – simbolične forme radi spoljašnjeg posmatranja, muzika – unutrašnja duševnost i simpatična osećanja

#### b) muzika i likovne umetnosti

- aa) muzika se najviše razlikuje od skulpture kako u pogledu materijala i načina uobličavanja tako i s obzirom na odnos između unutrašnjosti i spoljašnosti
- bb) jedinstvo u muzici se postiže razvojem, suprotnostima, sukobima, prelazima; slikarstvo i skulptura se usredsređuju na detalje i analizu sadržine
- cc) slikari i vajari nalaze forme u prirodi; obim zakonitosti i nužnosti muzike spadaju u oblast samih tonova

#### c) muzika i poezija (najveća srodnost)

- aa) ton – kao govorni znak u poeziji, ton kao cilj muzičke obrade
- bb) poezija izražava osećanja, žive slike i predstave; muzika samo duševnost
- cc) muzika se spaja sa poezijom da bi nadoknadila ovaj nedostatak

### b) *Muzička koncepcija sadržine*

#### a) muzika nastaje i živi u subjektivnoj unutrašnjosti

- aa) predstavljanje unutrašnje dubine ili život i tvorenje neke sadržine pojedinačne subjektivne unutrašnjosti
- bb) predstavljanje najvažnije podvrste apstraktne unutrašnjosti – *osećanje* (subjektivnost ljudskog Ja koje se stalno proširuje, Ja u onome odnosu prema Ja koje je lišeno svake mogućnosti ispoljavanja)
- cc) muzika kao izraz posebnih osećanja

<sup>44</sup> ibid., 87.

- b) ton kao izraz duševnih stanja i osećanja („ah“ i „oh“ ljudske duše)
  - c) prerada tona radi izražavanja subjektivne unutrašnjosti
- c) *Način na koji muzika utiče*
- a) određenost i prostornost skulpture i slikarstva
    - aa) elementarna sila muzike u tonu koji se kreće
    - bb) ispunjenje praznine vremena ritmom i na taj način redom
    - cc) sažimanje kontinuiteta prostora u *vremensku tačku* (koja se odmah posle svog nastajanja ukida; dijalektika vremenskih tački kao odražavanja samog Ja, jer Ja jeste u vremenu i vreme jeste biće samog subjekta)
  - b) da bi muzika postigla svoje dejstvo potreban joj je i sadržaj (neko duhovno osećanje srca)
  - c) izvođenje kao način da bi muzika dospela do nas

## **2. Posebna odredba sredstava muzičkog izražavanja**

- a) *Mera vremena, takt, ritam*
- a) vreme u muzici
    - aa) suksesivnost tačaka kao osnova ravnomernosti i brojivosti
    - bb) prekidanje neodređenosti vremena
    - cc) prekidanje neodređenosti trajanja određenih tonova
  - b) takt
    - aa) pronalaženje jedinstva samosvesti u jednoobraznom ponavljanju
    - bb) uređivanje proizvoljnosti i nejednakosti
    - cc) različite vrste taktova
  - c) ritam
    - aa) akcenat (slaba i jaka vremena)
    - bb) poetski i muzički ritam se moraju slagati u vokalnoj muzici)
    - cc) ritam melodije kao oduhovljeni ritam (različit od pravilnog i strogog ponavljanja)
- b) *Harmonija*
- a) instrumenti i instrumentacija
    - aa) samo ljudski glas se nalazi u prirodi, ostali instrumenti se moraju izraditi
    - bb) postoje tri tipa instrumenata:
      - linearan pravac (vazdušni stub duvačkih instrumenata i materijalni stub žičanih)
      - instrumenti nižeg reda, površinsko proizvođenje (bubanj, zvono)
      - najsavršeniji instrument, ljudski glas (zvučanje same duše)
    - cc) totalitet instrumenata upotrebljen pojedinačno ili grupno (orkestar)

- b) međusobni odnosi tonova
  - aa) intervali
  - bb) lestvica tonova
  - cc) razne lestvice (dur-mol)
- c) akordi
  - aa) obrazovanje jedinstva putem akorda
  - bb) konsonantni trozvuci (kojima nedostaje neko dublje protivstavljanje)  
disonance i nužnost njihovog ukidanja
  - cc) međusobni odnosi akorda
- c) *Melodija* (poetičnost muzike, govor duše)
  - a) jedinstvo melodije sa ritmom i harmonijom
  - b) naročiti karakteri melodije
    - aa) melodije sa prostim harmonijama (pevanke)
    - bb) suprotstavljanje polifonih samostalnih melodija i harmonija, koje se javljaju samo kao prateći oslonci (Bah i crkvena muzika)
    - cc) melodije sa disonancama (suprotnosti, borba slobode i nužnosti)
  - c) melodija kao zaokružena i završena celina

### 3. Odnos sredstava muzičkog izražavanja prema njihovoj sadržini

- a) *Muzika kao pratnja*
  - a) melodično u izrazu (osamostaljivanje osećanja i uživanje u sebi)
    - aa) izraz treba da bude oduhovljen obiljem osećanja
    - bb) melodičnost i izražavanje celine ljudskog duha (muzika jeste duh, duša koja neposredno odjekuje samo radi sebe)
    - cc) melodičnost iznad *posebnosti i određenosti* nekog osećanja (srce koje je utonulo u opažanje samog sebe)
  - b) zadatak muzike je da da posebnost izrazu i sadržinu odnosa i priliku u koju se duša uživila
    - aa) recitativ
    - bb) primena recitativa – oratorijum i dramsko pevanje
    - cc) nedostatak melodičnosti u recitativu
  - c) sinteza muzike i teksta
    - aa) muzici najviše odgovara izvesna osrednja vrsta poezije
    - bb) usklađivanje melodičnosti sa karakteristikama teksta (prelaz od melodičnog na karakterističnom)
    - cc) vrste muzike kao pratnje – crkvena, lirska i dramska muzika
- b) *Samostalna muzika* (najskrivenija unutrašnjost konkretnog Ja kao subjektivnost bez stalne sadržine)

- a) instrumentalna muzika
  - b) obrada neke melodije s obzirom na sve strane muzičkih sredstava i skladnost instrumenata (razlika između laika i profesionalca – laik voli razumljivost prateće muzike, profesionalac unutrašnje odnose tonova i instrumenata)
  - c) sloboda komponovanja i sloboda subjektivnosti
- 
- c) *Umetničko izvođenje*
    - a) izvođač mora da reprodukuje i dostigne duhovnu vrednost kompozitora, ali kreativno, a ne mehanički i automatizovano
    - b) realno umetničko stvaranje u kompozicijama u kojima autori ostavljaju slobodu izvođačima
    - c) improvizacije kod vrhunskih virtuoza

7. Kako je već bilo rečeno, glavni nedostatak Hegelovog sistema je upornost u izvođenju trijada – teza, antiteza i sinteza. Kako se vidi i iz ovog šematskog prikaza, često je nedostatak nekog člana trijade jednostavno kompenzovan članom iz neke druge oblasti, (kao na primer, umetničko izvođenje je sinteza muzike kao pratnje i samostalne muzike).

Druga ključna slabost proizlazi iz Hegelovog nepoznavanja muzičke teorije. Razmatranje instrumenata uz njihovu klasifikaciju (opet prilagođena trijadi) u delu o *Harmoniji*, ili klasifikacija prateće muzike kao crkvena, lirska i dramska, problemi oko definisanja polifonije itd., jasno ilustruju raskorak Hegelovih postavki nasuprot nivou muzičke teorije njegovog vremena.

8. I pored nedostataka, zbog nepoznavanja činjenica muzičke teorije, Hegelova estetika muzike ostaje značajna pre svega *zbog dijalektizacije* muzike. Vreme u muzici objašnjeno kroz sukob suprotnosti, jedinstvo suprotnosti, muzika u stavu negativiteta (prema realitetu), sve će to biti generativne ideje koje svoj oslonac nalaze u Hegelovoj estetici muzike. Iako je Hegel zaostao u tumačenju muzičke umetnosti svoga vremena, metodologija njegove estetičke teorije anticipira budući muzički razvoj u kome sklad i simetrija ustupaju mesto sukobu suprotnosti i značenju disonanci.

## V. Kraj velikih sistema – muzika kao volja

1. **Šopenhauerovo** (Arthur Schopenhauer, 1788–1860) delo *Svet kao volja i ideja* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) (1819), koje nastaje u približno istom periodu kao i Hegelova predavanja iz estetike, nije privuklo posebnu pažnju pri svom prvom izdanju. Šira verzija iz 1844. g. će doneti mnogo veći uspeh i

priznanje njegovom autoru. Upoređujući estetičku poziciju muzike u ova dva sistema, (Hegelov i Šopenhauerov), uočljiv je skok pozicije muzike, koja kod Šopenhauera dolazi i *iznad* i *izvan* vrha umetnosti.

2. U stvari, sa Šopenhauerom je ponovo vraćena antička teza – sveta kao muzike, ali na jedan drugačiji način. Šopenhauer i sam ukazuje na inspirativnost matematičkog koncepta pomoću kojeg je univerzalizovana muzička suština. On čak citira i Lajbnica (*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*),<sup>45</sup> međutim, odmah konstatiše da se muzika ne može svesti na matematiku, jer muzika proizvodi veće zadovoljstvo nego što je zadovoljstva pri rešavanju matematičkih zadataka. Zbog toga „mora se tražiti mnogo dublje i mnogo ozbiljnije značenje, nešto što se odnosi na unutrašnju strukturu prirode sveta i nas samih, značenje, koje numeričke odnose u kojim muzika može biti analizirana, ne poistovećuje sa onim što je muzika, već sa onim što ona simbolizuje.“<sup>46</sup>

3. Razlika između muzike i ostalih umetnosti sastoji se u tome što su one saznanje o objektivaciji *Volje* putem predstavljanja individualnih objekata. Na taj način „ostale umetnosti objektiviraju Volju samo indirektno, tj. putem ideja.“ Muzika „prevazilazi ideje i ona je potpuno nezavisna od sveta fenomena; ona jednostavno ignoriše svet, i ona u određenom smislu može produžiti da živi čak i ako nema sveta; to je nešto što ne može biti rečeno za druge umetnosti. Muzika je drugim rečima, *neposredna* objektivacija i slika celokupne *Volje* kao što je sam svet, tako neposredna, u stvari, kao one ideje u čijoj mnogostrukosti pojavljivanja je konstituisan svet individualnih objekata.“ Prema tome, „muzika za razliku od drugih umetnosti nije slika ideja, već slika *Volje same*.“<sup>47</sup>

4. Pošto je muziku postavio na nivo ideja, Šopenhauer izvodi analogiju, paralelizam muzike i ideja, odnosno muzike i sveta fenomena. U tom izvođenju Šopenhauer se ponovo vraća *pitagoreizmu* i alikvotnim tonovima, polazeći od basa (koji proizvodi osnovu alikvota i koji je i osnova za melodijsku liniju). U toj zavisnosti između basa i melodijske linije, po Šopenhaueru, nalazi se „korak za korakom, kompletne sekvence ideja u kojima se objektivira sama Volja. Delovi koji leže najbliže basu su najniži stupnjevi – tela koja su još neorganska, ali koja još mogu da se izraze u zvuku: viši delovi simbolizuju svet biljaka i životinja.“<sup>48</sup>

5. Najviši stepen objektivacije Volje pripada melodiji u kojoj je sadržan „svestan život i borba čoveka“, i još više, „melodija otkriva tajnu istoriju Volje, ona portretiše svako njen kretanje, njen pokušaj, sve što razum shvata pod širokim i pežorativnim konceptom emocija u nemogućnosti daljih apstrakcija.“ Muzika izražava Voljine različite i bezbrojne želje kao i zadovoljenja kroz razrešenje u konsonantnom intervalu.<sup>49</sup>

<sup>45</sup> P. le Huray, and J. Day, op. cit., 324.

<sup>46</sup> ibid.

<sup>47</sup> ibid., 325.

<sup>48</sup> ibid., 326.

<sup>49</sup> ibid., 327.

Sredstva, kojima se postiže izražavanje sistema želja – zadovoljenje, jesu različita muzička tempa kao i „predivni efekt *dura i mola*.<sup>50</sup>

6. Šopenhauer će naglasiti da se pri demonstraciji ovih analogija između muzike i sveta fenomena mora voditi računa da je veza ipak samo indirektna, a ne direktna, jer muzika nikad ne izražava pojavnost već unutrašnji smisao. Ona ne izražava neku posebnu radost, već apstraktna osećanja, osećanja koja nisu pridružena konkretnim pojavnostima. Zbog toga je potpuno pogrešno tražiti od nje da se povezuje sa poezijom i da odslikava reči. Šopenhauer navodi primer Rosinijeve muzike „koja govori svoj jezik i kojoj reči uošte nisu potrebne, što je vidljivo u instrumentalnim delovima.“<sup>51</sup> Razdvajanje između poezije i muzike je dovedeno do krajnosti i instrumentalna muzika dobija potpuno prevlast nad vokalnom.

7. Šopenhauerovo uzdizanje muzike ide dotle da je ona u jednom trenutku u potpunosti identifikovana sa Voljom. Odatle „može se reći da mi možemo nazvati svet otelotvorenjem muzike jednako kao otelotvorenjem Volje.“<sup>52</sup> Muzika postaje *stvar-u-sebi* (Ding an sich), a u odnosu na realne stvari, koje su *universalia in rem* i koncepte koji su *universalia post rem*, muzika je *universalia ante rem*.<sup>53</sup>

8. Šopenhauerovo ime se uobičajeno vezuje za Vagnera, odnosno za uticaj koji je Šopenhauerova filozofija imala na Vagnerovo stvaralaštvo. S druge strane, uz Vagnerovo ime je vezano i ime još jednog filozofa, **Ničea**, (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900), koji se naziva Šopenhauerovim „učenikom“, ali koji je od prvobitne simpatije za teoriju i stvaralaštvo Šopenhauera i Vagnera, evoluirao ka kritici obojice.

9. I pored toga što Niče po svojoj hronološkoj i misaonoj orijentaciji pripada savremenoj estetici muzike, zadržaćemo se ukratko na njegovim estetičkim idejama o muzici, da bismo dovršili misaoni krug koji je bio započet Šopenhauerovom *estetikom*.

*Radjanje tragedije iz duha muzike* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*) (1872) jeste delo koje se uobičajeno spominje i svrstava u radove koji su povezani sa estetikom muzike. Koliko je Niče bio pod uticajem Vagnera u vreme stvaranje ovog dela, ukazuje podatak da je on „uz petnaest delova o Grčkoj tragediji, dodao drugih deset o Vagneru i njegovim novim muzičkim dramama, dajući time celom radu pojavnost jednostavnog zastupanja za svog idola“, što se smatra za najveću slabost ovog rada.<sup>54</sup>

10. Osnovna teza koja se zastupa u ovom delu polazi od toga „da je dionizijska očaranost preduslov svake dramske umetnosti.“<sup>55</sup> „Ophrvan, ošamućen i nadahnut eksplozijom svojih životnih energija, umetnik je opsednut dionizijskim ludilom;

<sup>50</sup> ibid., 328.

<sup>51</sup> ibid., 328, 329.

<sup>52</sup> ibid., 329.

<sup>53</sup> ibid., 330.

<sup>54</sup> Walter Kaufmann, ed., *Portable Nietzsche*, Penguin Books, New York, 1976, 9.

<sup>55</sup> K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 427.

iz njega izbija večna požuda za postajanjem.<sup>56</sup> Dionizijskom je suprotstavljen apolonsko, kao prevlast racionalnog principa, a otuda i klasifikacija umetnika u dionizijski tip – glumac, plesač, muzičar i lirska pesnik, nasuprot apolonskom – slikar, vajar i epski pesnik.<sup>57</sup>

11. Teze o antičkoj tragediji i oduševljenje Vagnerom ostaju karakteristika ranog Ničea. „Raskid“ sa Vagnerom predstavlja jedan od značajnih događaja u Ničeovom životu. Njegovo poslednje delo, završeno dve nedelje pre njegovog nervnog sloma i propadanja u ludilo je *Nietzsche contra Wagner* (1888). Kritika Vagnerovog stvaralaštva je u njemu potpuna i suprotstavljanje Vagnerovoj muzici je izvedeno na svim planovima.

U ovom poslednjem Ničeovom tekstu, u kome muzika pre svega, treba da bude *dokolica*, „kao da su ubrzane animalne funkcije lakim, smelim, izobilnjim, samosigurnim ritmom; kao čelik, vođen život mora izgubiti težinu kroz zlatne, nežne, uljano-mazne melodije. Moja melanholijska hoće odmor u skrivenim mestima zloupotrebljenim *perfekcijom*: to tražim od muzike. Ali gadi mi se od Vagnera.“<sup>58</sup>

Vagner je napadnut jer je napustio *pur sang*, on je opasnost sa svojom *beskrnjom melodijom*, koja stvara *chaos* u vremenu, raskida njegovu jednakost, a njeno *espressivo* po svaku cenu, kraj je svega.<sup>59</sup> Ovo uništava budućnost muzike, a Vagnerov *Parsifal* je proglašen za „ubistvo etike sa predumišljajem.“

12. Ničeovi estetički stavovi predstavljaju uvod u poglavljju o savremenoj estetici muzike. Nemačka klasična filozofija *respective* estetika Kanta, Hegela, pa donekle i Šopenhauera, estetičke teorije druge polovine XVIII veka u Engleskoj i Francuskoj, definisanje estetike muzike kao samostalne discipline; sve zajedno gradi metodološki i sadržinski fundament u kojem su raskrčeni novi putevi i otvorene nove perspektive. Pri tome će multiplikacija estetičkih teorija o muzici u potpunosti pratiti multiplikaciju muzičkih stilova savremene muzičke kulture.

<sup>56</sup> ibid., 426.

<sup>57</sup> „Apolon je složen bog: ako se svede na mladog, mudrog i lijepog čovjeka, ili ako se pojednostavljuvanjem Ničea suprotstavlja Dionisu kao razum zanosu, tada se banalizira.“ (Jean Chevalier i Alain Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1983, 19)

<sup>58</sup> W. Kaufmann, op. cit., 664.

<sup>59</sup> ibid., 666, 667.

# SAVREMENA ESTETIKA MUZIKE



## I. Multiplikacija stilova i estetičkih smerova

1. Klasifikacija estetičkog perioda, koji počinje sredinom XIX veka i traje do danas, kao perioda savremene estetičke misli, donekle je uslovna.<sup>1</sup> Ova uslovnost je dvojna:

– pre svega pod veoma širokim pojmom savremene estetike muzike obuhvatamo veliki broj estetičkih radova koji često iznose krajnje suprotne i divergentne stavove; i kao drugo

– ideje velikog dela tih radova su u kontinuitetu sa idejama sličnih radova iz prošlosti, ili ih čak u nekim slučajevima u potpunosti ponavljaju, pa prema tome pripadaju više misaonom krugu prošlosti, nego savremenosti.

2. S druge strane, postoji i problem muzičkih granica. Periodizacija prethodnih estetičkih radova bila je delimično olakšana poklapanjem estetičkih i stilsko-muzičkih dogadaja. Sredina XIX veka u tom smislu ne predstavlja karakterističnu granicu prelaza iz jednog u drugo stilsko razdoblje. To je vreme u kome je romantizam u punoj snazi, a do pojave impresionizma treba pričekati.

3. Ipak, promena se zbila. Romantizam označava kraj dugovekovnog traganja za tonalitetom. Tonalitet i sve mogućnosti njegove gradnje su ispunjene, tako da počinje obrnuti proces – proces razgradnje, koji će početkom XX veka dovesti do njegovog samouništenja.

4. Ta razgradnja počinje eksploracijom harmonije kao izražajnog sredstva. Klasicizam je etabirao harmoniju u novom smislu konstruktivnog sredstva. Onog trenutka kad je romantizam uključio harmoniju u postizanje izražajnosti fraze, kad su alteracije, hromatika, vanakordski tonovi, hromatski akordi, vantonalne dominante itd., postali ključno sredstvo postizanja napetosti, koja se lančano prenosila i nikad se nije razrešavala do kraja; tog trenutka je bilo jasno da se ruši fundament kojim se kretala dotadašnja celokupna evropska muzička tradicija.

5. O ovome svedoči i razvoj muzičkih oblika. Klasicizmom je praktično označen kraj razvoja muzičkih oblika i dostignut stepen najsloženijeg muzičkog oblika – sonatnog

<sup>1</sup> U stvari ovde je prihvaćena Morpurgo-Taljabueova (Morpurgo-Tagliabue) klasifikacija (v. Gvido Morpurgo-Taljabue, *Savremena estetika*, Nolit, Beograd, 1968) koja je u potpunosti aplikativna i u slučaju savremene estetike muzike.

sa konsekvencom sonatnog ciklusa. Time kao da su bile ispunjene sve mogućnosti formalne muzičke organizacije – od neprestanog ređanja novih materijala (kao u antici na primer), pa do oblika vrhunske organizacije: fuge i sonatnog oblika.

6. U stvari, problem oblika bio je potenciran problemom harmonije, odnosno napuštanja tonalnog centra, na kojem su bile izgradene i fuga i sonatni oblik. Napuštanjem tonalnog centra i hijerarhije stupnjeva u lestvici, narušava se sadržinski smisao kontrasta pojedinih provedbi materijala. Postupno se napušta šema oblika, od koje ostaju samo rudimenti, pa čak, u nekim slučajevima, samo ime oblika.

7. Govoreći o muzičkoj kulturi, koja stoji nasuprot savremenoj estetici muzike, treba istaći i to da je u celini ona mnogo bogatija i raznovrsnija nego njen teorijski odraz. Time je odnos savremene estetike muzike i muzičke prakse obrnut u odnosu na početni antički period u kome, kako smo već videli, na veoma siromašnom muzičkom fundamentu, izrasta vrlo bogata teorijska misao.

8. Ovo bogatstvo i raznovrsnost savremene muzičke kulture je dvojno:

- s jedne strane se nalazi brza promena stilova (XX vek je ponudio više stilskih smerova nego celokupni dotadašnji razvoj muzičke kulture);
- paralelno se odvija i multiplikacija muzičkih žanrova (džez, pop i rock), odnosno novih sinkretičnih žanrova (vizuelna muzika i video), koji po već navedenom principu preživljavaju i brzu promenu stilova u svojim okvirima.

9. Posebno su karakteristične promene koje zahvataju savremenu muzičku kulturu uvođenjem novih tehničkih medija – pojave snimanja i reprodukcije zvuka, elektronski instrumenti, kompjuterizacija itd. Time se veoma značajno utiče i na karakteristike muzičkog bića – kao na primer fiksiranje „otvorenog“ muzičkog bića putem snimanja, pojave novih autora i članova u okviru modusa egzistencija muzičkog bića (producent, snimatelj i snimak).

10. Novi tehnički mediji modifikuju i način komunikacije. Količina muzike, koja stiže do nas preko elektronskih medija, u neuporedivoj je nadmoći u odnosu na „živu“ muziku naturalnih akustičkih prostora. Osim toga, u ovoj novoj situaciji, individua primi mnogo više muzike nego što je to ikad ranije mogla učiniti.

11. Jednom rečju, promenjen je muzički koncept i time koncept muzičke kulture. Možda je bolje govoriti i o paralelnom postojanju više muzičkih koncepcata, jer su principi koje su promovisali različiti muzički žanrovi i stilovi, suštinski, veoma različiti.

Tako je ono što kao ideju zastupa avangardna ili eksperimentalna muzika, veoma daleko od tonalnosti zabavne muzike istog vremena. I avangarda i džez ostavljavaju prostor improvizaciji na primer, međutim, improvizacija u džezu znači šablonizovani princip kadenciranja, za razliku od avangardne neodređenosti i širine u izboru materijala i načina improvizacije.

12. U ovako složenoj situaciji, estetika muzike se više snašla u smislu prilagođavanja pojedinim filozofskim smerovima, odakle je izvlačila i metodologiju i definisala predmet istraživanja, nego što je pratila događaje u muzičkoj kulturi,

a radovi koji su nosili svežinu muzičkog aktualiteta su proizlazili više iz apologetskih nego iz estetičkih razloga.

13. Vek XIX označava i definitivno osamostaljivanje sociologije i psihologije muzike. Psihometrijska i sociometrijska istraživanja su, s druge strane, bila veoma značajan stimulans u razvoju estetike muzike, koja je dobila empirijski dokazane numeričke varijable, vezane uz doživljaj subjekta. Razvoj lingvistike i posebno generativne gramatike u XX veku, označava još jedan od velikih talasa koji su ubrzo zahvatili i teorijsko-muzički krug i doprineli pojavljivanju semiologije muzike.

14. Međutim, transfer metodologije i dokazanih činjenica je bio pozitivan samo u slučaju interdisciplinarnih istraživanja. Njihovo nekritično upotrebljavanje u argumentaciji jedne nauke sa ciljem generalizacije na područje druge nauke, dovodi do psihologizma i sociologizma, naročito karakterističnih za period pojave novih naučnih metoda i oduševljenja koje ih je pratilo.

15. Ovo su najopštiji okviri u kojim je stvarana savremena estetika muzike. Kako je već bilo rečeno, u nemogućnosti opširnog predstavljanja veoma brojnih estetičkih radova, zadržaćemo se samo na osnovnim punktovima delovanja pojedinih filozofskih i estetičkih škola, odnosno autora, koji se mogu grupisati po nekom principu.

## II. Estetika formalizma – lepo u muzici kao autohtonii entitet

1. **Herbart** (Johann Friedrich Herbart, 1776–1841) je postavio osnovne teze estetičkog formalizma još u prvoj polovini XIX veka. On je smatrao da „lepota ne znači ništa drugo do ono što jest – lepota.“<sup>2</sup> Herbart je bio filozof kantijanske tradicije (od 1808–1833. g., držao je i Kantovu katedru u Kениgsbergu), i time razvio deo ideja koje su se *implicite* već nalazile u Kantovom filozofskom sistemu.

2. Muzika je predstavljala za Herbara zgodno područje za ispitivanje i demonstraciju ideja, jer je muzičko delo nastajalo onog trenutka kad se tonovi i njihovi intervali, koji sami za sebe ne znače ništa, dovedu u neki formalni odnos. „Prema tome, sudovi koji se obično obuhvataju nazivom ‘ukus’, jesu rezultati savršenog shvatanja odnosa formiranih složenim elementima.“<sup>3</sup>

3. Interpretaciju tih odnosa Herbart je tražio i nalazio u odnosima psihičke statike i mehanike, čime je filozofski problem iz područja Kantove teleologije prebačen u područje psihologije, odnosno opažanja. Herbart, (koji je ujedno i jedan od osnivača moderne psihometrije),<sup>4</sup> kombinuje stari pitagorejski princip matematizacije muzičkog fenomena sa psihologijom. Prihvatajući tezu da

<sup>2</sup> K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 421.

<sup>3</sup> ibid., 422.

<sup>4</sup> v. G. Morpurgo-Taljabue, op. cit., 63.

je muzika sistem merljivih odnosa, on je važenje ovog principa prenosio na ostale umetnosti.

4. Ipak, rad koji će doneti najviše uzbudjenja sredinom XIX veka i koji je u mnogim aspektima ostao aktuelan do danas, jeste **Hanslikova** (Eduard Hanslick, 1825–1904) studija *O muzički lepom (Vom Musikalisch-Schönen)* (1854). Hanslikovo provokativno suprotstavljanje romantičarskoj estetici osećanja (*Gefühlsästhetik*), izražajnosti i podražavanja, urađeno veoma jednostavnom argumentacijom i čitkim stilom, doprinelo je velikoj popularnosti ovog dela.

5. Hanslik je prihvatio Herbartov formalizam, kao i konsenzvence koje su proizlazile iz teorije izražavanja (Šabanon, Beti itd.) zastupajući stanovište da se muzički lepo nalazi kao nezavisna suština u samom delu. Međutim, ono što će Hanslika odvojiti od teorije izražavanja je *antiemocionalizam*. Skoro četiri decenije posle prvog izdanja, u *Predgovoru* jedanaestom izdanju, Hanslik ističe da potpuno prihvata shvatanje „da se najviša vrijednost lijepoga zasniva na neposrednoj evidenciji osjećanja. Ali podjednako čvrsto ustrajavam u ubjedjenju da se iz svih pozivanja na osjećaj zajedno ne može izvesti ni jedan jedini muzički zakon.“

U ovim istraživanjima, to ubjedjenje predstavlja jednu *negativnu osnovnu postavku*. Ona je prije svega i naročito uperena protiv opšteraširenog shvatanja da muzika ima da 'prikazuje osjećaje'.

Onom *negativnom načelu* korespondira i *pozitivno*: ljepota tonskog djela je *specifično muzička*, tj. immanentna tonskim sklopovima bez odnosa ka nekom stranom, vanmuzičkom misaonom krugu.<sup>5</sup>

6. Kako se vidi i iz ovog citata, koji na najsažetiji način iznosi suštinu Hanslikovog estetičkog ubeđenja, njegov princip dokazivanja je uglavnom negativan. Hanslik mnogo više poriče određene ideje njegovih savremenika i otvara pitanja, nego što iznosi svoje tvrdnje i daje odgovore.

7. Prateći svoj cilj da se u estetici muzike dostigne nivo istraživanja „lijepog objekta, a ne perceptivnog subjekta, jer, jedino muzika nije izborila još ovo realističko stanovište“,<sup>6</sup> Hanslik kategorički odbacuje osećanja ili lepa osećanja i kao cilj i kao sadržaj muzike: „Lijepo uopšte nema nikakvog *cilja*, jer ono je gola *forma*, koja, istina, po svom sadržaju, kojim je ispunjena, može izgledati podesna za najrazličitije ciljeve, ali sama nema drugoga osim sebe same... Lijepo jest i ostaje lijepo, pa i kad ne proizvodi nikakve osjećaje, pa i kad se ne vidi i ne posmatra; ono može da postoji doduše samo *da bi* se svidjelo posmatračkom subjektu, ali ne *zahvaljujući tome* što mu se sviđa.“<sup>7</sup>

8. Objektivizam lepog je u korelaciji sa „organom“ kojim se lepo prima i koji po Hansliku nije „osjećaj, nego *fantazija*, kao djelatnost čistog zrijenja.“<sup>8</sup> Taj isti

<sup>5</sup> Eduard Hanslik, *O muzički lijepom*, Ivan Focht, predg., BIGZ, Beograd, 1977, 36, 37, 38.

<sup>6</sup> ibid., 40. „Ona strogoo razlikuje teorijsko-gramatikalistička pravila od estetičkih istraživanja, i voli da koliko je moguće, prva izloži na suho razumljiv način, a druga na lirsko-sentimentalan.“ (ibid., 41)

<sup>7</sup> ibid., 42.

<sup>8</sup> ibid., 43.

objektivizam doprinosi da slušalac uživa zvučće tonsko delo „u čistom zoru“ gde mu je svaki materijalni interes dalek. „A jedan takav interes je i tendencija da se pomoću muzike u sebi izazovu afekti. Kad lijepo djeluje isključivo na razum, čovjek se ponaša *logički* umjesto estetički, ali ako preovladava djelovanje na *osjećaj*, stvar je još sumnjivija, naime upravo *patološka*.<sup>9</sup>

9. Ipak, i pored temeljne kritike pozicije *osećanja* u muzici, Hanslik ostavlja jedan veoma uski prostor na kome se osećanja mogu pojaviti u sadržaju muzičkog dela. Na pitanje – „šta na osjećajima može muzika prikazati ako ne njihov sadržaj“, Hanslik kao odgovor uvodi *dinamiku osećanja*: „Ona može reproducirati kretanje jednog fizikalnog procesa u njegovim momentima: brzo, lagano, slabo, ubrzano, usporeno. Ali kretanje je samo jedno svojstvo, moment osjećaja, a ne sam osjećaj.<sup>10</sup>

Ističući da je pojam kretanja „do sada u istraživanjima suštine i djelovanja muzike bio upadljivo zanemarivan“ i pored toga „što nam se čini da je on najznačajniji i najplodniji“, Hanslik ostavlja i ovo pitanje otvoreno. Međutim, dinamikom osećanja on se ipak udaljio od svog učitelja Herbarta i apsolutnog/čistog formalizma.

10. Jedan od najčešće citiranih argumenata Hanslikovog rada je svakako mogućnost potpisivanja različitih tekstova sa veoma različitim, čak suprotno intoniranim sadržajima, kod istih melodijskih faktura.

„Kad je arija iz Orfeja:

*J'ai perdu mon Eurydice,  
Rien n'égale mon malheur*

do suza ganula hiljade ljudi (među kojima i Žan Žak Rusoa), primijetio je jedan Glukov savremenik, Boaje (Boyé), da bi se istoj melodiji moglo, podjednako dobro, pa čak i mnogo ispravnije, uzeti kao osnovu sasvim suprotne riječi:

*J'ai trouvé mon Eurydice,  
Rien n'égale mon bonheur.*

... među stotinama primjera izabrali smo upravo ovaj zato što on, s jedne strane pogarda majstora kome se pripisuje najveća preciznost u dramatskom izrazu i što su se, s druge strane, više generacija divile upravo u ovoj *melodiji* doživljaju najvećeg bola koga riječi s njom povezane izražavaju.<sup>12</sup>

Ovaj argument i slični koji slede trebaju voditi prema zaključku da ne postoji nikakva mogućnost prikazivanja osećaja i „da bi to prikazivanje ikad moglo postati *estetski princip* muzike.

*Lijepo* u muzici ne bi bilo kongruentno s vjernim prikazivanjem osjećaja ni kad bi ono bilo *moguće*.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> ibid., 44.

<sup>10</sup> ibid., 60.

<sup>11</sup> ibid., 61.

<sup>12</sup> ibid., 67, 68, 69.

<sup>13</sup> ibid., 74.

11. Manifest Hanslikovog shvatanja lepog u muzici nalazi se u III poglavlju ove rasprave. Prema Hansliku:

„*Ono je specifično muzičko.* Pod time podrazumijevamo lijepo koje, neovisno o nekakvom sadržaju koji bi došao izvana i bez potrebe za njim leži jedino u tonovima i njihovoj umjetničkoj povezanosti. Smisaoni odnosi tonova po sebi podražajnih, njihova saglasnost i protivljenje, njihov bijeg i sustizanje, njihovo uspinjanje i izumiranje – to je ono što se javlja našem duhovnom zrijenju i svida se kao lijepo.

Praelement muzike je *sklad*, njena suština *ritam*. Ritam u velikom, kao skladnost neke simetrične građevine, i ritam u malom, kao izmjenično zakonito kretanje pojedinih članova u taktu. Materijal od koga kompozitor stvara i čije bogatstvo se nikad ne može zamisliti pretjerano rasipničkim, to su svi *tonovi* sa svojom sopstvenom mogućnošću da stvore različite melodije, harmonije i ritmizacije. Neiscrpna i neiscrpiva, prije svega dominira *melodija*, kao osnovni oblik muzičke ljepote; hiljadostruko se preobražavajući, obrćući, pojačavajući, harmonija pruža sve nove i nove temelje; obje ujedinjene pokreće *ritam*, tu žilu kucavicu muzičkog života, a boji ih draž raznovrsnih boja zvuka.“<sup>14</sup>

12. *Ontologiju* muzičkog bića koja daje njegov *objektivitet*, Hanslik odmah nadopunjuje *gnoseologijom* u kojoj se obrazlaže suština *muzičkih ideja*:

„A zapitamo li se šta se ovim tonskim materijalom izražava, tad odgovor glasi: *muzičke ideje*. Međutim, jedna muzička ideja, ako je dovedena potpuno do pojavnosti, već je samostalno lijepo, već je vlastiti cilj, a nipošto tek sredstvo ili materijal za prikazivanje osjećanja i misli.

Sadržaj muzike su *forme pokrenute tonovima*.<sup>15</sup>

Ova veoma tipična formulacija za estetiku formalizma u kojoj nije ostavljen nikakav prostor za bilo kakav „duhovni sadržaj“ dovešće i do poznate Hanslikove metafore o muzičkom šampanjcu koji „ima tu osobinu da raste zajedno sa bocom“.<sup>16</sup>

13. U brojnim negacijama koji slede dalji tok Hanslikove rasprave, on će odbaciti biografizam<sup>17</sup> i Hegelov istoricizam u muzici,<sup>18</sup> vezu sa arhitekturom i simetrijom,<sup>19</sup> matematičnost muzike,<sup>20</sup> stanovište da je muzika jezik,<sup>21</sup> kao i šarlatanstvo rasprava o medicinsko-terapeutskoj moći.<sup>22</sup>

<sup>14</sup> ibid., 83, 84.

<sup>15</sup> ibid., 84.

<sup>16</sup> ibid., 90.

<sup>17</sup> ibid., 101.

<sup>18</sup> ibid., 102.

<sup>19</sup> ibid., 103.

<sup>20</sup> ibid., 104. („Dok matematika pruža neophodan ključ za istraživanje fizikalnog dijela tonske umjetnosti, u gotovom tonskom djelu ne bi trebalo da se ona precjenjuje. U jednom tonskom djelu, bilo ono najljepše ili najgore, ništa nije matematički izračunato.“)

<sup>21</sup> ibid., 105, 106. „Muzika se nikad ne može ‘uzdici na nivo jezika’ – zapravo spustiti, morali bismo sa muzičkog stajališta reći – pošto bi muzika očito morala biti jedan *usavršeniji* jezik.“ (ibid., 107)

<sup>22</sup> ibid., 119.

14. Prema Hansliku, postoji „intenzivno djelovanje muzike na naš nervni sistem“ u čemu ona ima u stvari više moći nego druge umetnosti.<sup>23</sup> Nažalost, zaključuje on, ovo intenzivno delovanje još nije objašnjeno. „*Psihologija* nikad ne može otkriti temelje onog magnetičko-prinudnog utiska koji vrše na cijeli ljudski organizam izvjesni akordi, boje zvuka i melodije, i to zato što je tu prije svega u pitanju jedan specifičan podražaj nerava. Isto tako je u vezi s našim problemom slab i doprinos *fiziologije*, te nauke trijumfальнog razvoja.“<sup>24</sup>

Zbog toga će Hanslik osuditi psihološke i fiziološke smerove u objašnjavanju estetskih osobina muzičkog fenomena, jer one „iz sumnjivih pretpostavki izvode još sumnjivije zaključke i na kraju najsumnjivije praktične posljedice.“<sup>25</sup>

15. Hanslik će dovesti u vezu teorijske zablude o suštini muzičkog fenomena sa doživljavanjem muzike. On posvećuje celo poglavje ovom pitanju, suprotstavljući „estetsko doživljavanje – patološkom“, tj. onom koje u muzici ne komunicira sa formalnim muzičkim sadržajem, sa tonovima *samim*, tonovima shvaćenim kao *ispunjena forma*.

16. U nizu negacija koje je Hanslik sproveo u ovom delu spomenimo i negaciju prirodno lepog u muzici. Muzika je tipični artificijelni ljudski proizvod i „nema prirodno lijepog za muziku.“<sup>26</sup>

17. Već smo videli koliko je prostora Hanslik posvetio negaciji svih mogućnosti „izvanmuzičkog“ sadržaja i značenja u muzici. Ipak, po Hansliku time nije isključena „duhovnost“ i „duhovni“ sadržaj. Zadnja sentenca ove rasprave na najsažetiji način odražava Hanslikove stavove o ovom pitanju:

„Ali, muzički sadržaj se spasava samo ako se neumoljivo negira postojanje bilo kakvog drugog sadržaja u njoj. Jer, iz onog neodređenog osjećaja na koji se takve sadržine u najboljem slučaju svode ne može se izvesti nikakvo duhovno značenje, ali može iz određenog lijepog oblikovanja tonova kao slobodnog duhovnog stvaranja pomoći duhonosnog materijala.“<sup>27</sup>

Ovo je bez dilema i kvintesencija cele rasprave *O muzički lepom*.

18. Težini Hanslikovih argumenata svakako je doprinela i činjenica Hanslikove provenijencije iz novog muzikološkog kruga, naučne discipline koja je već potpuno ubočena sredinom XIX veka. Novi odnosi filozofije i muzikologije, koji su time ostvareni, otvorile su nove mogućnosti za estetiku muzike, koja je lutala u brzom osvajanju novih teritorija disciplina koje su se osamostaljivale u XVIII i XIX veku; ali ujedno će i postaviti veće i više zahteve onima koji će se ubuduće upuštati u estetičko tumačenje već veoma složenog muzičkog fenomena.

<sup>23</sup> ibid., 118.

<sup>24</sup> ibid., 119.

<sup>25</sup> ibid., 122.

<sup>26</sup> ibid., 158.

<sup>27</sup> ibid., 177.

### III. Psihološka estetika – okretanje ka subjektu

1. Psihologija je uživala posebnu popularnost među novim teorijskim disciplinama i ubrzo je bila primenjena skoro u svim oblastima, uključujući i estetiku muzike. Psihološko skretanje ka estetičkim problemima muzike, zbog karaktera same nauke, ujedno je označavalo i skretanje interesovanja prema subjektu koji kreira i doživljava muzičko delo. Prema tome, psihološka estetika je u svojim interesovanjima bila mnogo različitija od estetike formalizma, o kojoj smo upravo govorili i koja je suštinu tražila u objektivno datim karakteristikama objekta, odnosno biću samog fenomena.

2. Uspesi koje je psihologija postigla u ovom periodu, pre svega, se odnose na fiziologiju percepcije, (što je prouzrokovalo Hanslikovu reakciju i negiranje estetičke relevantnosti zaključaka koji proizlaze na ovoj novoj osnovi). Između psihologa koji su ostavili istorijski trag kad je reč o ovom pitanju izdvajaju se **Fehner** (Gustav Theodor Fechner, 1801–1887) i **Helmholc** (Hermann von Helmholtz, 1821–1894).

3. U novom naučnom duhu izvođenja principa i pravila, Fehner je pokušao da odredi psihološke zakone koji vladaju i u estetskom osvajanju fenomena. On je izdvojio trinaest zakona, u kojim su „najneoriginalniji“ upravo oni strogo estetički. Tu još uvek vlada stara ontologija lepoga: *mensura, numerus, ordo*.<sup>28</sup>

Osnovni princip koji je određivao ove zakone je princip asocijativnosti. U dokazivanju, Fehner se istakao statističkim ispitivanjima, koja su dala „malo rezultata i oni su inače prilično proizvoljni, ali je on ipak činio školu.“<sup>29</sup>

Što se tiče muzike, Fehner je postavio cilj da razjasni paralelizam između „proporcija kretanja i doživljaja.“ Pri tome je shodno njegovim opštim principima zaključio da:

„1. Muzika može čoveka iz ravnodušnog stanja prevesti u njoj svojstveno raspoloženje.

2. Ovo raspoloženje prema njoj može da se održava i povećava.

3. Da savlada jedno suprotno raspoloženje.

4. Ako je suprotno raspoloženje prejako... ova protivurečnost će se doživeti kao neraspoloženje.“<sup>30</sup>

Navedena pravila, vezana uz doživljaj muzičkog dela, ostvaruju princip pragova nadražaja, koji je bio jedan od omiljenih Fehnerovih načela. Međutim, ono što je važilo za percepciju (Fehnerov zakon o vezi pragova i intenziteta nadražaja) nije u podjenakoj meri primenljivo i na doživljaj.

4. Helmholc će se zbog toga mnogo više baviti percepcijom i fiziologijom uha, kao osnovom za doživljavanje muzike (čiji rezultat je i delo *O osjetima tona* (*On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*) (1863).

<sup>28</sup> v. G. Morpurgo-Taljabue, op. cit., 51.

<sup>29</sup> ibid., 50.

<sup>30</sup> S. Bimberg et al., op. cit., 392.

Zaključci izvedeni iz proučavanja anatomije i fiziologije uha su ukazivali da je muzika ipak determinisana strukturom vlakana u Kortijevom organu. Dajući odgovor na Pitagorino pitanje o našem skladnom doživljavanju alikvotnih tonova, Helmholc kaže da: „Uho razrešava sve složene zvukove u pendularna treperenja, po zakonu simpatetičke vibracije, i prima kao harmonične samo one nadražaje živaca koji traju bez ometanja.“<sup>31</sup> Tako su zakoni muzičke harmonije opet propisani od prirode u kojoj je harmonija trajan osjet, a disharmonija isprekidan.

Helmholcovo interesovanje za muziku je proizlazio iz njegovog ubedjenja da „muzika ima neposredniju vezu sa čistim osetom od bilo koje druge lepe umetnosti i da će, prema tome, teorija slušnog oseta imati da odigra mnogo veću ulogu u muzičkoj estetici, nego, recimo, teorija svetlo-tamno ili perspektive u slikarstvu.“<sup>32</sup>

5. I pored velikih koraka, koje su psihologija i fiziologija napravile u pogledu objašnjavanja zakona percepcije, funkcionalisanja slušnog organa, organizacije akustičkih nadražaja, čak i za same autore u okviru psihološkog kruga mišljenja, ostalo je puno pitanja otvoreno i nerazrešeno. Helmholcova i Fehnerova otkrića su se mogla primeniti samo u opštim okvirima registracije zvuka, ali ne i u bezgraničnim finesama koje u sebi sadrži muzičko delo. U ovom smeru, nova psihološka estetika nije bila ni korak dalje od pitagorejaca, koji su otkrili da su zvukovi koje čovek registruje kao skladne, poređani po proporcijama prva četira prirodna broja.

6. Pokušaj da se ode korak dalje u psihološkom tumačenju muzičkog fenomena je estetika *einfühlung-a*, koja se okrenula prema korelaciji subjekat – objekat, u kojoj subjekat unosi u objekat svoju subjektivnost, svoju unutrašnjost. Time predmet gubi estetska svojstva, jer su osećanja utisnuta u njega i uopšte objektivno mu ne pripadaju.

Sam termin potiče od sina **Fišera** (Friedrich Theodor Vischer, 1807–1887), **Roberta** (1847–1933), koji ga je upotrebio u značenju pridavanja života, koje vršimo u estetskom činu.<sup>33</sup>

7. U istom duhu, **Lips** (Theodor Lipps, 1857–1914), jedan od istaknutijih teoretičara *einfühlung-a* definisaće taj čin kao „čin očovečavanja ili o-duševljenja bez-dušnog.“<sup>34</sup> U celom procesu *Ja* dobija posebno značenje, *Ja* ima oblikovni kvalitet (*Gestaltqualität*). Svaka emocija biva jedno *Jaosećanje* (*Ichgefühl*).

Sve ovo podjednako važi i u području muzike u kojoj je *Ja* oblikovni kvalitet celine melodije, ali i tona samog.

„Ja pronalazim u tonu strast i mir, čežnju i spokojstvo, klicanje i jadikovanje, ozbiljnost volje i radost igre, borbu i pomirenje. Ja nalazim u njemu jedno idealno sopstveno Ja, koje iz tona njegovih zajedničkih zvučanja i sledovanja govori meni ili

<sup>31</sup> K. E. Gilbert i H. Kun, op. cit., 438.

<sup>32</sup> ibid., 437.

<sup>33</sup> G. Morpurgo-Taljabue, op. cit., 53. (U engleskom se koristi podjednako i termin *empatija*.)

<sup>34</sup> S. Bimberg et al., op. cit., 403.

u sebi se izražava.. Ovo Ja – je Ja samo, odnosno u tonu uosećano Ja, jedno Ja koje nije samo predstavljeno, već realno, dejstveno doživljeno Ja, koje u sukcesivnom postajaju i u samoizgradnji tonske celine, u sebi, do kraja, doživljava ispunjene unutrašnje istorije. U ovoj unutrašnjoj istoriji postoji sama stvar muzike.<sup>35</sup>

8. Veoma slične subjektivističke stavove zastupa i **Folkelt** (Johannes Volkelt, 1848–1930). I kod njega je *Ja – naglašeno* i ujedno *Ja – svedočanstvo*.<sup>36</sup> U ovoj koncepciji, koju nalazimo skiciranu još kod Grossa (Karl Groos, 1861–1946) (*Einleitung in die Ästhetik*, 1982), „spoljašni predmeti funkcionišu kao obrasci naših psiholoških procesa. Estetsko saznanje je *innere Nachahmung* (unutrašnje podražavanje, m.p.) kojim se može naknadno doživeti (*nacherleben*) prepoštavljeni život predmeta; i to se dešava zato što predmeti sa svojim strukturama funkcionišu kao sheme našeg psihičkog života. Ali psihički, znači po njemu psihofizički. Umetnost je igra biološkog karaktera. Isto kao i kod Folkelta: intuicije linije, boje, zvuka izazivaju u nama organske osećaje... koji i sami služe kao posrednici između osećanja i misli.“<sup>37</sup>

9. Teorija *einfühlung-a*, i pored dominantnog kantijanskog ishodišta, bila je u potpunoj suprotnosti prema estetičkom formalizmu Herbarata i Hanslika; subjektivizmu jedne je odgovarao objektivizam druge. S druge strane, to su bila i dominantna kretanja u estetici muzike druge polovine XIX veka.<sup>38</sup>

## IV. Estetika i sociologija – muzika i društvo

1. Razvoj sociologije i konsekventno saznanja o ulozi i uticaju društva i socijalno-ekonomskih faktora na umetnički fenomen, doprinoeо je obnavljanju stavova koji su u estetici muzike bili prisutni, a može se i reći dominantni, u antičkoj

<sup>35</sup> ibid., 404.

<sup>36</sup> v. ibid., 404–405.

<sup>37</sup> G. Morpurgo-Taljabue, op. cit., 58.

<sup>38</sup> Morpurgo-Taljabue povezuje i **Bergsonove** (Henri-Louis Bergson, 1859–1941) stavove sa teorijom *einfühlung-a*. (v. ibid., 46) Bergson je poznat po uvođenju *intuicije* u estetski čin, i to intuicije kao instrumenat različit i od inteligencije (kao tehničko, geometrijsko oruđe koje operiše kao apstrahovanje) i od praktičnog instinkta (koji operiše kao mehanička navika). Ta intuicija, koja je jedinstveno i duboko osećanje, produžava se u stanja i kretanja tela. „Pomoću sistema postupaka (zvuci, reči, gestovi, forma), umetnik u nama mimetičkom sugestijom izaziva promene sličnih stanja. Ali da bi to postigao, on mora da neutralizuje obična stanja našeg organizma i sa njima naša obična osećanja. Pravilnost muzičkog ili prozodičkog ritma, okamenjena nepomicnost i ravnoteža skulpture, simetrija i ponavljanje arhitektoničnih formi imaju upravo tu funkciju. Oni obustavljaju normalno kretanje naših osećanja, odvlače nas od utilitarnih praktičnih postupaka koje diktiraju praktične potrebe i tako neutralizuju odgovarajuća obična stanja duše. U ritmu, naša duša, njihana i uspavana, zaboravlja se kao u snu, te misli i gleda sa pesnikom... Nagoveštenje, čak i ovlašnno, neke ideje tada je dovoljno da njome ispuni čitavu dušu.“ (ibid., 46) Psihološka orijentacija u ovoj teoriji, a donekle i Fehnerov uticaj, mogu se videti u potiskivanju i smenjivanju osećanja (Fehnerovi zakoni pragova osećanja).

estetici (Platon, Aristotel). Nova socijalno-ekonomска i kulturna situacija, kao i veoma različita i mnogo puta složenija struktura muzičkih dela doprineće slojevitijem mišljenju u ovoj oblasti.

2. Prihvatanju stanovišta da postoji veza između muzike i društva obligatno je sledilo prihvatanje stanovišta da muzika mora na neki način odražavati tu vezu. Taj odraz bi mogao biti direktni, u samom muzičkom delu, čime se opet stiže do teorije podražavanja, ili indirektni, delovanjem na kreativni subjekat, odnosno autora, izvođača i na publiku, koji će izborom i organizacijom muzičkog materijala izraziti svoje idejne stavove i socijalnu pripadnost.

3. Upoređujući sociološki i psihološki smer, već sama činjenica da je sociologija orijentisana ka jednom širem fenomenu u kome je Ja deo celine, govori da će u prednji plan opet izbiti objektivizam, nasuprot izraženom subjektivizmu psihologizma.

4. Marksizam ima najistaknutije mesto između filozofskih škola koje će zastupati stanovište o kojem smo upravo govorili. Kako su klasici marksizma ostavili neznatne tragove u estetici, i uopšte se nisu bavili muzikom, prve estetičke rasprave o muzici, koje su deklarisane kao marksističke, pojavljuju se u novoj sovjetskoj državi dvadesetih godina.

5. Problemi organizacije kulture i obrazovanja bili su glavni motiv podsticaja određivanja i globalnog filozofskog koncepta muzičke umetnosti. Tako je prvi *narodni komesar za obrazovanje*<sup>39</sup> **Anatolij Vasiljevič Lunačarski** (Анатолий Васильевич Луначарский, 1875–1933), koji je izvanredno poznavao muzičku umetnost, ostavio iza sebe veći broj kraćih tekstova o muzici, publicističkog i eseističkog karaktera.<sup>40</sup>

Ti problemi su ujedno determinisali i aspekte koji će biti predmet interesovanja teorijsko-muzičkih radova. Između njih se izdvaja pitanje *muzike i revolucije*.

6. Upoređujući muziku i revoluciju, Lunačarski će konstatovati da su obe u osnovi veoma sroдne: „Muzika ima težnju razrešenja celog zvukovnog sveta – ili u delovima, datim zvukovnim sistemom – harmonijom. Konačno pobeda muzikalnog principa sveta bi bila neka nirvana, neko uglađavanje svih potencijala, neki osnovni akord, koji bi, takoreći, prestao pevati, jer bi bio neprekidno saglasan i beskonačno trajan.“<sup>41</sup>

U saglasnosti sa marksističkom filozofskom koncepcijom, Lunačarski insistira na *dijalektičnosti* muzike, shvatajući muziku kao sistem suprotnosti: „Muzika ima unutrašnju tendenciju ka razrešenju suprotnosti, ali njen život se sastoji u pobuđivanju tih suprotnosti.“<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Na ovoj poziciji on će ostati dvanaest godina.

<sup>40</sup> U zbirnom izdanju ovih tekstova uključeni su i govorovi Lunačarskog. (в. Анатолий Васильевич Луначарский, *В мире музыки, стихии и речи*, Г. Б. Бернардт и И. А. Сац, сост., Всесоюзное Издательство Советский Композитор, Москва, 1971)

<sup>41</sup> ibid., 122.

<sup>42</sup> ibid., 123.

7. Relacija muzika i društvo ima dominantno sociološki karakter, tako da su i ovi citati izvučeni iz teksta koji je bio posvećen *sociologiji muzike*. Međutim, Lunačarski se u njemu neminovno bavio i pitanjima estetike muzike:

„Muzika ne izražava jasne misli. Muzika ne daje tačne slike. Zbog toga je teže prodreti u njen unutrašnji smisao, i još teže dokazati saglasnost njenih formi sa društvom. Ali, u suštini, to nije tako, jer bivajući veoma opšta i apstraktna u tome, koje je izrazivo u rečima sadržaja, tako da jedno isto muzičko delo može služiti kao povod različnim tumačenjima, muzika je u isto vreme veoma konkretna – na svoj način. Često, muzičar koji ju je stvorio, ne može reći, šta je u stvari htio da kaže; međutim, svi ti zvukovi zvukova koje je on pronašao, sve te ritmičke forme, koje je on dao svom delu, predstavljaju po sebi nešto neponovljivo i istovremeno nešto što nosi pečat epohe; kako u slučaju gde se to delo javlja kao tipično za tu epohu, tako i u slučaju kada ono nju prevaziđa, izlazi iz njenih okvira, i pored toga što se to nastupajuće kretanje muzike određuje istim sociološkim zakonima.“<sup>43</sup>

Lunačarski, kako se vidi i iz ovog citata, nije isključivi zastupnik teorije podražavanja i pravolinijskih odnosa u sistemu muzika – društvo. Muzika zadržava pravo na svoju autonomiju i višeiznačnost.

8. Ideal u muzici je bio Beethoven kojeg je Lunačarski klasifikovao u područje *revolucionarnog romantizma*.<sup>44</sup> Revolucionarni romantizam je ubrzo postao partijski program i jedno od osnovnih načela partijske kulture Ždanovljevog tipa. Ta *partijnost* koja sa Lunačarskim počinje da prodire i u muzikološki treman muzike govorci o *agitpropu* u muzici i određuje okvire u kojima treba da se kreće muzička kultura. Time dur i mol postaju „dur – muzika boljevizma, mol – koreniti unutrašnji menševik“<sup>45</sup>

9. I pored svoje parcijalnosti, radovi Lunačarskog su izvršili značajan uticaj na radove nove sovjetske muzikologije i estetike. U njenim okvirima posebnu ulogu odigrage **Boris Vladimirovič Asafjev** (Борис Владимирович Асафьев, pseudonim Igor Glebov, 1884–1949) i njegovo delo *Muzički oblik kao proces* (*Музикальная форма как процесс*).<sup>46</sup>

Već i sam naslov ove rasprave *Muzički oblik kao proces* odražava Asafjevu orijentaciju da se uklopi u dijalektiku marksističkog tipa. Procesualnost podrazumeva ontogenetsko, odnosno u samom delu, i filogenetsko, odnosno istorijsko, kretanje i razvoj. Osnova toga razvoja je interval, koji je ujedno i intonaciono izražajno sredstvo.

Intervali su, kaže Asafjev, „forma izražavanja u svakom datom sistemu tonova – zvukovnim redom“; oni su „postojano dejstvujući intonacioni pokazatelji (trajanje, visina, intenzitet tona, kvalitet razlika kod raznih instrumenata)…“

<sup>43</sup> ibid., 118, 119.

<sup>44</sup> ibid., 155. „Beethoven je intimniji sused ka umetnosti socijalizma, nego hronološki susedi zadnjih decenija.“ (ibid., 82)

<sup>45</sup> ibid.

<sup>46</sup> U dve knjige, prva knjiga je izdata 1930., a drugi deo, *Интонация* 1947. (Борис Владимирович Асафьев, *Музикальная форма как процесс*, книга вторая, *Интонация*, ГОСМУЗИДАТ, Москва, 1947)

Preovladavanje nekog intervala u muzici nekog vremenskog perioda ili žanra te ili neke druge epohe, javlja se rezultatom intonacionog izbora, koji se vrši pod delovanjem društvenog saznanja i postaje otkriće stila.<sup>47</sup>

10. Element *društvenog saznanja*, ili bolje rečeno kolektivne svesti, postaje jezgro oko kojeg se kreće interval. Interval po sebi je samo sredstvo izražavanja čovekovog *intoniranja* u muzici. Ono što se intonira, to su njegove misli. „Misao, intonacija, forme muzike – sve je u postojanoj vezi: misao, da bi postala izražena zvukom postaje intonacija, intonirajuća. Proces intoniranja da bi postao muzika, a ne reč, ili se sliva sa govornom intonacijom, ili se pretvara u jedinstvo ritmointonacije reč-ton, u novi kvalitet, bogat izražavajućim mogućnostima i dugo se određuje u formama različite prakse milenija.“<sup>48</sup>

11. Polazeći od ovih načela u daljem toku svog rada Asafjev će se postarati da prikaže razvoj *intonacije intervala* u različitim istorijskim periodima. Prema receptu Lunačarskog, posebno mesto zauzimaju klasicizam i Betoven.<sup>49</sup>

Ovo će Asafjeva dovesti do izvođenja karakterističnih intervala *intonacionog izbora* određenih stilskih epoha. Tako kvarta postaje interval Francuske buržoaske revolucije, seksta romantizma, povećana kvarta-umanjena kvinta interval ruske petorke, kvinta francuskih impresionista.<sup>50</sup>

12. Posmatrajući muziku kroz prizmu intonacije, koja je govorna karakteristika, Asafjev nije htio da muziku podvede i izvede iz govora, čime bi ona postala *gnoseologia inferior*, pa time i intonacija *inferior*. Ovo je evidentno u zaključku ovog rada, gde on ističe da „muzika, na kraju, nije mogla proistekti iz emocionalno uzbudjenog govora čoveka, jer je i sam govor muzički sistem intervala, uslovljen umetnošću muzičkih zvukova, moguć jedino u prisustvu sposobnosti intoniranja, odnosno zvukojavljivanja, upravljan disanjem i osmišljavajućom delatnošću čovekovog intelekta.“<sup>51</sup>

13. U ovom obrnutom odnosu muzika – govor, „muzika se rukovodi saznanjem i predstavlja u sebi razumnu delatnost. Čuvstveni, odnosno emocionalni tonus, neizbežno prisutan u njoj, ne javlja se kao njen razlog, jer je muzika – umetnost intoniranog smisla.“<sup>52</sup>

14. Ovo insistiranje na „razumnoj“ strani muzike prati Asafjevo ogradijanje od Hanslikovog formalizma,<sup>53</sup> odnosno od njegove „muzike bez značenja izvan sebe.“ Asafjev, koji izvodi u prvi plan čisto muzička sredstva, oblik i interval na primer, mogao je stići i u neke druge estetičke predele. Jedno takvo odstupanje od intonacione teorije je tumačenja muzike kao igre.<sup>54</sup>

<sup>47</sup> ibid., 12.

<sup>48</sup> ibid., 22.

<sup>49</sup> v. ibid. IV poglavje.

<sup>50</sup> ibid., 141, 142.

<sup>51</sup> ibid., 140.

<sup>52</sup> ibid.

<sup>53</sup> v. ibid., 48.

<sup>54</sup> v. ibid., 50.

15. Može se pretpostaviti da su istorijski i društveni okviri u kojim je stvaran Asafjevljev rad, bitno uticali i na izbor argumenata. Međutim, ostaje i konstatacija da se u njemu paralelno vode i sukobljavaju dve linije: individualni razvoj muzičkih sredstava i njihovo odražavanje kolektivne svesti. Time nisu zatvorene sve mogućnosti interpretacije muzičkog materijala.

16. Uklapanje muzike u opštemimetički karakter umetnosti, odnosno njenovo vraćanje na stariju teorijsku poziciju, bio je karakterističan problem i kod ostalih marksističkih teoretičara. **Lukačeva** (György, Georg Lukács, 1885–1971) interpretacija u ovom smislu odrediće muziku u odnosu na druge umetnosti, koje „neposredno odražavaju konkretnu predmetnost ljudskog vanjskog i unutrašnjeg svijeta“, kao ograničenu samo na „evokativnu ulogu.“<sup>55</sup>

17. U opšte okvire *društvenosti* muzike i njenog podražavalačkog karaktera uklapa se i poljski muzikolog **Zofja Lisa** (Zofia Lissa, 1908–1980). Ipak donekle različiti društveno-istorijski i kulturni uslovi poljske muzičke kulture (Poljska kao središte muzičke avangarde), kao i filozofsko-estetička tradicija (posebno fenomenologija Romana Ingardenia) doprineće jednom veoma nijansiranom i produbljenom teoretiziranju o muzičkoj umetnosti.

18. Tako na primer, pišući ogled *O biti glazbenog dela*<sup>56</sup> Zofja Lisa pristupa problemu sa jednom širinom, u kojoj je obuhvaćena celokupna muzička kultura i u istorijskom i u geografskom smislu. Namera da se definiše muzičko delo kao ključna i centralna estetička kategorija, prolazi sva moguća preispitivanja – istorijska, kroz razmatranje različitih faza razvoja muzičke kulture od primitivne, pa do avangarde i eksperimentalne muzike, (uključujući probleme otvorenog dela aleatoričkog tipa, elektronike, konkretnе muzike itd.), geografska, kroz razmatranje različitih nacionalnih kultura (naročito razlike istočnih muzičkih kultura), kao i žanrovska, kroz razmatranje različitih manifestacija savremene muzičke kulture (džez i folklor, pitanje improvizacije itd.).

Pored ovog sveobuhvatnog odnosa prema slojevitosti savremene muzičke kulture, Lisa ne zaboravlja i modalne aspekte, odnosno transformacije koje delo doživjava na putu od autora preko partiture, izvođača, izvođenja, do slušaoca.

Sveobuhvatnost analize koja je pri tome ostvarena ukazuje na temeljitost pristupa, suočenog sa složenom strukturom savremene muzičke kulture. Pri tome Lisa ostaje jedan od retkih autora koji probleme tretiraju na ovaj način, (a ne uz ograničeno razmatranje, odnosno dokazivanje, kroz primere jednog muzičkog žanra, pa i jednog istorijsko-stilskog razdoblja).

U zaključku ovog ogleda Lisa konstatuje:

<sup>55</sup> Danko Grlić, *Estetika III – Smrt estetskog*, Naprijed, Zagreb, 1978, 94. „Stoga valja negirati ne samo njen ‘čisto formalni’ karakter, već i pokazati koje sfere stvarnosti odražava muzika, pa i više od toga: kakva je ta stvarnost što je odražava. Jer napokon ‘koje osjećaje ona zahtijeva i podnosi... prije svega je povjesno-društveno pitanje.’“ (*ibid.*)

<sup>56</sup> Zofja Lissa, *Estetika glazbe (ogledi)*, Naprijed, Zagreb, 1977, 7–35.

„Kategorija glazbenog djela je *povijesna* kategorija, tj. povjesno relativna u estetici i teoriji glazbe, analogno povijesnom karakteru takvih pojmoveva kao što su funkcija i kadencija u harmoniji ili sonata i fuga u učenju o glazbenoj formi u povijesti oblikovanoj. To znači da se u određenim razdobljima razvitka glazbene kulture djelatnost čovjekova zvukovnog iskaza očitovala u djelima, a u drugima, naprotiv u zvučnim tvorevinama s drugim ontološkim svojstvima; te tvorevine nesumnjivo pripadaju glazbi, ali ne i klasi glazbenih djela. Glazba je u različitim epohama i civilizacijama na kugli zemaljskoj bila različita i pojmovno mišljenje samo jedne civilizacije i jedne povijesne epohe zahtijeva potpunu reviziju.“<sup>57</sup>

19. Principi istorijskog i geografskog „relativiteta“ su podjednako primjenjeni i na aspekte *procesualnosti* muzike. Ispitujući kategoriju *vremena* u muzici, Zofja Lisa ističe da je „formalna integracija i procesualitet glazbenih djela zanima... prije svega u onom aspektu koji pokazuje *na koji je način kategorija vremena* djelatna u glazbenom djelu. Nećemo je istraživati s ontološkog stajališta (kao Brele i Ingarden), nego iz perspektive koja ukazuje na to kako tu kategoriju *doživljava slušalac*, i što na taj način determinira strukturu glazbenog djela.“<sup>58</sup>

Tumačenje koje pri tom Lisa daje, i pored ogradijanja od Hegela, sliči na dijalektiku njegovih vremenskih tačaka, jer prema Lisi ta *procesualnost* se ostvaruje kod slušalaca pomoću činova upoređivanja: „a) utvrđivanja jednakosti faza, b) njihove međusobne otklone, c) njihovu potpunu drugotnost, dakle kontrast. Sva tri odnosa istovremeno dokazuju da percepcija razvijene glazbene forme *nije jednoslojna*, da predodžba slušaoca koji percipira zvučno protjecanje kao kontinuirano i cjelovito mora istovremeno djelovati na *nekoliko ravnina*: on mora opažati tekuće fraze i neprestano ih uspoređivati s fazama koje su mu dane samo u sjećanju. U tome se sastoji aktivno oblikovanje forme putem subjekta.“<sup>59</sup>

20. Dijalektičnost muzike kod Lise argumentovano prelazi i u dijalektičnost njenog teorijskog odraza. „Svaka estetika jest estetika dotičnog povijesnog razdoblja, ona primjenjuje njegove vlastite kriterije, postavlja njegova vlastita pitanja i rješava ih u duhu filozofskih principa tog razdoblja... U tom smislu bit će i povijest glazbe beziznimno povijest sadašnjosti. Pritom nije odlučujući materijal koji se istražuje, umjetnička dijela koja pripadaju nekom 'danasm', 'jučer' ili čak 'prekjučer', nego istraživački aparat povjesničara ili analitičara, drugim riječima, pitanja koja postavlja prijašnjem i sadašnjem stvaranju. I upravo u tome leži dijalektika odnosa 'ja' i 'ne-ja' za istraživača, povjesničara, analitičara i estetičara.“<sup>60</sup>

S druge strane, Lisa će se ogradiiti i od teze o večno promenljivim oblicima umjetničkog izraza i percepcija, jer „u povjesno determiniranu promjenljivost oblika

<sup>57</sup> ibid., 32.

<sup>58</sup> ibid., 37.

<sup>59</sup> ibid., 41.

<sup>60</sup> ibid., 52.

glazbenog izraza određene zakonitosti u glazbi ostaju ipak konstantne.<sup>61</sup> Drugim rečima, „temeljna“ teza Lisinog razmišljanja polazi od konstatacije da „u svakom elementu protjecanja djela konstituira se različiti tip vremena koji se u svojoj biti razlikuje od preostalih.“<sup>62</sup> I ovaj princip ima svoje žanrovske i istorijske aspekte. Konstanta koju Lisa spominje u tom odnosu prema muzičkom *imperfektu* i muzičkom *futuru*, je „diferencijacija primarnog materijala na glavne, središnje elemente i na druge, sekundarno promjenljive elemente. Oni prvi su nešto postojano, dok se glazbeni smisao ovih drugih ograničava na to da tvore otklon od onih središnjih, da uvode modifikaciju i istovremeno stremljenje k središtu; odatle upravo i proizlazi energetski smisao otklona i povratka k izlaznoj točki... Kod primitivnih naroda to je središnji ton od kojeg se ostvaruju otkloni k drugim, nesredišnjim zvukovima; potom postaje os odnosa melodijska struktura: maqam, melodijski model, iz kojeg proizlazi i u kojeg se vraća svaka improvizacijska djelatnost. S vremenom tim stabilnim faktorom, tom osi odnosa postaje leštница i njeni završni tonovi (finales). U funkcionalnom sistemu ta je os odnosa kompleks glavnih funkcija (sadržanih u obrascu kadence); u serijelnoj glazbi os odnosa postaje nanovo melodijska struktura, jedna vrsta ‘dvanaestotonskog maqama’ kao ishodišne točke za svaku vodoravnu i okomitu zvučnu cjelinu.“<sup>63</sup>

21. Postojanje prikazivačkih struktura u muzici naročito dolazi do izražaja u Lisinom tekstu o *komičnom*. „U glazbenim djelima prikazivačke strukture su doduše vrlo rijetke, no tvore os, *tematski materijal* i odlučuju o nadgradnji cijelog djela... Zvučne strukture koje kao glazbene teme leže u osnovi glazbenih djela imaju često funkciju da prikažu nešto što je različito od njih samih“<sup>64</sup> – zaključuje Lisa.

Princip prikazivanja počiva na analogiji, odnosno sličnosti oblika. „Sličnost oblika, međutim koji put toliko je začuđujuća da se intencija slušaoca i bez pomoći semantičkih znakova upravlja na prikazivane predmete odgovarajućih motiva.“<sup>65</sup> Lisa razgraničava pitanja prikazivanja u muzičkoj umetnosti u programskoj i neprogramskoj, apsolutnoj, muzici.

Da bi objasnila „prikazivački“ karakter u ovoj drugoj, ona unosi i kategoriju „simbola“, jer „u ekspresivnoj (apsolutnoj, m.p.) glazbi zvučne strukture ne prikazuju direktno nikije izražene sadržaje, nego su samo njihovi *simboli*.“<sup>66</sup> Uvođenjem *simbola* Lisa se približava semantičkoj školi Suzane Langer, sa kojom Lisa očigledno nije bila upoznata i o kojoj će kasnije biti reči.

22. Među Lisine oglede o muzici spada i ogled o *tišini i pauzi u muzici*. Tišina dobija konstruktivni karakter u muzici, ostvarujući na taj način dijalektiku tišine

<sup>61</sup> ibid., 53.

<sup>62</sup> ibid., 56.

<sup>63</sup> ibid., 84.

<sup>64</sup> ibid., 104.

<sup>65</sup> ibid., 105.

<sup>66</sup> ibid., 106.

i zvuka. Odnos tišine i zvuka u muzici ima istorijski karakter i on se značajno menja od stila do stila.<sup>67</sup>

23. Lisa piše i o *muzici i revoluciji*, kao i tekst o *Lunačarskom*, što svedoči o međusobnoj vezi ova dva eseja. Krajna intencija teksta o vezi muzike i revolucije je da se negira *autonomija* ne samo kompozitorovog stvaranja, nego i strukture dela, kao i odnosa publike. Prema Lisi: „Prelomi u glazbenoj kulturi, koji se javljaju nakon društvenih prevrata, nisu samo rezultat promjena u kompozitorskoj ideologiji, već znatno više promjena u vladajućem tipu primalaštva... U umjetnosti ne postoji potpuno samovoljne odluke u smislu individualnih stvaračkih činova. Bilo koja baza opće glazbene svijesti daje *consensus omnium* za sva nastajuća glazbena djela.“<sup>68</sup>

24. Heteronomnost muzičkog dela prema realnosti zastupa i marksistički filozof i teoretičar **Ernst Bloh** (Ernst Bloch, 1885–1977). Ipak njegov muzičko-filozofski sistem se bitno razlikuje od „ortodoksnog“ marksizma Lise i njenog podređivanja muzike društvu.

Pozicija muzike u Blohovom sistemu doživljava renovaciju na nivou sistema u kojima je ona kruna i kraj tumačenja realnosti, sveta i čovekove delatnosti. Muzika postaje večita *nada*, san o neostvarenoj harmoniji u ovom svetu, *utopijska vizija humanosti*. Na taj način se kompenzuje problem *prikazivačkog* u muzici, ili još bolje rečeno, on se sprovodi na jedan viši i u mnogome razrađeniji stepen odnosa prema prikazanom.

25. Posebni utisak na čitaoca Blohovih radova ostavlja njihova stilistička komponenta. Ona je svakako jedna od najsavršenijih i najbogatijih u istoriji estetike muzike. I pored teškoća razumevanja, koje prate stilistički nivo teksta, Blohovi spisi ostavljaju veoma jak utisak na čitaoca.<sup>69</sup>

26. Delo koje je Bloh posvetio estetici muzike *Duh utopije* (*Geist der Utopie*) (1918. g., drugo prošireno izdanje 1923. g.) nalazi se na samom početku njegovog filozofskog rada.<sup>70</sup> Nekoliko ključnih pretpostavki determiniše suštinu razmatranja muzike:

<sup>67</sup> „... različiti povijesni stilovi tvore temelje za različitu auditivnu integraciju glazbenog protjecanja i vrlo različito funkcioniranje stanke. A to dokazuje da stanka tvori jedan *konstruktivni*, a ne samo kako je Riemann htio, negativni faktor glazbenog strukturiranja.“ (ibid., 164)

<sup>68</sup> ibid., 248, 249.

<sup>69</sup> „Filozofsko djelo marksističkog mislioca Ernsta Blocha je takva vrsta hermeneutičkog iskušenja: ako kojim slučajem dospije u ruke filozofske banauze, one vrste pozitivističkog ignoračanta kojemu se i za stilistički obrt mora ‘položiti račun’, onda se ono može ‘vrednovati’ kao najizrazitiji primjer spekulativne mucavosti i odsustva misaone strogosti; ako ga pak, čita onaj koji je prethodno prošao lektiru Platona, renesansnih misilaca, Kanta, Schellinga, Hegela, Marxa, Kierkegaarda, onda će neposredno spoznati šta znači stvarački filozofski govor i kako on, izrazito duhovno posredovan velikom filozofskom baštinom, može biti samosvojan.“ (Kasim Prohić u *Predgovoru* ka: Ernst Bloh, *Duh utopije*, BIGZ, Beograd, 1982, 7, 8)

<sup>70</sup> „Filozofija muzike u okviru marksizma ne može biti autonomna, jer ni muzika kao oblik nadgradnje nije samostalna, pa kao takva ni primarno značajna; zato i Blohov interes za muziku vremenom sve više jenjava, kako tu činjenicu Mayer naprosti konstatiše: Antologija najvažnijih Blohovih spisa o muzici i njenoj filozofiji jasno pokazuje da se Blohov filozofijski interes za

- a) antropologizam i antropocentrizam
- b) istoričnost
- c) transcedencija u vidu intencije
- d) gnoseologizam
- e) ekspresivnost
- f) utopizam.<sup>71</sup>

27. Antropocentričan je još sam početak ovog filozofskog dela:

*Ja sam. Mi smo.*<sup>72</sup>

Filozofija muzike počinje na veoma sličan način:

„Mi samo sebe slušamo.

Jer postajemo postepeno slepi za sve što je izvan nas.

Ma šta inače i oblikovali, to opet vodi oko nas. To oblikovano nije baš tako potpuno našim Ja prožeto, nije baš tako vlažno, lebdeće, toplo, mračno i bestelesno kao osećanje da sam uvek samo kod sebe uvek samo svestan. Ono je materija i doživljaj vezan za nešto tuđe.<sup>73</sup>

Ono što sledi u tekstu razmatra to *samoslušanje* kroz različite istorijske faze njegove transformacije.

„Kako se najpre čujemo?

Kao beskrajno pevušenje u sebi i u plesu.

I jedno i drugo su još bezimeni. Oni ne žive po sebi i niko nije tu lično oblikovao.<sup>74</sup>

28. Istoričnost muzike je kod Bloha fon na kojem se prati pojavljivanje i razvoj određenih kategorija koje mogu imati filozofsko-estetički karakter i značenje.

Tako „zanatski“ karakter, mogućnost muzike da se uokviri u određene obrasce sama sobom, još ne donosi kvalitet muzičkog dela. „Može neko biti valjan muzičar, a sve tome uprkos ostaje mrtvo, jer puki zanatljija ostaje zbumen upravo pred onim što tek nadograđuje zanat... Za ono što je jednom pronađeno, docnija vremena izgubila su svako interesovanje i svaku mogućnost ponovnog doživljavanja prvobitnog zanimanja u problemskom stanju ili svežem stanju rađanja, ukoliko je to bio samo tehnički problem; istinski integritet velikih muzičara ne određuje, dakle, istorija muzičke tehnike.“<sup>75</sup>

29. Na ovoj liniji, liniji istoričnosti, Bloh izvodi veoma originalnu konцепciju shvatanja odnosa muzike i društva. Povezujući njenu *utopičnost*, muziku kao viziju neostvarene budućnosti, on je (u odnosu na društvo) postavlja u *futuru*.

---

muziku ohladio krajem dvadesetih godina... Ali i ova druga verzija (iz 1923 g., m.p.) pridaje još uvijek više značaja muzici nego bilo koje drugo marksističko djelo. Muzika je u njoj najviše do čega se čovjek može uzvisiti i ona čovjeka uzvisuje do najvišeg.“ (I. Focht, op. cit., 236)

<sup>71</sup> prema Foht, ibid., 239.

<sup>72</sup> E. Bloh, op. cit., 41.

<sup>73</sup> ibid., 75.

<sup>74</sup> ibid., 76.

<sup>75</sup> ibid., 79, 80.

„Ovde, naprotiv, svaki zaista veliki majstor treba da izgradi kuću s ličnim pečatom u kojoj može živeti za sebe, kao određeno ‘stanje’, i s one strane svojih talenata. On je u njoj slobodan, duševno unosi jedino samoga sebe...“

„Niče kada poima istorijsku neistovremenost muzike, ovu ipak suviše čini pukom utvarom, samu je još suviše istorijski odnosi na prošlost, umesto da je osvetljava polazeći od budućnosti: kao duh *utopijskog stupnja*, koji shodno tome, mada i sa bezbrojnim izbornim srodstvima i slobodnim recepcijama usred istorije i sociologije gradi samo svoju vlastitu kuću, sklop svojih vlastitih ravni bivstva.“<sup>76</sup>

30. Kroz istoričnost su izvedeni i muzički oblici, oblikovanje muzičkog prostora.

„Zato se moraju tonovi, da se ništa ne bi rasplinulo, ipak držati zajedno. Ta veza je izgrađena tako da privlači, da cilja da bude progresivna, no ne samo vremenski nego još više prostorno shvaćena. Ona je tako izgrađena da se određene tačke koje ona dodiruje kao forma, sasvim fiksiraju kao bića. Tako se tu radi o tome da se fiksiraju određena genijalna Ja-stanja, koja za svakoga koji je mocartovski, bahovski ili betovenovski obdaren postaju kanonska.“<sup>77</sup>

31. Razmatrajući razne faze istorijskog razvitka muzičke umetnosti, Bloh se ipak koncentriše u trouglu barok – klasicizam – romantizam. Između kompozitora koji zauzimaju posebno mesto u ostvarivanju funkcije koju muzici pridaje Bloh, Betoven ima posebnu poziciju. Kod njega „otpada sve lažno i ubuđalo. Oovo nestaje, iskrivljena slika se rasplinjuje i Betoven ide do nepoznatog kraja.“ On je „dobar sin Lucifera, on je demon koji vodi do poslednjih stvari.“<sup>78</sup>

Stilski trougao u kome je koncentrovan najveći deo Blohovih analiza u ovom delu, omogućuje mu da, u filozofske mehanizme analize muzike, iskoristi, aplicira, saznanja koja su na teorijskom planu već bila utvrđena u muzikologiji i njenim pomoćnim disciplinama – nauke o: harmoniji, polifoniji i muzičkim oblicima.

32. Ontološki nivo analize muzičke umetnosti kod Bloha treba da dovede i uvede u gnoseologiju muzike. Semantička neizgrađenost muzike<sup>79</sup> postupno biva prevedena u jedan viši kvalitet. Uz taj gnoseološki nivo muzike Bloh iznosi četiri pretpostavke:

„Kao prvo, upotrebljeni ton čini svako zbivanje oštrijim, prodornijim, čulnijim.

Jer mi kao slušaoci možemo stvari skoro opipati. Uho je jednim manjim delom još više od oka upijeno u kožu...“

„Kao drugo, međutim upotrebljeni ton ostvaruje osetno različite stvari, već prema tome da li uvodi samo u čulnost ili pak u smisaonost.

Već dole se zato mora sve primereno započeti i dovesti do zgusnutosti. Pevanje, ton, mora se iznijansirati i ostvariti ne samo time što će nešto isticati, nego i time što će uvesti jednog strastvenijeg čoveka, što će davati poruku...“

<sup>76</sup> ibid., 81, 82.

<sup>77</sup> ibid., 87.

<sup>78</sup> ibid., 104.

<sup>79</sup> „.... jer još je prazno i neizvesno šta se tonski zbiva.“ (ibid., 144)

*Kao treće, međutim, muzika koju sami inerviramo vrši jednu blagu prisilu na radnju; dramatski ton sam deluje i dalje 'poetski' involvira čak *jedan samodelatan dramatski obris*.*

Doduše, više puta je oštro osporavano da ton ide tako daleko. Tako Pficner potpuno odvaja pojedinačne melodičke boje od celine i utemeljujućeg karaktera pesničke vrste...

Zato da bi se pronašlo ono pravo o snazi muzike da stvara radnju: njoj *vuče* upravo ton, dobijajući na poletu, dok reč samo pada...

Ali, *kao četvrto*, na taj način zvučanje što potiče od nas, taj subjektivno krvlju natopljeni ton prevazilazi latentno čak i govornu celinu njegove radnje.

Lošu reč već je po sebi lako poremetiti. Ona je suvišna i postaje u odnosu na ton, koji želi da objasni, čije raspoloženje želi odati, smešna, svuda gde se samo pokaže.

Pogotovu nije bez osnova da se, kad se peva, skoro sve uzdiže previsoko, da u operi i najsiromašniji brodar vesla zlatnim veslom...

Prema tome, poriv da se ta udaljenost sada ponovo unatrag prevede na svakodnevni jezik ne može sa sobom doneti ništa značajno čak ni u hermeneutičkom pogledu...

Ali i dobra reč, pesnički vredna, nužno će otkazati pred tonom. Zato u krajnjoj liniji malo vredi kada Wagner stvar prikazuje tako kao da, čak istorijski, put ponovo vodi od tona ka reči, a ne obratno.<sup>80</sup>

33. Ovo „proširenje“ značenja muzike, postavljanje tona iznad reči, kod Bloha je u saglasnosti sa utopijskom funkcijom koja je dodeljena muzici, sa njenom mogućnošću „da se nađe tačka sa koje se može baciti pogled na utopijske zemlje.“<sup>81</sup>

Ostvarivanje ovakve funkcije muzike proizlazi iz kvaliteta muzičkih sredstava – tona, harmonije, muzičkih oblika i kontrapunkta.

„Tu pre svega deluje ton kao *sredstvo* izraza, kao sredstvo koje se mora prelomit, ali koje ipak u svom lebdenju nosi značenje. Tu dalje deluje harmonija kao *formula* i pre svega, već se potpuno upuštajući u subjektivnu mnogoznačnost, posebno ritmizovanje, graciozan, zvučan, dramatski kontrapunkt, kao *delo-forma, kao species, kao obeležje* velikih muzičara. Ritam i tri dosadašnja načina kontrapunkta već su minimalne predmetne određenosti po sebi i tako određuju baš onaj navirući istorijsko-periodični sistem muzičkih Ja-predmeta i sfera, što se do sada javlja kod velikih muzičara.“<sup>82</sup>

34. Nije iznenadujuće da na samom kraju Blohove filozofije muzike, nailazimo na komentare o Šopenhauerovim stavovima. I Bloh i Šopenhauer daju privilegovanu poziciju muzici polazeći od njene „moći za somnabulno oktrivanje *najunutrašnije biti sveta*.“<sup>83</sup>

<sup>80</sup> ibid., 145–155.

<sup>81</sup> ibid., 163.

<sup>82</sup> ibid., 164.

<sup>83</sup> v. ibid., 200.

Razlike ipak postoje. Prema Blohu, muzika nije metafizička suština sveta, već *vidovitost*. U trenutku kada se izgubila *vidovitost*, nastupa muzika „jedno novo viđenje iznutra, koje sada, kada je vidljivi svet postao preslab da drži duh, umesto dosadašnjeg primata gledanja, priziva sluhu dati svet, pribedište svetla, primat rasplamsavanja – bez obzira kad će doći čas jezika u muzici...“

No doći će vreme kada će ton govoriti, izricati, kad će se istinske svetilje konačno postaviti u više Ja, *kada će ono što Brangeni još zvuči kao razleganje rogova, Izolda u noćnoj tišini čuti kao izvor*, kada će novi muzičari prethoditi novim prorocima. Tako mi hoćemo da damo primat nečeg inače neizrecivog u muzici, tom jezgru i semenu, tom odrazu raznobojne noći umiranja i večnoga života, zrnu, semenu za unutrašnje domaće mistično more, tom Jerihonu i prvom prebivalištu u Svetoj zemlji. Kada bismo se mogli imenovati, došao bi naš vođa, i muzika je jedina subjektivna teurgija.<sup>84</sup>

35. Godine stvaranja Blohovog *Duha utopije* se poklapaju sa godinama burnih preokreta u muzičkoj kulturi. Međutim, kako se može videti iz teksta, Blohova argumentacija počiva na „staromodnim“ primerima, i izbegava savremena stanja.

Osim ovoga, Blohov rad prati i jedno potpuno „germanizovanje“ muzičke kulture. Svi ključni primeri Blohove argumentacije proizlaze iz stvaralaštva nemačkih kompozitora. I pored činjenice da je nemačka kultura bila jedna od dominantnih u stilskim periodima baroka, klasicizma i romantizma, počev od romantizma, savremenu muzičku kulturu prati afirmacija i drugih nacionalnih kultura, između kojih po prvi put i slovenskih. Svetska muzička kultura se nikako ne bi mogla svesti na kulturni krug nemačkih kompozitora, i u ovome Bloh protivreči i samom sebi, imajući u vidu njegove teze o kulturnim krugovima.

36. Sličnu situaciju nalazimo i u delu **Teodora Adorna** (*Theodor Wiesengrund Adorno, 1903–1969*) *Filozofija nove muzike* (*Philosophie der neuen Musik*) (1949). U muzičke stvaraoce koji su suprotstavljeni i vrednosno valorizovani spadaju: Šenberg iz nemačke, i Stravinski iz ruske kulturne tradicije. Šenbergovom kulturnom krugu data je uloga napretka dok kulturnom krugu Stravinskog pripadaju – restauracije, odnosno nazadovanja.

Postoje i druge sličnosti između Bloha i Adorna. Obojica su po vokaciji bili muzičari i obojica su bliski marksizmu.<sup>85</sup>

37. Ono što Adorna još na prvi pogled razlikuje ne samo od Bloha, već i od ostalih savremenih mislilaca, jeste njegov odnos prema aktualitetu muzičke kulture. Izvođenjem stavova iz savremene konfliktne, veoma složene stilske i

<sup>84</sup> ibid., 210.

<sup>85</sup> „Theodor Wiesengrund Adorno, savremeni njemački filozof i sociolog, produžava u neku ruku, na veoma originalan način, lijevo hegelijansko krilo i u svom kritičkom neohegelijanizmu približava se Marxu, paralelno se boreći protiv savremenih marksista. Ovo posljednje neka nas ne zbujuje: on svoj stav razvija u istoj mjeri protiv svih filozofskih pravaca, ogorčeni je neprijatelj i egzistencijalizma, i pozitivizma, i fenomenološke škole (inclusive Husserl), i savremene ontologije. Ukratko, on je protiv.“ (Ivan Foht u *Predgovoru: Theodor Wiesengrund Adorno, Filozofiji nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968)

žanrovske muzičke situacije, Adorno ostvaruje i jednu novu aktivnu poziciju estetike, odnosno filozofije muzike. Estetika se ne odnosi na prošlost, ona čak ima tendenciju da odredi budućnost.

Ovu poziciju estetike prati i aksiologija savremenog muzičkog stvaralaštva. Ostaje otvoreno pitanje da li je Adorno morao biti tako radikalni u odbacivanju i zalaganju za određena strujanja u savremenoj muzičkoj kulturi.

38. Delimični odgovor na ovo poslednje pitanje naći ćemo u Adornovoj dialektičkoj metodi. Potpuna dijalektizacija problema kod Adorna nalaže negacije, suprotstavljanje i antipode. Još u *Uvodu* ka ovom delu Adorno objašnjava svoj izbor i ograničenje na samo ova dva autora (Šenberga i Stravinskog):

„Jer, samo u ekstremima suština ove muzike nalazi svoj izraz; jedino oni dopuštaju spoznaju njenog istinskog sadržaja. ‘Srednji put’, kaže Schönberg u predgovoru svojim *Satirama za hor*, ‘jedini je koji ne vodi u Rim.’“<sup>86</sup>

39. S druge strane, prema Adornu, „filozofija muzike danas je moguća samo kao filozofija nove muzike.“<sup>87</sup> Pri tome Adorno ima u vidu konfliktnu situaciju savremene muzičke kulture, problem odnosa publike prema avangardi, „industrializaciju“ muzike, učestvovanje muzike u procesu cepanja „svekolike umjetnosti na kič i avangardu.“<sup>88</sup>

U ovoj situaciji „avangardnoj muzici ne preostaje ništa drugo nego da ustraje u svom otvrdnuću, bez koncesija onom ljudskom koje ona prozire kao masku neljudskosti pa i slučajevima kad tako primamljivo sprovodi svoje. Izgleda da je njena istina sačuvana prije u tome što organiziranom smisaonom prazninom demantira smisao organiziranog društva (za kojeg neće da zna) nego u tome što bi sama sobom ovladala jednim pozitivnim smislom. Pod sadašnjim uslovima ona stoji u odnosu prema određenoj negaciji.“<sup>89</sup>

40. Time ključna kategorija u filozofiji i estetici muzike, prema Adornu postaje odnos *muzike prema društvu*, i to muzika u stavu *negativiteta* prema *savremenom* društvu. Ostvarivanje *negativiteta* nije pravolinijsko (u smislu teorije podražavanja), i sadrži složeni odnos autohtonog razvitka muzičkog materijala i stvarnosti prema kojoj se odnosi.

Taj odnos je doprineo da je „mogućnost same muzike postala neizvjesna. Ne ugrožava je to što bi bila dekadentna, individualistička i asocijalna, kako joj to reakcija predbacuje. Naprotiv, ona još nije u dovoljnoj mjeri takva. Ona pokušava da svoje anarhično stanje u mislima preokrene u izvjesnu slobodu, no ova joj se izmeće u sliku i priliku svijeta protiv kojega se buni, uzmiče joj u poredak. A poretkom neće ovladati. Time što muzika slijepo i bez pogovora slijedi historijsku tendenciju svog vlastitog materijala i prodaje se u izvjesnom smislu svjetskom duhu (a ovaj nije svjetski um), ona u svojoj nevinosti ubrzava katastrofu koju se

<sup>86</sup> T. W. Adorno, op. cit., 33.

<sup>87</sup> ibid., 40.

<sup>88</sup> ibid.

<sup>89</sup> ibid., 49.

historija sprema da priredi svekolikoj umjetnosti. Ona daje historiji za pravo, a ova će je za uzvrat proglašiti bespravnom. No to sad ponovo ovoj osuđenici na smrt daje pravo i pruža joj paradoksalnu šansu da postoji i dalje. U lažnom poretku i propast umjetnosti je lažna.”<sup>90</sup>

Kako se vidi i iz ovog citata pitanje *odumiranja* umjetnosti, shodno Hegelovoj tradiciji iz koje potiče i sam autor, zauzima posebno mesto. Međutim, Adornov stav je principijelno različit od Hegelovog: „Umjetnost bi odumrla samo za jedno zadovoljeno čovječanstvo: njena smrt dana, kako prijeti, bila bi jedan trijumf golog opstanka nad pogledom svijesti koji se drznuo da mu se odupre.“<sup>91</sup>

41. Ostvarivanje *negativiteta* prema društvu, određuje i vrednosnu poziciju autora. U savremenoj situaciji *šoka*,<sup>92</sup> prema Adornu, Stravinski se nije najbolje snašao: „Kod Strawinskog nema ni pripreme za strah ni subjekta da mu se odupre, nego se prepostavlja da čovjek ne može da preradi šokove u sebi tako da postanu njegova svojina. Muški subjekt se tu odriče mogućnosti da izdrži šokove i zadovoljava se time što će i sam pripomoći da se udari pretvore u refleks. On se doslovno ponaša kao kakav teški ranjenik kome se desila nesreća, a ne može da je apsorbira, pa je obnavlja u beznadnim naprezanjima u snu.“<sup>93</sup>

42. Polazeći od gnoseologije koja je ishodišta i ultimativna tačka Adornovog filozofsko-muških sistema, u poglavlju *Schönberg i napredak* Adorno ostvara kompletnu analitiku ontologije dvanaesttonske i atonalne muške tehnike. Analizirajući svojstva dijalektike muškog materijala bečkog muškog kruga, koja trebaju da mu posluže kao argument o semantičkom nivou ove muzike, Adorno predstavlja najdublje ontičke strukture ovog dela savremene muške kulture. Bez obzira na podređenu funkciju koju ontologija (prema gnoseologiji) ima u ovom radu, ona je ujedno i njegov najsadržajniji deo, deo koji će izdržati kritiku autora najrazličitije filozofske i estetičke pripadnosti.

43. To preplitanje gnoseološkog i ontološkog, neprestano je prisutno u Adornovim analizama i izvođenju zaključaka. Tako, on se bavi muškim sredstvima da bi dokazao njihovu istorijsku zavisnost i promenljivost. „Prepostavka da postoji jedna istorijska tendencija muških sredstava protivurječi dosadašnjem shvatanju muškog materijala. On se definira fizikalno, u svakom slučaju, u duhu psihologije tonova, kao sveukupnost zvukova koji kompozitoru uvijek stoje na raspolaganju. Ali kompozitorski materijal se od toga razlikuje toliko koliko i jezik od količine njegovih glasova... Sve njegove specifične crte su obilježja istorijskog procesa.“<sup>94</sup>

Poenta ovog izvođenja o muškom materijalu je da je materijal „istog porijekla kao i društveni proces“, odnosno, da „ono što izgleda kao golo samokretanje

<sup>90</sup> ibid., 136.

<sup>91</sup> ibid., 44.

<sup>92</sup> „Pojam šoka je jedinstven za čitavu našu epohu.“ (ibid., 175)

<sup>93</sup> ibid., 176.

<sup>94</sup> ibid., 60.

materijala razvija se u istom smislu kao i realno društvo, pa i kad jedno o drugom više ništa neće da čuju i međusebno se napadaju. Zato kada se kompozitor razračunava sa materijalom on se razračunava sa društvom.”<sup>95</sup>

44. Narušavanje autonomnosti materijala vodi ka zaključku o njegovoj „istinitosti“. I tu postoji određena dijalektika. „Nijedan akord nije ’po sebi’ lažan, već i zbog toga što nema akorda po sebi i što svaki u sebi nosi cjelinu, pa i cijelu historiju. Ali upravo zato je slušno saznanje šta je ispravno, a šta pogrešno ponovo neodvojivo vezano za taj pojedini akord, a ne za apstraktnu refleksiju o cjelokupnom tehničkom nivou.“<sup>96</sup>

45. Prema Adornu revolucija u korišćenju tehničkih sredstava u muzičkom izrazu nastaje sa Šenbergom.<sup>97</sup> Šenberg i Vebern su uspeli da muzička dela svedu na najveći nivo gustoće i konzistencije formalnog sklopa. „Oni su tako kratki upravo uslijed zahtjeva za krajnom konsistentnošću. Ona zabranjuju sve suvišno... Muzika skvrčena u jedan trenutak, istinita je kao osip negativnog iskustva. Ona se tiče realne bolesti. U tom duhu nova muzika demolira ornamente, a time i simetrično-ekstenzivna djela.“<sup>98</sup>

46. U ostvarivanju nove avangardne istorijske pozicije posebnu ulogu je odigralo rušenje tonaliteta. „Nema *convenusa* koji bi kompozitoru branio sazvuk koji mu je na ovom mjestu, i to samo na ovom, potreban. Nema *convenusa* koji bi ga prisiljavao da se pokori starom općem... Kao da je muzika iskliznula iz ruku posljednje, navodno prirodne, nužde, što ju je njena grada ispunjavala, da bi sad slobodno, svjesno i pregledno raspolagala njom.“<sup>99</sup> Time i različite dimenzije koje je posedovala muzika tonalnog kruga, harmonija, polifonija, muzički oblici, melodika i instrumentacija, postaju oslobođene da se razvijaju samostalno, bez plana, „iskonski“.

U ovom smeru, Šenberg će konačno zastupati „princip polifonije samo kao nešto što je heteronomno emancipiranoj harmoniji i što s njom svakom prilikom tek treba da se izmiri“.<sup>100</sup>

47. Rušenje pojedinih komponenti tonalnog sistema dovodi do krajnje parcializacije i izjednačavanja tonova dodekafonskog niza. Muzika postaje statična, bez mogućnosti variranja, a u izloženom nizu nema više nijedne „slobodne“ note. Delo se odigrava isključivo u njemu i jedino je moguće različito ritmiziranje.<sup>101</sup> U variranju u kojem Šenberg preuzima klasične „i još više arhaične tehnike varijacije“ većinom „primjenjuje niz u četiri modusa: kao osnovni niz; kao nje-govu inverziju, tj. nadomještajući svaki interval niza intervalom u suprotnom pravcu ...; kao ’rak’ u smislu stare kontrapunktske prakse, tako da niz počinje

<sup>95</sup> ibid., 61.

<sup>96</sup> ibid., 63.

<sup>97</sup> v. ibid., 68, 69.

<sup>98</sup> ibid., 64, 65.

<sup>99</sup> ibid., 78.

<sup>100</sup> ibid., 84.

<sup>101</sup> v. ibid., 86, 87.

posljednjim tonom i svršava se prvim; i kao inverziju raka. Ova četiri modusa mogu se pak ponovo transponirati na svih dvanaest različitih početnih tonova hromatske skale, tako da niz stoji na raspolažanju jednoj kompoziciji od četrdeset osam različitih formi. Nadalje, od nizova se mogu simetričnim izbrojavanjem određenih tonova stvoriti 'izvodi' koji daju nove, samostalne i takođe na osnovni niz usmjerene nizove.<sup>102</sup>

Ova ograničavanja koja nameće upotreba dvanaesttonske tehnike i atonalnosti, dovešće do već citirane konstatacije o *skvrčavanju* muzičkog dela u minijaturne oblike, oblike koji u stvari izlažu samo osnovni materijal.

Širina izbora u melodijskom smislu trpi ista ograničenja. „Sa svakim novim tonom izbor preostalih tonova je manji, a kod posljednjeg uopće više nema izbora.“<sup>103</sup>

48. Disonanca u ovom sistemu ima posebno značenje. Imajući u vidu Adornovo stanovište *negativiteta*, disonanca koja se u muzici uopšte javlja kao jedan negativan princip, dobija značenje ne samo u konstruktivnom oničkom pogledu, već i u pogledu značenja koje nudi u celom sumornom sistemu avangardne muzike.

Međutim, funkcija disonance u dodekafoniji i atonalnosti nije jednak sa njenom funkcijom *napetosti* u tonalnom sistemu: „Napetost i smirenje u dvanaesttonskoj muzici treba uvijek da se shvate s obzirom na virtualni dvanaesttonski sazvuk.“ Ona je u direktnoj vezi i sa drugačijim shvatanjem harmonije i akorada jer „pojedinačni kompleksni akord postaje sposoban da u sebe uvuče muzičke sile kojima su ranije bile potrebne čitave melodijske linije i harmonijski sklopovi.“<sup>104</sup> Time, „dvanaesttonska muzika ne može se odvojiti od disonance – čezne za akordom svoje smrti kao za šifrom ispunjenja. Smrti: jer sva dinamika se u njemu zaustavlja, a ne razrješuje.“<sup>105</sup>

49. Uopšte može se reći da sumorni tonovi dominiraju u Adornovom radu: „Umjetnost mora, radi ljudskosti nadmašiti svijet u njegovoj neljudskosti. Umjetnička djela se provjeravaju na zagonetkama koje svijet zadaje da bi progutao ljude. Svijet je sfinga, umjetnik njen zasljepljeni Edip, a umjetnička djela odgovori koji, poput njegovog, ruše Sfingu u ponor.“<sup>106</sup> Savremena muzika žrtvuje sebe da bi spasila čovečanstvo. „Svu tminu i krivicu svijeta preuzeala je na sebe, svu svoju sreću nalazi u tome da spozna nesreću; svu ljepotu u tome da se odrekne lijepog privida. Niko ne želi da s njom ima veze, ni pojedinci ni kolektivi... Zapravo ona je poruka u boci što pluta po moru.“<sup>107</sup>

Ovi sumorni tonovi se mogu donekle objasniti i periodom u kome je nastao Adornov rad – između i posle dve svetske katastrofe u kojima su bili srušeni svi

<sup>102</sup> ibid., 87, 88.

<sup>103</sup> ibid., 97.

<sup>104</sup> ibid., 106.

<sup>105</sup> ibid., 107.

<sup>106</sup> ibid., 154.

<sup>107</sup> ibid., 155.

humanii ideali; period uspona nacizma, od kojeg je Adorno i sam morao bežati i emigrirati najpre u Englesku, a onda u SAD.

50. Isključivost koju Adorno zastupa u svom estetičkom sistemu *nove muzike* ostaje jedan od nedostataka njegovog rada. Na određeni način, u njemu nema mesta čak ni za strujanja koja dolaze i koja su bila već prisutna u vreme izdavanja *filozofije nove muzike*. Ostaje otvoreno i pitanje kako bi se odnosio kulturno-muzički krug kojeg zastupa Adorno (tj. da li bi se odnosio *restauratorski*), prema kretanjima kojeg uopšte negiraju ton i prenose muzički medij u medij sveukupnih slušnih manifestacija i medij svetlosti (vizuelna muzika).

## V. Semantička škola – muzika kao jezik

1. Razvitak lingvistike u XX veku, naročito sa pojavom strukturalizma **Ferdinanda de Sosira** (Ferdinand de Saussure, 1857–1913) i **Praške lingvističke škole**, najdirektnije će se odraziti i u estetici muzike obnavljanjem ideje muzike kao jezika. **Suzana Langer** (Susanne Katherine Langer, 1895–1985), koja se nalazi na početku ovog strujanja u muzičkoj estetici XX veka, uvodi pojam *tvornih* (generative) ideja, da bi označila dominaciju, vodeću ulogu određenih ideja u periodima razvoja filozofske misli. I sam naslov njenog dela *Filozofija u novome ključu* (*Philosophy in a New Key*) (1942) upućuje na *novi ključ*, lingvistiku, koja je generativna ideja XX veka.

2. Idejna atmosfera iz koje proizlazi mišljenje Langerove i koja će imati direktnе implikacije na *simbolički tretman muzike*, proizlazi iz **Kasirerovih** (Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*) i **Vajtheadovih** stanovišta (Alfred North Whitehead, pionir savremene matematičke logike). Primenjujući na nov način mišljenje o simbolima, Langerova ih proglašava ključnom karakteristikom izdizanja čoveka iznad životinjskog sveta i time objašnjava filozofski interes za ovo područje. „... [G]ospodarom Zemlje čini čoveka upravo moć upotrebe simbola – to jest, njegova moć *govora*. Tako se naše zanimanje za um sve više pomeralo sa tekovina iskustva, iz oblasti čula, na *upotrebu* čulnih podataka, u oblast poimanja i izražavanja.“<sup>108</sup>

3. Proglašavajući i muziku kao jedan od aspekta čovekove upotrebe simbola, u *Predgovoru* izdanju iz 1951. godine, Langerova još preciznije određuje filozofski interes u ovom području.

„Druga, u intelektualnom pogledu mnogo važnija izmena koju bih volela da unesem – ukoliko bi mi se, kao senkama iz Sartrova pakla, pružila dvadeset četvoročasovna ‘druga prilika’ – sastojala bi se u zamjenjivanju nezadovoljavajućeg pojma muzike kao, suštinski uzev, dvosmislenog simbola jednim mnogo

<sup>108</sup> Suzana K. Langer, *Filozofija u novome ključu*, Prosveta, Beograd, 1967, 74, 75.

utančanijim, mada donekle zamršenim pojmom smisla u muzici, koji bi obuhvatao jednu teoriju umetničke apstrakcije uopšte (teoriju koja još nije do kraja upotpunjena). Ovaj pojam smatram značajnim napretkom u teoriji o umetnosti kao 'izražajnoj formi', ali taj pojam mora da čeka na dalju razradu izvesnih ideja koje su u *Filozofiji u novome ključu* još mlade, pa stoga polupesničke.<sup>109</sup>

3. Da bismo shvatili *simboličnu* poziciju muzike, moramo najpre ukazati na upotrebu određenih termina, odnosno značenja određenih pojmove u sistemu S. Langer. Pre svega, osnovna razlika između znakova i simbola sadrži se „u različnom udruživanju i shodno tome, u različnoj upotrebi koju i s obzirom na funkciju značenja daje treća strana, subjekt. Znaci subjektu najavljuju svoje objekte, dok ga simboli navode da poima njihove objekte.“<sup>110</sup> Iz ovoga proizlazi i razlika između obične značne funkcije u kojoj postoji „tri bitna uslova – subjekt, znak i objekt“, dok „u denotaciji, najprostijoj simbolskoj funkciji mora ih biti četiri – subjekt, simbol, predstava i objekt. Korenita razlika između značnog i simboličkog značenja može se stoga logički izložiti, jer se temelji na razlici između spletova, te su strogo uvez, posredi dve različne funkcije. Denotacija je dakle, složeni odnos jednog imena (naziva) prema objektu koji ga nosi.“<sup>111</sup>

U odnosu na denotaciju, „konotacija jedne reči jeste predstava koju ta reč izražava. Pošto konotacija ostaje uz dati simbol i onda kad objekt njegove denotacije niti je prisutan niti se traži, mi smo kadri da *mislimo* o tom objektu bez otvorenog reagovanja na nj.“<sup>112</sup>

4. Sledeći bitni stepen u sistemu Langerove je razlika između diskurzivnog i prezentacionog simbolizma. Diskurzivnu formu simbolizma ima jezik u kome se nižu ideje verbalne simbolike, koje su uređene po određenim pravilima i u kojima postoji određeni poredak. Svaka ideja koja se ne može svrstati u taj poredak biće *neizreciva, nesaopštljiva* posredstvom reči.<sup>113</sup>

Za razliku od diskurzivnog simbolizma, u kome postoji sukcesija i zatim sinteza ideja, prezentacioni simbolizam donosi ideje istovremeno. Prezentacioni simbolizam, u stvari, predstavlja „čulno doživljavanje formi“, u pitanju je čisto konotacijska semantika, predstavljanje „stvari kojima nedostaje glavna osobina jezika, denotacija.“<sup>114</sup> Dva tipa mišljenja, koja su paralelna diskurzivnom i prezentacionom simbolizmu, jesu *nauka i umetnost*: „Nauka se kreće od opšte denotacije ka preciznoj apstrakciji, a umetnost od precizne apstrakcije ka vitalnoj konotaciji, bez uopštavanja.“<sup>115</sup>

5. Tipično područje te prezentacione simbolike za Langerovu predstavlja medij muzike. U ovome se sastoji bitna razlika između govora i muzike. „Da bi se muzika

<sup>109</sup> ibid., 38, 39.

<sup>110</sup> ibid., 118.

<sup>111</sup> ibid., 121.

<sup>112</sup> ibid., 122.

<sup>113</sup> v. ibid., 142.

<sup>114</sup> ibid., 156, 157.

<sup>115</sup> ibid., 25.

razumela, međutim, ne smeta, odista, prisustvo jednog delatnog intelekta, pa čak ni sklonost ka čistom razumu, poznata kao racionalizam ili intelektualizam; a, *vice versa*, zdrav razum i naučna pronicljivost ne moraju se braniti ni od kakve 'čuvstvenosti', koja po prepostavci, prati poštovanje muzike.<sup>116</sup>

6. Suzana Langer će izdvojiti četiri područja odgovarajuće upotrebe simbola, područja *jezika, obreda, mita i muzike*. Da bi stigla do formulacije muzike kao *nedovršenog simbola*, Langer odbacuje većinu „dotadašnjih“ psiholoških mišljenja, osnovanih na merenjima nadražaja i perceptivnih reakcija. Odbačena je i mogućnost muzike da deluje kao neka emocionalna katarza, ili da kod nas pobuđuje saosećanje. Muzika ne može da bude ni jezik u logičkom smislu, jer „ona nema nikakav rečnik. Nazivati tonove jedne lestvice 'rečima' muzike, harmoniju njenom 'gramatikom' a tematski razvoj 'sintaksom', znači služiti se beskorisnom alegorijom, jer tonovima nedostaje upravo ono čime se jedna reč razlikuje od čiste vokabule – naime, nedostaje im utvrđena konotacija, ili 'rečenično značenje'.<sup>117</sup>

7. Ovo negativno načelo selekcije ipak treba dovesti do *emocija* kao ključnog elementa smisla o muzici. Langer se poziva i citira Vagnera „da muzika izražava večno, beskonačno i idealno; ona ne izražava strasti, ljubav ili čežnju takvog i takvog pojedinca u određenoj prilici, već strast, ljubav i čežnju kao takve, i to nam pruža u onoj neograničenoj raznovrsnosti motivacija koja je isključiva odlika muzike, neizreciva i nedokuciva za ma koji drugi jezik“ da bi komentarom izvela svoje mišljenje:

„Uprkos romantičkoj frazeologiji, ovaj odlomak sasvim jasno govori da muzika nije samoizražavanje, već *formulisanje i prikazivanje* emocija, raspoloženja, duhovnih napetosti i razrešenja – to jest, da je 'logička slika' osećajnog, odzivnog života izvor uvida, a ne vapaj za saosećanjem.“<sup>118</sup>

8. Objektivno gledano, Langerovo i nije ostalo ništa drugo osim emocija u svetu simboličkog izražavanja. Negirajući diskurzivnost, rečničku strukturu i odsustvo sintakse, postupno je sužavan prostor logičkog, odnosno racionalnog, da bi se stiglo do emocionalnog, koje je mnogo teže pojmovno odrediti i objasniti.

Ovu „pojmovnu“ nemoć Langer pretvara u kvalitet muzike: „To što spomenuti znalci kritikuju kao slabost, u stvari je snaga muzičke izražajnosti – naime, to je moć muzike da artikuliše forme koje jezik ne može da izloži... Upravo zbog toga što nema istu terminologiju i obrazac kao jezik, muzika je pogodna za otkrivanje nenaučnih pojmoveva.“<sup>119</sup> Tu leži i problem u našem „doslovnosti nastrojenom umu“, kome je „neobično teško da shvati ideju da se nešto što se ne može *imenovati* može *saznati*.“<sup>120</sup>

<sup>116</sup> ibid., 166, 167.

<sup>117</sup> ibid., 322.

<sup>118</sup> ibid., 314.

<sup>119</sup> ibid., 328.

<sup>120</sup> ibid., 327.

9. Tako muzika u suštini ima posla sa *neizrecivim* (u jezičkom smislu), koje je locirano u emocionalnoj komponenti čovekovog života. Mužička osnova te veze je formalna konstitucija muzike: „Pošto su forme ljudskog osećanja mnogo kongruentnije s mužičkim formama nego sa formama jezika, muzika nam može *otkriti* prirodu osećanja s podrobnošću i tačnošću kojima se jezik nikad ne može ni približiti.“<sup>121</sup>

10. Povezivanje mužičkih oblika sa smislovnim nivoom u muzici vodi ka centralnom zaključku analize mužičke simbolike – *muzika, u svojim najvrednijim primerima, mada je nesumnjivo jedna simbolička forma, jeste nedovršen simbol*. Artikulisanje je njen život, ali ne i njena potvrda; ona je izražajnost, a ne izraz. Pravu funkciju značenja, koja zahteva trajnu sadržinu, u muzici ništa ne vrši, jer tu nikad ne dolazi do toga da se jedno mogućno značenje izričito *pripisuje* pre svakog drugog značenja. Muzika je stoga, „Osmišljena Forma.“<sup>122</sup>

*Osmišljene forme* koje Suzana Langer uvodi treba da objasne „stvarnu moć muzike“, koja se sadrži u „činjenici što ona može da bude 'verna' životu osećanja na način na koji to jezik ni u kom slučaju ne može biti; jer njene osmišljene forme odlikuju se *ambivalentnošću* sadržine, koju reči ne mogu posedovati.“<sup>123</sup> Analogijom mužičkih formi i osećanja, izražavanjem *neizrecivog*, i osobito težnjom da se simbol i objekt „združe u jedan savršeno celovit spoj“,<sup>124</sup> muzika metaforično postaje „naš mit o unutarnjem životu – mit mlad, krepak, i pun značenja, mit koji se nije tako davno začeo, i koji se još nalazi na 'vegetativnom' stupnju svoga razvoja.“<sup>125</sup>

11. Ipak, ova *simbolička* moć muzike, gledano iz istorijske perspektive njenog razvoja, veoma je *mlada*.<sup>126</sup> Zbog toga, ne treba izvoditi zaključke o prirodi muzike iz prvobitne upotrebe njene građe, kako u magijske tako i u radne svrhe, isto kao što je i pogrešno povezivati je sa ptičjom pesmom ili pevajućim načinom govora osećajnih osoba.<sup>127</sup>

Muzika, u stvari, stiže u nivo *muzike* u trenutku kada ostvari *osmišljenu formu*.

12. Tako sistem Suzane Langer, koji je na početku obećavao mnogo, obećavao *novi ključ*, u tumačenju mužičkog fenomena, samo je preodenuo kategorije koje su i do tada bile poznate u istoriji estetike muzike – emocije i formalnu strukturu. Bolje rečeno, kod Suzane Langer je samo metod *novi*, zaključci su starci.

13. Ipak, *novi ključ* je bio značajni stimulans i kod drugih autora da potraže rešenja estetike, odnosno filozofije muzike, metodom novih lingvističkih istraživanja. **Teorija informacije** je sledeći stupanj u ovom smislu. Dajući poseban

<sup>121</sup> ibid., 330.

<sup>122</sup> ibid., 337.

<sup>123</sup> ibid., 341.

<sup>124</sup> ibid., 343.

<sup>125</sup> ibid., 344.

<sup>126</sup> ibid., 352.

<sup>127</sup> ibid., 348.

akcent činu komunikacije i informativnosti obrazaca, koji se pri tome prenose, sakuplja oko sebe značajan broj teoretičara, koji smatraju da ona otvara potpuno nove perspektive u razjašnjavanju nedostupnih tajni muzičke umetnosti.

14. Jedna od niti koja će povezati različita mišljenja u ovom metodološkom krugu ima posebno mesto; posebna uloga se pripisuje principu *napetosti i razrešenja*. Njega susrećemo već kod Suzane Langer kao jednu od osnovnih konstituenata *osmišljene forme*. Međutim, princip *tenzije* je podjednako prisutan i kod autora koji se zalažu za dijalektiku forme (od Hegela na ovamo), a upotrebljavaju ga i formalisti, pa čak i Huserl u svojoj fenomenologiji.

15. Ovaj princip dobija centralno mesto i u estetičkom sistemu **Leonarda Mejera** (Leonard B. Meyer, 1918–2007), koji se zalaže za primenu teorije informacije u razrešavanju teorijskih problema muzičkog medija. Prema Mejeru, od ključnog značaja za muziku je izazivanje i naknadno inhibiranje „očekivanja“ u oblikovanju muzičkog iskustva. „Za mnoge pojmove i ideje iz te analize muzičkog iskustva kasnije sam našao upadljive analogije – u stvari ekvivalente – u teoriji informacije. Među njima treba pomenuti značaj neizvesnosti u muzičkom komuniciranju, probabilističku prirodu muzičkog stila i delovanje onoga što sam naknadno saznao da je Markovljev proces u muzičkom iskustvu. Reklo bi se, naročito da se psihostilističke okolnosti koje uslovjavaju značenje u muzici, bilo afektivno, bilo intelektualno, mogu poistovetiti sa onima koje prenose informaciju.“<sup>128</sup>

16. Pokušavajući da razreši antinomiju koja je u XX veku već definitivno polarizovala estetičko mišljenje na parove: *ontološkog – gnoseološkog, objektivnog – subjektivnog, autonomnog – heteronomnog*, odnosno kako ih Mejer naziva *apsolutistima i referencijalistima*,<sup>129</sup> Mejer prihvata stanovište muzičke i vanmuzičke uslovjenosti doživljaja. Ovo je direktno proizlazilo iz Koenove definicije da „... bilo šta dobija značenje ako je povezano sa nečim izvan sebe, ili ako na to ukazuje ili se na njega odnosi, tako da taj odnos označavanja u potpunosti otkriva njegovu prirodu.“<sup>130</sup>

Tako je umesto razrešenja antinomije uspostavljen paraleлизам *muzičkog i vanmuzičkog*, odnosno dva tipa značenja: designativnog i predstavnog. Prevedeno u muzici – designativno značenje asocira na nešto izvan muzike, dok predstavno proizlazi iz nizova tonova koji nagoveštavaju drugi niz tonova.<sup>131</sup>

17. Iz ovoga proizlazi da „muzika može stići funkciju označavanja i komunikacije samo u određenim uslovima, u jednom određenom kontekstu istorijskih ili kulturnih relacija: jedan zvuk sam po sebi, ili serija zvukova, sami po sebi, lišeni su označavanja.“<sup>132</sup>

<sup>128</sup> Leonard Mejer, Značenje u muzici i teorija informacije, *Estetika i teorija informacije*, Umberto Eko, ur., Prosveta, Beograd, 1977, 173.

<sup>129</sup> u delu: *Emotion and Meaning in Music* (1956), v. E. Fubini, op. cit., 176.

<sup>130</sup> L. Mejer, op. cit., 174.

<sup>131</sup> v. ibid., 176.

<sup>132</sup> E. Fubini, op. cit., 178.

Istoricizam time postaje i model definisanja stila, jer „bez jednog slaganja opštih stavova u socijalnim grupama, bez opštih navika suočenih sa takvim stavovima, nikakav vid komunikacije nije moguć. Komunikacija zavisi, proizlazi i iskršava iz diskurzivnog univerzuma koji se u muzici naziva stil.“<sup>133</sup>

18. Posebno mesto u teoriji informacije zauzima i *informativnost* obrazaca, kojima se želi objasniti unutrašnji razvoj muzičkog materijala, artikulacija muzičke strukture. U suštini, *informativnost* je prevod principa tenzije i razrešenja. Ovakvo objašnjenje susrećemo u tekstu **Edgara Kunsa** (Coons) i **Dejvida Kreenbila** (David Kraehenbuehl), *Informacija kao mera strukture u muzici* (*Information as a Measure of Structure in Music*) (1959):

„Slušalac doživljava muziku na dva načina: on je prati i ona mu pričinjava zadovoljstvo. Da bi kompozicija bila efektna, njen obrazac mora biti takav da, pre svega, privuče i zadrži slušaočevu pažnju, i drugo – da tu pažnju nagradi. Jasno je da samo ono u čemu je sadržana informacija može privući slušaočevu pažnju. To znači da obrazac mora biti što je moguće informativniji. S druge strane, slušalac se nagrađuje potvrđivanjem svojih predviđanja. On bi postao frustriran i krajnje nepažljiv ako bi se nepotvrđivanje njegovih predviđanja kroz kompoziciju stalno nastavljalio. Ovo znači da obrazac mora biti što manje informativan. Paradoks umetničkog stvaranja gotovo da se ne bi mogao grublje iskazati... U ovoj dilemi kompozitora izbavlja iz beznadežnog stanja činjenica vremenskog sleda, koja mu omogućava da zadovolji konfliktne želje svoga slušaoca.“<sup>134</sup>

Ovim muzičko delo postaje u stvari *klackalica* koja slušaoca neprestano baca između informativnih (novih, nepoznatih) i neinformativnih obrazaca (već čuvenih).

19. Povezivanje lingvistike i muzičke teorije ubrzano dovodi i do osnivanje *semiologije* muzike. Objasnjavajući suštinu nove nauke **Fransoa-Bernar Maše** (François-Bernard Mâche, r. 1935) definiše semiologiju „kao nauku koja, suprotно tradicionalnoj analizi, polazi od hipoteze da se organizacija muzičkog iskaza može izučavati u njemu samom, bez referenci prema njegovom poreklu ili poreklu njegovih primalaca. Drugačije rečeno, to nije analiza koja uzima u obzir celokupnu muzičku komunikaciju – ako uopšte postoji komunikacija – nego koja namerno izoluje ono što je ’poruka’ sama po sebi, partitura ili snimak.“<sup>135</sup>

Mašeovo definisanje semiologije je u potpunoj suprotnosti sa mišljenjima privrženika teorije informacije, koje smo upravo citirali. Prema Mašeu semiologija se ne oslanja na istorijske, psihološke, sociološke i druge resurse, već se isključivo bavi internim relacijama „poruke, provizorno odvojena od njenog emitera i njenog recipijenta.“<sup>136</sup>

<sup>133</sup> ibid.

<sup>134</sup> Edgar Kuns i David Kreenbil, Informacija kao mera strukture u muzici, *Estetika i teorija informacije*, Umberto Eko, ur., Prosveta, Beograd, 1977, 111–114.

<sup>135</sup> François-Bernard Mâche, Les procedures d’analyse semiologique, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 17/2, Croatian Musicological Society, Zagreb, 1986, 203.

<sup>136</sup> ibid., 204.

20. Kako ističe i sam Maše, metodologija ove *nove* nauke nije nova. U njenim okvirima se razvijaju dva metoda, *induktivni*, koji je stariji (koji upućuje na Bekona) i *hipotetično-deduktivni* (Kepler), koji je noviji i koji je bio inspirisan generativnom gramatikom **Čomskog** (Noam Chomsky, r. 1928). Ti su metodi, razume se, adaptirani prema području muzike, odnosno čistog muzičkog iskaza, lišenog spoljašnjeg uticaja, koje semiologija kao takva izučava.

Ono što ovako zamišljenu semiologiju povezuje sa mišljenjima predstavnika teorije informacije je ponovno traženje *sličnih i različnih* (informativnih i neinformativnih) obrazaca. Analiza je time svedena na obeležavanje i konstatovanje sličnosti (na primer kretanje u četvrtinama, skok u kvarti, duga notna vrednost itd.),<sup>137</sup> različitih obrazaca u jednom delu.

21. Semiologija ovakvog tipa, u stvari treba da odgovori potrebama analize različitih stilova, žanrova i različitih istorijskih perioda, i time prevaziđe primedbe koje su bile upućene Mejerovojoj teoriji „napetosti i razrešenja“, (koja je na primer, neupotrebljiva u muzici izvan tonalnog sistema). S druge strane, i Mejer se trudio da razbijee istorijsku i geografsku evropocentričnost muzikološke analize, obraćajući se u svojim analizama i argumentima iz etnomuzikologije, čime je bitno proširen krug estetičkih interesa.

## VI. Fenomenološka estetika muzike – ka slojevitosti muzičkog dela

1. Pozitivizmu i njegovim psihometrijskim i sociometrijskim ispitivanjima iz XIX veka, direktno se suprotstavlja fenomenološka struja u estetici muzike. Poziv za obraćanje ka fenomenu *samom* pomoću nove fenomenološke metode **Edmunda Huserla** (Edmund Husserl, 1859–1935) bio je ubrzo prihvaćen i prosleđen od značajnog broja teoretičara muzičke umetnosti. Fenomenološka estetička škola u muzici time dobija veći broj privrženika, koji će održati njen kontinuitet do današnjeg dana.

2. Reakcija prema psihologizmu i subjektivizmu u tumačenju muzičke umetnosti i muzičkog dela predstavlja samo povod, a ne i razlog stvaranja fenomenološke estetike muzike. Negativno načelo je bilo samo polazna tačka da bi se izgradila jedna potpuno drugačija, i u metodološkom i u sadržinskom smislu, estetika muzičkog *fenomena*. Kao ilustracija neka nam posluži **Mersmanovo** (Hans Mersmann, 1891–1971) mišljenje u njegovojoj *Primenjenoj estetici muzike (Angewandte Musikästhetik)* iz 1926.:

„Fenomenološko stajalište razrješava umjetničko djelo sviju asocijaciju i subjektivnih odnosa i vrijednuje ga kao fenomen... Romantička i psihologijska estetika prepostavljale su, kao da je to nešto što se samo po sebi razumije, da je muzika

<sup>137</sup> v. analizu Debisijevog *The Little Shepherd*, ibid., 208–210.

uvijek u najužem odnosu prema jednom subjektu; najupadljivija pojava ovog shvatanja bijaše Einfühlungstheorie (teorija uosjećavanja), koja je sadržaj umjetničkog djela stavljala u neposrednu ovisnost o gledaočevoj moći uosjećavanja. Sad se perspektiva iz temelja mijenja: vrše se pokušaji da se muzikalni tok shvati kao jedno zbivanje koje je u sebi zasnovano i što je moguće više sviju subjektivnih interpretacija oslobođeno. I dalje ostaje zahtjev za što življoj aktivnošću slušaoca, no ovaj zahtjev ne odnosi se više na njegovo subjektivno uosjećavanje i asocijativno predočivanje, nego ponajprije na jednu jasniju, objektivnu spoznaju fenomena samog...<sup>138</sup>

3. Insistirajući na objektivnosti i autonomnosti muzičkog fenomena, na njegovoj oničkoj samobitnosti, čime se fenomenološka estetika muzike jasno odredila u spomenutom polaritetu savremenih estetičkih škola, ključni metodološki princip postaje *fenomenološka redukcija*. Redukovanje u ovom smislu ima višestruko značenje – kao redukcija svih onih spoljnih uticaja i slojeva koji pokrivaju i sakrivaju srž, najdublju suštinu fenomena. Ovako zamišljena redukcija predstavlja primarni zadatak u fenomenološkom istraživanju.

4. Redukovanje podrazumeva *slojevitost* fenomena. Tako je obrazlaganje slojevitosti muzičkog fenomena između centralnih problema koji okupiraju radeove ove vrste. Pored ovog oničkog prodora u dubinu samog fenomena, fenomenologija će se podjednako baviti i modalitetima egzistencije tog bića, odnosno komunikacijskom relacijom autor – delo – izvođač – publika. Međutim, ono što fenomenološku estetiku muzike razlikuje od ostalih, nije nivo komunikacije, već opet, transformacije koju fenomen doživljava u ovom procesu i prema tome, odnos njegove najdublje suštine prema pojavnim oblicima u različitim fazama ovog procesa. Idealitet, koji je karakteristika najdubljeg sloja do kojeg stiže fenomenološka redukcija, ovde je suprotstavljen realitetu pojavnih oblika.

5. Kao što je bio slučaj i u drugim misaonim krugovima koje smo do sada razmatrali, ne treba očekivati jedno koherentno estetičko stanovište autora fenomenološke estetike muzike. Oni se u pojedinačnim slučajevima veoma bitno razlikuju, pa čak i po neki put međusobno razilaze i suprotstavljaju.

<sup>138</sup> cit. prema I. Focht, op. cit., 90, 91. **Fohrt** (1927–1992) koji po svom ubedenju pripada fenomenološkom krugu mislilaca, definiše šta pod „fenomenom“ podrazumeva fenomenološka terminologija:

„Mi posjedujemo jedno silno bogatstvo konkretnih doživljaja, koje nauka i u širem smislu teorija knjiži i osakačuje već na taj način što izvlači i odabire neke njihove vidove ili određene momente. Čim teorija pride istraživanju i postavi neke hipoteze, ona je već rascijepila ovu neposredno zornu punoču doživljajnog materijala i postavila svoje distinkcije između suštine i pojave, uzroka i posljedice, primarnog i sekundarnog. Po fenomenozima mi se moramo u jednom zornom stavu vratiti toj samoj činjenici i datosti naše svijesti prije nego je ona logičko-teorijski obrađena i prerađena u svrhu istraživanja. Taj fenomen ne smije se izborom fiksirati, nego u svim svojim vidovima deskribirati i analizirati. Vraćajući se toj predlogičkoj i prednaučnoj građi doživljavanja neometanog svjesnom kontrolom, fenomenolog će je shvatiti iz nje same, kao kad se prenesemo uživljavanjem u drugu ličnost, a ne pomoći raznih već gotovih shema, piramidalnih ili kružnih sistema. Umjesto ‘objašnjenja izvana’ dolazi ‘shvatanje iznutra’. Fenomen se tako sagledava intuitivno, putem ‘zrijenja suština’ (Wesensschau).“ (ibid., 99, 100)

6. Tako na primer, **Hajnrih Šenker** (Heinrich Schenker, 1868–1935), jedan od prvih pripadnika fenomenološkog načina mišljenja, gradi svoje objašnjenje fenomena na osnovu tri elementa:

- *prasloga* (Ursatz), tj. na fenomenu basa, koji se svodi u većini slučajeva na odnos tonika(I) – dominanta(V) – tonika(I);
- *pralinija* (Urlinie), tj. „nekoj vrsti originalne melodije“ koja se svodi na važne tonove. Ona je smeštena iznad basa „koji će stvoriti... temu“ i ima ishodište u kontrapunktu;
- *srednji sloj* (Mittelgrund), tj. svemu onome što povezuje važne tonove; to je ono što Schenker naziva „umjetnost“.<sup>139</sup>

Muzikološka, odnosno estetička analiza, sastoji se u utvrđivanju ovih *slojeva* muzičkog dela, odnosno njihovih međusebnih odnosa. Međutim, odmah pada u oči, da osnova ovako zamišljenog tonskog sistema (Ursatz) počiva na harmonskim odnosima koji su, (kako smo ovde više puta istakli), karakteristika jednog veoma suženog istorijskog perioda okcidentalne muzičke kulture. Šenkerova redukcija je jedan od veoma pogodnih metoda analize dela baroknog i klasičnog perioda koji se veoma lako mogu svesti, kako na *macro* tako i na *micro* planu, na tonično-dominantni harmonski odnos, koji je osnova harmonije, melodije i, na kraju, izgrađivanja muzičkog oblika. Međutim, ovakva primena *Ursatz*-a već je problematična u harmonski razvijenom sistemu romantizma, ne spominjući uopšte stilove koji slede.

7. Princip *napetosti i razrešenja* je podjednako prisutan i u radovima fenomenologa sa početka XX veka. Njega podjednako nalazimo kod **Halma** (August Otto Halm, 1869–1929) koji posmatra melodiju, odnosno temu (fuga i sonata) i proces oblikovanja forme kroz dinamizam sukobljavanja samostalnih energija; kao i kod **Mersmana** koji obrazlaže kretanje u muzici na osnovu „kontinuiranog slijeda suprotnosti“.<sup>140</sup> Princip *Spannung*-a (napetosti) kod Mersmana ima dve faze: „ekspanzivnu i centripetalnu.“ U njima se polazi od „(I) baze, dobiva (II) napon i postiže (III) smirenje.“<sup>141</sup>

U ovom ispitivanju *napetosti* Mersman će se koncentrisati na područje *intervala* i time približiti *intonacionoj* teoriji Asafjeva u kojoj je interval, kako smo već videli, imao veoma značajno mesto.

Mersman je podelio kvalitete muzike na primarne (melodika, harmonika, ritmika) i sekundarne (agogika, dinamika, kolorit), da bi došao do *tektonike* kao „sume svih neposredno oblikovanih sila u djelu koje čine da elementi iz njihovog prostog slojevanja izrastaju u prostor“.<sup>142</sup>

<sup>139</sup> André Lamblin, L'analyse tonale selon Schenker, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 17/2, Croatian Musicological Society, Zagreb, 1986, 202.

<sup>140</sup> „Svako kretanje, a muzika je kretanje, koje leži u području estetski vrijednih fenomena, mora počivati na jednom kontinuiranom slijedu suprotnosti, pa ma kako one bile male.“ (cit. prema I. Focht, op. cit., 123, 124)

<sup>141</sup> ibid., 124.

<sup>142</sup> ibid., 122.

8. Posebno interosovanje fenomenologa za estetiku muzike proizlazi iz njihovog rangiranja muzike kao *neprikazivačke* umetnosti.<sup>143</sup> Time muzički sadržaj (koji ostaje čisto muzički) biva pretočen u muzički materijal, građu, a noseću ulogu preuzima muzički oblik – forma. Ovim se fenomenologija približava i estetičkom formalizmu, međutim, tumačenja koja vode prema slojevitosti, bitno će razdvojiti ova dva estetička kruga savremene estetike muzike.

9. Među autore koji su najkonsekventnije sproveli redukciju muzičkog fenomena u okviru *slojevitosti* spada **Nikolaj Hartman** (Nicolai Hartmann, 1882–1950). Još na samom početku, svojih razmatranja muzike u delu *Estetika (Ästhetik)*, koje je objavljeno posthumno 1953. godine, Hartman definiše muziku kao „slobodnu igru s formom.“<sup>144</sup>

Ovaj iskaz treba da ukaže na dve činjenice:

(1) „stvarno slobodna je samo muzika, i to samo čista muzika“,<sup>145</sup> a *slobodna* ovde znači, u odnosu na druge neprikazivačke umetnosti – arhitekturu i ornamen-tiku, oslobođena *vanestetičkih svrha* kako i u odnosu na prikazivačke umetnosti (literatura, likovne umetnosti) slobodna od *vanestetičke teme ili sižea*; i

(2) „muzika je igra u tonovima, tonskim nizovima, harmonijama, bojama zvuka“ koji su oblikovani u muzičkoj formi.<sup>146</sup>

10. Put prema slojevima muzičkog dela kod Hartmana vodi preko odvajanja *prednjeg plana i pozadine* muzičkog dela. Utvrđujući ton kao „materiju“ u kojoj se oblikuje muzika, Hartman proglašava kao „realni sloj i prednji plan – sukcesiju i povezanost tonova.“<sup>147</sup> Ovo „vremensko proticanje“ slušaocu omogućuje „unutrašnjom vezom svojih članova“ da čuje „kompoziciono jedinstvo jedne takve strukture“ koja se ne može „uhom čuti.“<sup>148</sup> Hartman time odvaja *čulno i muzičko* slušanje u kome „muzičko slušanje transcendira čulno. Pojavna celina jednog stava nije kao takva čulno data, predstavlja nešto akustički irealno, što se ne realizuje ni u samom muziciranju, jer se ne može realizovati kao nešto što skupa postoji. Čujemo ga ’kroz’ tonove, čulni niz tonova dopušta da se ono pojavi, mada se taj niz u svojim fazama ne može fiksirati; on ima svojevrsnu transparentnost da slušaocu koji ga prati omogući pojавljivanje nečeg drugog, strukturu koja se ne svodi na taj niz tonova. Ono što se tu pojavljuje predstavlja dakle irealnu pozadinu u strogom smislu reči.“<sup>149</sup>

11. Realni prednji plan treba dovesti do „spoljašnjih pozadinskih slojeva“ koji upućuju na organizaciju muzičkog materijala, odnosno na postizanje njegove

<sup>143</sup> Na relativnost značenja pojma ukazuje i Hartman (koji deli umetnosti na prikazivačke i neprikazivačke) kad ističe: „Možda bi pre trebalo da kažemo da nema neprikazivačkih umetnosti. U svakom umetničkom oblikovanju čovek prikazuje nešto – samog sebe.“ (Nikolaj Hartman, *Estetika*, Kultura, Beograd, 1968, 133)

<sup>144</sup> ibid., 134.

<sup>145</sup> ibid., 135.

<sup>146</sup> ibid.

<sup>147</sup> ibid., 137.

<sup>148</sup> ibid., 139.

<sup>149</sup> ibid., 141.

sukcesivnosti (vremenosti). Prema Hartmanu „ne reskirajući suviše, mogu se razlikovati tri ili četiri sloja:

1. sloj zatvorenih muzičkih fraza (četvorotaktni zakon itd.)
2. sloj širih 'tema' i varijacija
3. sloj muzičkih 'stavova' (tu postoje najstrože celine: fuga)
4. sloj povezanosti stavova u veliki 'opus' (manja strogost)

Ali nije važan broj, već vrsta stupnjeva. Može se i dalje diferencirati.<sup>150</sup>

12. Prodiranje u dubinu fenomena dovodi do pozadinskih slojeva. Sa istom obazrivošću kao i kod nabranja površinskih slojeva (ne reskirajući suviše) Hartman razlikuje („tako se mogu razlikovati“) tri pozadinska sloja:

„1. sloj neposrednog savibriranja slušaoca. On počinje već sa njihanjem u plesnoj muzici, ali je sigurno svojstven svakoj muzici. Deluje dirljivo i zavodljivo, što se može pojačati do zanosa.

2. sloj u kome slušalac, pri dubljem unošenju u kompoziciju, biva najintimnije obuzet njom. Taj sloj nije svojstven svakoj muzici, već samo delima koja imaju izvesnu veličinu i dubinu. On rije po duši, otkrivajući i objavljujući, izvlači iz tamne dubine Ja slušaoca ono što je skriveno. Po stazama ovoga sloja kreće se skoro sva ozbiljna muzika. Ona je izvanredno diferencirana i jako individualizovana.

3. sloj krajnjih stvari možemo takođe reći, metafizički sloj, onako kao što je Šopenhauer zamišljaо pojavlјivanje svetske volje, naravno, da to ne mora biti slučaj, ali će zacelo uvek imati karakter saosećanja sa nejasno naslućenim, sudbinskim silama. Ovaj sloj se zaista samo retko može pokazati.<sup>151</sup>

13. Od tri unutrašnja sloja, prema Hartmanu, poslednji se i pored „svoje retkosti – najlakše može dokazati: on je upravo veličanstveno i ubedljivo dat u religioznoj muzici... ona je, nošena svojim metafizičkim idejnim blagom, zaista dospela do najdubljih otkrića. Samo što to, u stvari, nisu dogmatska, već čisto ljudska duševna otkrića, koja ipak imaju potpuno metafizički karakter.“<sup>152</sup>

14. Vraćajući se površinskim slojevima koje je izveo Nikolaj Hartman u muzici, veoma očigledno je da se tu radi o nivoima formalnog jedinstva muzičkog dela („četvorotakt“ tema, stav, ciklus). Čak su tu preskočene, odnosno pobrkane sadržinske (motiv, tema itd.) i sintaksičke celine (dvotakt, rečenica, period itd.), koje su jasno odvojene u nauci o muzičkim oblicima.

Zbog toga, imajući u vidu da se oblik od manjih prema većim celinama ekstenzivno razvija, odnosno ide u širinu, Hartmanov stav, koji po fenomenološkom principu treba da se kreće prema dubljim slojevima, a ne po površini predmeta, (kao kad se radi o obliku muzičkog dela), lako je oboriv muzičkim argumentima.

15. I analiza pozadinskih slojeva ne donosi poseban preokret u shvatanju feno-mena. *Savibriranje slušaoca, najintimnija obuzetost kompozicijom* je nejasna i štura deskripcija slušaočevog doživljaja i veoma udaljena od dela *samog*. Μεταβασις

<sup>150</sup> ibid., 235.

<sup>151</sup> ibid., 242.

<sup>152</sup> ibid., 242, 243.

εις αλλο γενος (prelaz u drugi rod), za koji se zalaže Hartman prelazom u irealne pozadinske slojeve, ni izdaleka ne može biti ostvaren navedenim slojevima koji bi trebalo da dovedu do poslednjeg, najdubljeg, metafizičkog sloja, „onako kako je Šopenhauer zamišljao pojavljivanje svetske volje.“

Što se tiče tog poslednjeg sloja, spominjanje muzike kao ideje svetske volje, asocira na platonizam, koji je uglavnom završnica fenomenoloških redukcija fenomena. Na kraju tog prodora uglavnom ostaju čiste ideje, kao praoblik i prapočetak svih stvari, a odatle i muzike.<sup>153</sup>

16. Slojevitost koju je razvio Nikolaj Hartman naišla je i na kritiku u samom krugu fenomenološke škole. Poljski estetičar i filozof **Roman Ingarden** (1893–1970) u potpunosti odbacuje Hartmanove prepostavke. „Ako Nikolaj Hartman u svojoj knjizi *Das Problem des geistigen Seins* (1933) prihvata od mene koncepciju višeslojnosti dela književne umetnosti i potom je primenjuje nekako automatski na ostale tipove umetničkih dela, pa između ostalih i na muzičko delo, onda on tim samim pre svega na suštinski način menja pojam *sloja* umetničkog dela koji sam ja uveo (takođe i u slučaju književnog dela), a drugo, on meša dva različita pitanja: sloj u *mome* značenju i njegovo prisustvo u delu za perceptora sa istupom funkcije *predstavljanja*, koju obavlja jedna od komponenata dela u odnosu prema njegovoj komponenti, koja zahvaljujući tome ima svoju suštinsku osnovu u prvoj... Okolnost što N. Hartman nije diferencirao dva značenja pojma 'sloja' (*Schicht*), pogodovala je da je on, između ostalog, pripisao književnom delu znatno veći broj slojeva nego što ih ima u stvarnosti, i takođe ga je navela sigurno da smatra muzičko delo višeslojnom tvorevinom, i najzad da ubroji u muzička dela i komponente njihove izvedbe, što je već, strogo uzev, besmislica.“<sup>154</sup>

Za razliku od Hartmana, pitanje slojevitosti, odnosno razotkrivanje najdubljih suština muzičkog fenomena, Roman Ingarden prevodi u oblast estetskog čina i analize pojedinih modaliteta egzistencije estetskog predmeta. U osnovi Ingardenova rasprava o *identitetu* muzičkog dela može se svesti na aporiju njegovog postojanja u *idealitetu* (platonizam i objektivnost) i *realitetu* (kao subjektivno-psihički i kulturno-istorijski omeđena tvorevina).

<sup>153</sup> Platonizam je i Fohtov argument u zasnivanju umetničke vrednosti. Odgovor na pitanje: „Zašto simboličnost ili stilistička skladnost ili djelovanje imaju vrijednost?...“ Platon nalazi u „pojmu *philon*, čije je uže značenje nedvojbeno blisko značenju 'vrijedan ljubavi', a šire 'vrijedan' uopće. Tražimo li suštinu jednog *philon* u jednom drugom, zbog kojeg bi on bio *philon*, pokazuje se da ovaj drugi već i sam mora *philon* biti. Nastavimo li in infinitum ovo svodenje, nikad nećemo naći na nešto što bi bilo prvo, apsolutno, tako da će se čitav niz urušiti u sebe sama; ostat će nepojmljivo zašto su svi oni ovisni članovi uopšte *phila*. Mora, dakle, postojati jedan proton *phila*, po kojem su svi ostali članovi *phila*, no koji sam nije više *philon* zahvaljujući nekom drugom *philonu*. On je istinski, pravi Philon, a svi drugi su njegovi 'odrazi' (eidola). On je 'to onti *philon*' – tj. početak i princip – čitavog lanca ovisnosti. Vrijednosnost, vrijednota sama je, dakle, *a priori* svega dobra i zla... Vrijednosni kvalitet je apriori kvalitet; po svom sadržaju stoji uvijek iznad sve realnosti.“ (I. Focht, op. cit., 109)

<sup>154</sup> Roman Ingarden, Identitet muzičkog dela, *Treći program Radio Beograda*, letot 1971, 508, 510.

17. U ovom smislu, Ingardenovom teorijskom interesovanju prethodio je rad fenomenologa **Vilhelm Konrad** (Wilhelm Conrad) *Estetski objekt (Das Ästhetische Objekt)* iz 1904. godine. Određujući esencijalne komponente muzičko-estetičkog predmeta „nakon što je analizirao muzički ton, nalazi da je u njemu bitna visina tona, a ne intenzitet, trajanje, ili boja. U muzičkom predmetu može se razlikovati ono što sačinjava takozvano 'akustičko jezgro' i uz njega pridodane psihološke karakteristike, odnosno 'Stimmung', razne asocijacije itd.“<sup>155</sup> Prema tome, različita izvođenja muzičkog dela, čak i njegove prerade za različite izvođačke sastave, ne menjaju naš utisak da se ipak radi o jednom jedinstvenom delu. Taj jedinstveni identitet muzičkog dela upućuje na postojanje „idealnog“ predmeta prema kojem se ravnaju sve ostale realizacije tog istog muzičkog dela.

18. I Ingarden polazi od sličnih pretpostavki, ali zaključci su različiti. Pošto prema istom principu u objektivizaciji muzičkog dela, njegovog pretvaranja u realitet, posebno mesto zauzima izvođenje, on posvećuje značajan teorijski prostor ovim pitanjima, ali na jedan drugačiji način. Izvodeći razlike između dela i izvođenja Ingarden konstataže da:

(1) svako izvođenje nekog muzičkog dela jeste izvesno individualno proticanje (proces) koje se razvija u vremenu koje je jednoznačno u njemu smešteno... može da se događa samo *jednom*;

(2) svako izvođenje muzičkog dela je pre svega akustički proces, ono predstavlja izvestan skup zvučnih elemenata koji slede jedan za drugim, i koji su izazvani na *uzročni* način od jednog procesa što se odigrava gotovo istovremeno s procesom koji izaziva umetnik;

(3) svako izvođenje je istovremeno smešteno u prostoru i to i „objektivno“ i pojavno;

(4) svako izvođenje muzičkog dela dato nam je u procesu slušanja, dakle kao mnoštvo slušnih opažaja koji na neprekinut način prelaze jedan u drugi;

(5) pojedina izvedenja jednog istog muzičkog dela od strane raznih ili čak i jednog istog virtuoza obično se među sobom razlikuju ne samo svojom individualnošću, svojim položajem u vremenu i prostoru, nego i raznim kvalitetnim osobinama, na primer, bojom tonova, tempom, detaljima dinamike, izrazitošću pojedinih motiva itd.;

(6) svaka pojedina izvedba muzičkog dela kao individualni predmet u tom pogledu je jednoznačno pozitivno određena.<sup>156</sup>

U odnosu na izvođenje:

(1) svako muzičko delo je predmet koji *traje u vremenu* ali ono nije ipak „vremenski“ predmet kao što nije ni *proces*, jer *svi delovi samog dela postoje istovremeno*;

(2) ni jedno muzičko delo nije u svom nastajanju i trajanju uslovljeno realnim procesima koje stvaraju njegova pojedina izvođenja jer uzrok njegovog nastanka su *psihofizički procesi*;

<sup>155</sup> D. Grlić, *Estetika III – Smrt estetskog*, 89.

<sup>156</sup> R. Ingarden, op. cit., 476–480.

(3) suprotno svojim pojedinim izvođenjima, muzičko delo nema *nikakvu određenu prostornu lokalizaciju*;

(4) nije takođe istina da se neko određeno muzičko delo ispoljava neposredno u promenljivim slušnim izgledima koje slušalac doživljava i da u rezultatu ovoga ono samo prima jednom jedne, a drugi put druge osobine i karakter kao što se događa i s pojedinim izvedbama;

(5) svako određeno muzičko delo nasuprot *mnoštvu* svojih eventualnih izvođenja, jeste *jedno jedino*;

(6) nemoguće je jednoznačno konačno odrediti delo posredstvom „najnižih“ kvaliteta koje je nemoguće dalje diferencirati i rešenje ovog pitanja zavisi od toga da li muzičkim delom treba smatrati onu tvorevinu koja je obeležena *isključivo* partiturom, ili i delo koje predstavlja ekvivalent estetske percepcije.<sup>157</sup>

19. Tako celokupna redukcija u Ingardenovom smislu teče po sasvim dručnjim putevima nego što je to slučaj sa ostalim fenomenologozima. Po principu negativne selekcije, Ingarden odbacuje identitet dela sa njegovim izvođenjem, svesnim doživljajima, kao i partiture. Ovo odbacivanje je ujedno komentar o psihološkoj estetici, a kasnije Ingarden će se podjednako odnositi i prema semantičkim tumačenjima estetike muzičkog dela.

20. Koncentrišući svoje interesovanje na muzičko delo oslobođeno „balasta“ koji ne upućuju na njegovu realnu suštinu, poseban prostor dobija pitanje *vremenske strukture muzičkog dela*. Dolazeći do zaključka da je delo „nadindividualna“ i „nadvremenska“ tvorevina,<sup>158</sup> Ingarden analizira kategorije realnog-fizičkog i istorijskog vremena, da bi ih uporedio (i dokazao) sa postojanjem *quasi-vremena* muzičkog dela.

*Quasi-vreme* muzičkog dela svoju osnovu nalazi u fazama, i *continuum-u*, međutim, za razliku od realnog fizičkog ili istorijskog vremena, ima *finale* u kome poslednja faza ne otvara perspektive za nešto što će doći posle.<sup>159</sup> *Quasi-vremenska* struktura muzičkog dela, prema tome, treba da ukaže na proticanje, na pokret u okviru muzičkog dela, međutim, vreme koje se pri tome gradi je potpuno različito od spomenutih vremenskih struktura. Značajno je i to da je vremenska komponenta dela sadržinska, odnosno da u tom proticanju doživljavamo *sadržinu* dela. Zato „... muzičko delo po svojoj sadržini *nije lokalizovano ni u jednom određenom vremenu*, bilo istorijskom bilo opštije u vremenu istorije realnog sveta, iako se u svojoj sadržini odlikuje strukturom svojevrsno organizovanog *quasi-vremena*. U tom značenju ono je vanvremensko ili nadvremensko, ali baš zato može da bude izvedeno u *proizvoljnom* vremenu, ne prepostavlja nikakvu prošlost i ne postulira nikakvu budućnost.“<sup>160</sup>

<sup>157</sup> ibid., 480–486.

<sup>158</sup> ibid., 520.

<sup>159</sup> ibid., 529.

<sup>160</sup> ibid., 530.

21. Muzičko delo, prema Ingardenu, sadrži *zvučne* i *nezvučne* komponente. Na akustičku osnovu zvukova i šumova nadovezuju se *nezvučni momenti*, koje Ingarden svrstava u sedam grupa:

- (1) *vremenska* odnosno *quasi-vremenska* struktura muzičkog dela
- (2) pojava „pokreta“
- (3) elementi muzičkog oblika
- (4) emocionalni kvaliteti koji prate određeno delo
- (5) funkcije izražavanja
- (6) funkcije predstavljanja (predstavljajući motivi u programskoj muzici *Darstellungsmotive*)

(7) estetski vredni kvaliteti i kvaliteti estetskih vrednosti.<sup>161</sup>

Iz ovog spiska *nezvučnih* momenata muzičkog dela veoma jasno je da je Ingarden, u stvari, uključio u muzičko delo sve one komponente koje su prisutne na neki način u drugim estetičkim teorijama.

22. Ipak, razmatranje svih ovih kategorija u Ingardenovom estetičkom sistemu ima za svrhu utvrđivanje *identiteta egzistencije* muzičkog dela. U tom traganju za identitetom u istorijskom vremenu, Ingarden će suprotstaviti muzičko delo kao: a) *intencijski* predmet, b) *idealni* predmet i c) kao *konkretan* estetski predmet.<sup>162</sup> Uvođenjem *intencionalnosti* muzičkog dela, u kome je jedno delo, vanistorijsko, vanvremensko, vanprostorno, ali otvoreno prema mnogobrojnim mogućnostima realnih izvođenja, u određenim istorijskim i prostornim granicama, Ingarden pokušava da razreši dijalektiku koja prati ovaj rad još od početka definicije problema.

## VII. Od pitagoreizma do agnosticizma

1. Pored estetičkih radova koji proizlaze iz velikih metodološko-filozofskih pravaca XX veka, savremena estetika muzike sadrži i više radova koji obnavljaju starije ideje, ili teže da izgrade metodologiju prilagođenu specifikama fenomena. Između njih, najstarija ideja u estetici muzike, ideja o matematičkoj prirodi muzike i dalje nalazi svoje privrženike.

2. Nemački muzikolog **Verner Dankert** (Werner Danckert, 1900–1970) piše delo *Carstvo tona i simbolični broj u visokim i primitivnim kulturama* (*Tonreich und Symbolzahl in Hochkulturen und in der Primitivenwelt*) (1966) i reafirmiše misticizam brojeva, adaptirajući ga uz heptatoniku, odnosno sedmotonsku lestvicu (koja je, kako smo već videli, najprisutniji lestvični vid u okcidentalnoj muzičkoj tradiciji). Prema Dankertu, postoji tonski broj (Tonzahl) i simbolizovani broj (Symbolzahl) koji se povezuju samo u jednom jedinom slučaju, uz broj sedam.

<sup>161</sup> v. ibid., 539–556.

<sup>162</sup> ibid., 579, 580.

Kako pokazuje i sam naslov dela, Dankert prati i upoređuje ovo povezivanje dve vrste brojeva od primitivnih do visokih muzičkih kultura, (visoka muzička kultura za Dankerta je, na primer, antička kultura). Pitagoreizam koji neminovno prati ovakve zaključke nije činjenica *a priori*, već *a posteriori*. Da bi ovo dokazao, Dankert povezuje svoje i **Veberovo** (Max Weber, 1864–1920) mišljenje:

„O suštinskom povezivanju tona i broja misli se obično: Pitagora ga je otkrio...

„Ali mnogo prije njih (pitagorejaca, m.p.) ljudi su već okupirale druge daleko jednostavnije veze između svijeta tonova i niza brojeva. Sveti brojevi, simbolički brojevi, povezani sa bitkom božanstva' (mi bismo mogli dodati, imajući u vidu animističke predodžbe ljudi na tom razvojnem stupnju: božanstva i svemira ujedno dakle te i takve brojeve) 'ljudi su muzicirajući ponovno prepoznali kao brojeve tonskih ljestvica, a na još ranijem stupnju kao naprsto tonski fond.“<sup>163</sup>

3. Konstatacija da simbolizam muzičkih brojeva postoji i pre pitagoreizma u najprimitivnijim muzičkim kulturama, nije u koliziji, već samo treba da pojača argumente pitagoreizma:

„Dakle simbolične brojeve ne posjeduju samo visoke kulture. I primitivna plemena osobita 'sva koja su živjela u blizini ili u vezi s višim ili čak visokim kulturama... pokazuju u najmanju ruku tragove jedne metafizike koja u broju traži svoj izraz'. U simboličkim brojevima živi nešto 'natpojmovno'. Nešto zorno, slikovito, što zatim dakako transcendira iznad sebe. Sve prvobitno osmišljavanje brojeva temelji se na mogućnosti osobito nižih brojeva, da stupe u pojavnost, da mogu poprimiti lik...

... Tek na stupnju visoko razvijene kulture prastari se slikoviti brojevi konačno pretvaraju u idealne brojeve. Oni se promišljaju aritmetički, geometrijski, univerzistički, spekulativno uklapaju u jedan sistem adekvacija. Tako kod pitagorejaca; na koncu i arithmoi eidetikoi starog Platona, koji pripadaju stvarno postojećem.“<sup>164</sup>

4. Pitagoreizam prati i delo **Buzonija** (Ferruccio Busoni, 1866–1924) *Nacrt za jednu novu estetiku muzike* (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*) (1907) međutim ne u smislu brojeva, već u smislu postojanja „muzike po sebi, pramuzike“. Ova ideja koja je podjednako pitagorejska kao i platonistička, odražava se u sistemu modaliteta muzike koji počinje „astralnim, nezemaljskim, lebdećim, nečujnim“ pramodusom egzistencije muzičkog bića. Prema Buzoniju postoji deset modusa preko kojih se transformiše muzičko biće na putu od kompozitora do slušaoca:

„Jedno je ideja muzike, muzika po sebi ili 'pramuzika'. Drugo je otkrivanje jednog njenog isječka ili odjek muzike po sebi u unutarnjem sluhu kompozitora. (Moramo pretpostaviti da se samo jedan mali dio pramuzike 'objavio' pojedinim muzičarima tokom povijesnog vremena.) Treće je prevođenje jednog vida te unutarnje muzike ili partitura, notni zapis. Četvrto je tumačenje tog zapisa u svijesti dirigenta ili interpretatora, koncepcija izvedbe. Peto je prevođenje tog

<sup>163</sup> cit. prema I. Focht, op. cit., 62, 63. Delovi teksta označeni sa '' su Veberovi citati.

<sup>164</sup> ibid., 66.

tumačenja u tehnički medij ili sama izvedba. Šesto je akustička percepcija te izvedbe ili njeno fizikalno registriranje u uhu slušaoca (pomiješano, dakako sa drugim šumovima i kombinirano sa vizuelnim, pa i njušnim i taktilnim osjetima okoline (dvorane, lica izvođača, publike...)). Sedmo je auditivni izbor ili nesvijesni odbir iz cjeline koja je primljena. Osmo je dovodenje do svijesti odabranih odlomaka ili psihičko primanje. Deveto je muzički doživljaj ili estetsko primanje (pomiješano sa asocijacijama). Deseto je sjećanje na muziku ili obnavljanje muzičkog doživljaja u unutranjem sluhu slušaoca (pomiješano još i s novim asocijacijama).<sup>165</sup>

5. Ovaj šematisovani prikaz Buzonijevih modusa muzičkog dela sadrži više slabosti. Pre svega, nasuprot noetičkom modusu, „pramuzike“, pitagorejske „harmonije sfera“, stoji devet estetičkih modusa. U njima je uočljiv disbalans između kompozitorovih i izvođačkih modusa, s jedne strane, i sistema modusa u svesti primalaca, publike. Dok kod kompozitora i izvođača postoji samo po jedan modus (čak kod kompozitora to su odlomci muzike, koji se odmah pretvaraju u partituru), slušalac ima na raspolaganju čak četiri modusa. Očigledna je, prema tome, Buzonijeva namjera da kompozitora i izvođača predstavi u jednom transmisionom smislu, od prvobitnog modusa „pramuzike“ prema slušaocu kao cilju, koji treba da otkrije egzistenciju te pramuzičke suštine.

6. Dankertov i Buzonijev rad prati striktno metodološko pridržavanje ideje, koja je utemeljena u njihovim sistemima. Nasuprot njima, nemački muzikolog **Karl Dahlhaus** (Carl Dahlhaus, 1928–1989) bira „srednji put“ da bi razrešio više značne mogućnosti tumačenja muzičkog fenomena. *Muzička estetika (Musikästhetik)* (objavljena 1967. g.) predstavlja malu istoriju estetike muzike po problemima. Heterogenost mišljenja ima svoj istorijski fon i jedino na taj način možemo ispravno tretirati muzičku umetnost. Ovaj svoj stav Dalhaus ističe još na samom početku svoje rasprave:

„Možemo prema njoj (estetici muzike, m.p.) da zauzmemo pravičan stav tek ako shvatimo i uvažimo da je ne toliko neka zaokružena disciplina sa čvrsto omeđenim predmetom, koliko jedan neodređen i široko rastegnut skup problema i gledišta za koje pre osamnaestog veka niko ne bi mogao ni da naslutи da će jednog dana da se stopi u kompleks sa sopstvenim nazivom, a čije ukrštanje i uzajamno delovanje začuđuje i u retrospektivi. Ali ma koliko momenat istorijski slučajnog i nepravilnog, vezan za opstanak i razvoj estetike, može da zbujuje pa čak i da izaziva podozrenje metodologa, on je toliko privlačan za istoričare. Sistem estetike je njena povest: povest u kojoj se prožimaju misli i iskustva heterogenog porekla.“<sup>166</sup>

7. Ovakva metodologija „omogućuje“ Dalhausu da se bavi različitim aspektima estetike muzike u cilju „pomirenja“ antinomija, koje su, kako smo već istakli, polarizirale estetička mišljenja o muzici u XX veku. Tako u svojim uvodnim razmatranjima Dalhaus polazi od stanovišta da je „estetika jedne umetnosti estetika

<sup>165</sup> ibid., 79.

<sup>166</sup> Karl Dahlhaus, *Muzička estetika, Treći program Radio Beograda*, zima 1972, 421.

i drugih umetnosti; samo je građa različita“, odnosno „da je estetsko uživanje u suštini jedno isto, bilo da je izazvano nekim umetničkim delom ili neposredno, posmatranjem prirode i života“<sup>167</sup> da bi preko perceptivne uslovjenosti muzike i skrivenog čula, stigao do ukusa.<sup>168</sup>

8. Neprestano kretanje kroz istoriju estetičkog mišljenja o muzici vodi Dalhausa od autonomije muzičkog dela, preko teorije podražavanja i naročito podražavanja osećanja, teorije ekspresivnosti iz XVIII veka, do prepostavke da je priroda muzike – matematička. U poglavlju o *Emancipaciji instrumentalne muzike* Dalhaus se bavi odnosom muzike i teksta, kao i nezavisnošću instrumentalne muzike, polazeći od „trivijalnog“ Matesonovog tvrdjenja da je muzika tonski jezik.<sup>169</sup> Tu ćemo sresti i Šajbea i njegovu tvrdnju da je muzika „puki šum“<sup>170</sup> Gervinusovo (Georg Gottfried Gervinus) sumnjanje da postoji instrumentalna muzika, jer „ona nije ništa drugo do podražavanje vokalne muzike“<sup>171</sup> Herdera, Negelija (Hans Georg Nägeli) itd.

Poglavlje o *Umetničkom sudu i sudu ukusa*, kako otkriva i naslov, biće posvećeno Kantu, a slede i poglavlja koja će biti posvećena Šopenhaueru (*Afekt i ideja*) i Hegelu (*Dijalektika čovekove zvučne unutrašnjosti*). Formalizam i Hanslik su prisutni u više poglavlja, ali Dalhaus će se posebno osvrnuti i ovom području *Raspravom oko formalizma*. Od ostalih problema koji su obrađeni do kraja Dalhausove estetike, istaknimo: programnost muzike, odnos estetike i istorije (istorijska promenljivost suđenja, koja je uopšte jedna od dominantnih ideja rasprave), fenomenologija muzike (pitanja prostora i vremena), kao i pitanja merila (pitanje muzičke kritike).

9. Time Dalhausov rad predstavlja jedno korisno štivo u kome kroz različite probleme sakupljene u delokrugu estetike muzike, biva prikazana njena istorija. *Moto* Dalhausovog mišljenja, odnos prema istoriji i prošlosti, prisutan je i u završnom pasusu ovog rada:

„Ništa ne bi bilo pogrešnije od mišljenja da otkrivamo aktuelnost prošloga ako ga prestilizujemo u predistoriju sadašnjice. Ako je istorijska svest, s jedne strane, sećanje na proces iz kojeg je proizašlo ovo što postoji, s druge strane nas se prošlo tiče pre tamo gde nam je strano nego tamo gde nam je slično. Korisnije od traženja praoblika modernog jeste podsećanje na početku i prekinute niti razvoja koje je istorija, što vodi do nas ostavila po strani. Otkrivati u zaboravljenom ono što bi sadašnjici, makar i posredno, moglo da koristi, nije najgora pobuda istoričara.“<sup>172</sup>

10. Dalhausov „istorijski“ pristup „otkrivanja zaboravljenog“ je jedinstven u istoriji estetike muzike, razume se, ako isključimo same „istorije estetike“.

<sup>167</sup> ibid., 420, 421.

<sup>168</sup> v. ibid., 424–426.

<sup>169</sup> ibid., 440.

<sup>170</sup> ibid., 441.

<sup>171</sup> ibid., 445.

<sup>172</sup> ibid., 508.

Uglavnom svi autori estetičkih razmatranja polaze od jedne ključne prepostavke ontološkog ili gnoseološkog tipa kako bi je konsekventno razvili i došli do zaključka o suštini fenomena. Žizel Brele (Gisèle Brelet, 1919–1973) na primer, kao estetičar i pijanistkinja, više svojih radova posvećuje pitanjima odnosa estetike i interpretacije, izvodeći čak i rešenje estetike iz rešenja ovog problema. U delu *Stvaralačka interpretacija* (*L'Interprétation créatrice*) (1951) nalazimo: „ako je tačno da je muzičko izvođenje kontemplacija koja se realizuje, onda se ovde rešava problem ne samo izvođenja već i estetike uopšte.“<sup>173</sup>

11. Brele povezuje izvođenje sa muzičkim *vremenom*, problemu kome posvećuje dosta prostora u njenim ostalim estetičkim radovima i po kojim je uglavnom poznata u istoriji estetike muzike. Brele polazi od prepostavke da muzičko delo doživljava formalnu potpunost koja se obraća čulima samo u momentu izvođenja, jer note nisu ništa više nego simboli: aktuelnost zvučanja u njime je potpuno odsutna. Prema tome, kompozitoru, koji je napustio realno vreme da bi kompoziciju preveo u formalno vreme nota, odgovara izvođač koji ponovno nalazi to realno vreme.<sup>174</sup>

Ovim mišljenjem Brele se donekle približava obradi vremenskog kod Ingardena (posebno što i ona odbacuje gramofonske zapise, jer oni ne mogu biti samo biće dela, zbog svoje zatvorenosti, već samo jedna od interpretacija tog dela). Međutim, kako smo već videli, kod Ingardena krajnji zaključak je *quasi-vremenska struktura*, dok je to kod Brele realno vreme.

12. Kod Brele nije naznačeno koje su krajnje sadržinske konsekvence kontemplativnosti koja se ostvaruje kroz izvođenje. I pored toga što nije nigde ukazano *explicite*, proizlazi da su to čisto muzičke sadržine, jer „kao zvuk muzika je ne-prilagodljiva slikama, konceptima i običnim osećanjima, već jedino samome činu koji ga stvara.“ Osećanje u muzici kod Brele je „muzičko osećanje, emotivnost oslobođena koncepta emotivnosti koja je samo naličje i dokaz aktivnosti.“<sup>175</sup>

13. Otvorenost i intencionalnost muzičkog izvođenja je još jedan od aspekata koji približavaju Brele ka Ingardenovim stanovištima. „Muzičko delo – svojom neodređenošću, koja u stvari predstavlja plodnost – nije nikada u potpunosti postalo ono što jest ili što je sposobno da bude. Izvođenje nije umnožavanje, niti ponavljanje, već estetski izbor.“<sup>176</sup>

Brele iskazuje na veoma sličan način problem alternativne egzistencije dela u *idealitetu* ili *realitetu*, ali za razliku od Ingardena delo definitivno locira u *realitetu*. „Ne može biti govora, o procenjivanju izvođenja u odnosu na jedno arhetipsko izvođenje koje bi trebalo da predstavlja apsolutni centar odnosa. Jer, delo postoji samo u originalnosti i ograničenosti jedne posebne perspektive.“<sup>177</sup>

<sup>173</sup> Žizel Brele, *Stvaralačka interpretacija*, Suština muzičkog izvođenja, prema prevodu emitovanog na Trećem programu Radio Beograda, 23.V.1970.

<sup>174</sup> v. ibid., Muzičko izvođenje i muzika, 7.III.1970.

<sup>175</sup> ibid., Izvođenje i osećajnost, 9.V.1970.

<sup>176</sup> ibid., Istinitost izvođenja, 4.IV.1970.

<sup>177</sup> ibid.

14. Dovodeći u prednji plan estetičkog interesa pitanje interpretacije muzičkog dela, rad Breleove predstavlja antipod počecima estetičkog tretmana ove oblasti (kako smo već videli još u antici). Tako kompozitor, koji je jedini bio smatran *stvaraocem*, dobija ko-stvaraoca, izvođača, sa potpuno jednakim kreativnim pravima. U svakom slučaju, zasluga Breleove je što je različite i brojne aspekte interpretacije dovele do nivoa estetičkog interesa i time odvojila istraživanja područja pozitivnih muzikoloških disciplina i estetike muzike.

15. Zbunjujuću mnogočinost problema sa kojom se suočava estetika muzike u naše vreme **Vladimir Jankelević** (Vladimir Jankélévitch, 1903–1985) razrešava na potpuno drugi način – agnosticizmom. Negativni princip, koji je često bio primenjivan u estetici muzike ovde je doveden do svoje krajnosti – može li uopšte postojati estetika muzike!<sup>178</sup>

Ovo je utoliko značajnije što se postojanje muzike ne mora dokazivati. Jankelević citira Foreovo pitanje – „Šta je muzika?“ koji je nastojao da otkrije „ono što se ne da izraziti“ onu sasvim nestvarnu himeru koja nas diže „iznad postojećeg... da bi odgovorio – „Te godine Fore skicira drugi stav svog Prvog kvinteta, a ipak ne zna šta je muzika pa čak ni to da li ona nešto jeste!“<sup>179</sup>

16. U suštini i Jankelević sprovodi određenu *redukciju* fenomena, da bi došao do svojih zaključaka. Tako „muzika nije ni ‘jezik’ ni instrument za saopštavanje pojmove ni korisno sredstvo izražavanja (jer nikada nismo primorani da pevamo); pa ipak muzika nije prosto naprsto bezizražajna; pa ipak *Espressivo* ne predstavlja greh.“<sup>180</sup> On konstatuje i beskrajnu dvosmislenost muzike (antinomije koje su dovele do podele estetičkog mišljenja), da bi tu dvosmislenost preveo u jednu posebnu dijalektiku. *Espressivo* postaje *bezizražajno espressivo*, „prvo među tim dvosmislenostima... Kako da odredimo, ne zapadajući pri tom u beizlazne antinomije, tu zbunjujuću pojavu koja predstavlja bezizražajni Izraz ili izražajni Ne-izraz!“<sup>181</sup>

17. Suprotnosti su prisutne u tumačenju svih aspekata muzike i pored toga što Jankelević neće da prihvati dijalektiku kao rešenje. „Sama harmonija manje predstavlja racionalnu sintezu suprotnosti nego što predstavlja iracionalnu simbiozu raznorodnih elemenata. Nije li prema Platonu harmonija ono što međusobno usaglašava u potpunom skladu, protivrečna svojstva? Doživljeno vremensko podudaranje suprotnosti predstavlja svakidašnji, mada nerazumljivi način života potpuno ispunjenog muzikom. Kao i kretanje i trajanje muzika je čudo koje traje i koje na svakom koraku ostvaruje ono što je nemoguće. U polifoniji superponirani glasovi takođe ostvaruju jednu *concordia discors* koju je jedino muzika kadra da ostvari.“<sup>182</sup> Time je Jankelevićeva dijalektika negativna

<sup>178</sup> Ovakav stav dovešće Fohta da svrsta Jankelevića u područje *antiestetike*, zajedno sa Andrejsom Lisom (Liess) (v. I. Focht, op. cit., 253, 254)

<sup>179</sup> Vladimir Jankelević, Muzika i neizrecivo, *Treći program Radio Beograda*, leto 1973, 485.

<sup>180</sup> ibid., 536.

<sup>181</sup> ibid., 537.

<sup>182</sup> ibid., 499.

dijalektika – suprotnosti su konstatovane, one postoje, one su u sukobu, ali ne prevladava ih sinteza, prevođenje u jedan viši stepen, već obratno, nova negacija i iracionalnost.

18. Jankelevičev centralni interes u ovom sistemu negacija je saznajni sloj muzike, njen smisao; kako „muzika nešto znači uopšte a da pri tome ne želi da kaže ništa posebno.“<sup>183</sup> Već smo videli da je pri tome uveden bezizražajni Izraz, ili izražajni Ne-izraz. Konsekventno, muzika nešto izražava, jer „pod bezizražajnom maskom koju muzika danas obično navlači skrivala se, bez sumnje, namera da se *izražava* ono što je do u *beskraj neizrazivo...*“<sup>184</sup> Neprestano korišćenje negativnog principa, kako je i sam Jankelević konstatovao, moglo bi dovesti do samouništenja. Zbog toga „tajna koju nam muzika saopštava nije neizraziva tajna smrti koja sa sobom nosi jalovost, već plodonosna neizraziva tajna života, slobode i ljubavi; kraće rečeno: tajna muzike nije u onome što je nekazivo, već u onome što je neizrecivo.“<sup>185</sup> Time „smisao smisla koji muzika otkriva jesta tajna pozitiviteta“.<sup>186</sup>

19. U svom iracionalnom pohodu ka neizrecivom muzici pomaže *Čarolija*: „Čarolija je kao i osmeh ili pogled, *cosa mentale*; ne znamo ni sa čime je ona u vezi, ni u čemu se sastoji, ni čak da li se u nečemu sastoji, ni gde da je tražimo... Ona nije ni u subjektu ni u objektu, već prelazi sa jednog na drugi kao kakav fluid. Još uopštenije rečeno, ništa nije muzikalno *po sebi*, ni jedna nona dominante, ni jedna plagalna kadanca, ni jedna modalna lestvica, ali u zavisnosti od okolnosti, sve može da postane muzikalno; sve zavisi od trenutka, i od konteksta, i od prilike, i od bezbroj uslova koji jednu novinu mogu pretvoriti u neiskrenu ili pedantsku dosetku, a jedan svakidašnji akord u genijalni pronalazak.“<sup>187</sup>

20. Uvođenje *Čarolije* treba da kompenzuje nedostatak racionalnog pristupa otkrivanja tajni muzike. Kako je već bilo rečeno, osnovna prepostavka Jankelevića je da je muzika nedokučiv fenomen. „Gotovo нико не говори о музичи, а композитори о њој говоре дaleко мање него они остали“ kaže Jankelević, misleći da se o muzici ne može говорити. „Била би нам потребна сама музика по себи, ... као што би рекао Платон, а не музика у односу на нешто друго, или музика видена кроз онога што је у њој периферно... На жалост музика по себи представља нешто неодредљиво што је исто толико непојмљиво колико и тајна стварања.“<sup>188</sup>

21. Negativno dijalektički princip koji karakteriše Jankelevičev estetički rad o muzici, kako smo već mogli видети, ipak daje veoma originalne i pozitivne rezultate. Njegov agnosticizam je plodonosniji od sistema u kojima тајна muzike izgleda na dohvati ruke.

У основи, Jankelević uspeva помоћу ове методе да преради постојећа este-

<sup>183</sup> ibid., 532.

<sup>184</sup> ibid., 544.

<sup>185</sup> ibid.

<sup>186</sup> ibid., 545.

<sup>187</sup> ibid., 570.

<sup>188</sup> ibid., 568–569.

tička saznanja. U Jankelevičevim konstatacijama može se naslutiti i Kantova nezainteresovana igra,<sup>189</sup> i Brele sa *stvaralačkom interpretacijom*,<sup>190</sup> pa čak i Lisa, sa njenim dijalektičkim odnosom prema tišini.<sup>191</sup> Priznajući jalovost dosadašnjih pokušaja razotkrivanja tajni fenomena muzike, on nemogućnost saznanja pretvara u polaznu tačku i krajnji cilj, koji su ipak, između veoma plodonosno ispunjeni.

22. Metodologijom antiestetike kao da je iscrpljena i poslednja mogućnost zasnivanja teorijskog mišljenja o muzici. Metodološka lepeza, koja je, kao što smo videli, neverovatno bogata u savremenoj estetici muzike, time je dovedena do krajnjih granica. Isto se odnosi i na aspekte predmeta istraživanja, koji su u savremenoj estetici muzike do najsitnijih detalja najpre evidentirani, a posle toga i razrađeni. Ipak, muzičko biće (u Jankelevičevom agnostičkom duhu), ostaje isto toliko netaknuto, kao što je bilo i u antici sa svojim izrazitim teorijskim vrhovima i veoma jednostavnom muzičkom kulturom.

---

<sup>189</sup> „... kao čisti osjet koji ne sadrži nikakvo tumačenje, muzika kaže samo ono što kaže, ili bolje rečeno ne 'kaže' ništa, utoliko što 'reći' znači saopštiti neki smisao. Ona daje za pravo onima koji je posmatraju kao bezbrižnu igru, ili kao prazna zabava koja se u potpunosti posvećuje divotama koje pruža čista pojavnost i bezazlenost oseta.“ (ibid., 541)

<sup>190</sup> „Muzičko delo ne postoji samo po sebi, već jedino tokom onih strahovito opasnih trideset minuta u kojima mu poklanjamo život *izvodeći ga*.“ (ibid., 549)

<sup>191</sup> „Muzika se ističe na pozadini muka, i njoj je taj muk potreban onako kao što je životu potrebna smrt, i kao što je mišljenju, kako je rečeno u Platonovom filozofskom dijalogu *Sofist* potrebno nebiće.“ (ibid., 592)



## Bibliografija

- Aaron, Pietro, *Toscanello in Music*, Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1970.
- Adorno, Theodor Wiesengrund, *Filozofija nove muzike*, Ivan Focht, predg., Nolit, Beograd, 1968.
- Allen, Warren Dwight, *Philosophies of Music Histories*, American Book Company, New York, 1939.
- Antić, Branka, Srednjovjekovna muzika, *Muzička enciklopedija*, III, Krešimir Kovačević, ur., Jugoslavenski Leksikografski Zavod, 1977, 420, 421.
- Aristotel, *Politika*, BIGZ, Beograd, 1975.
- Asunto, Rozario, *Teorija o lepom u srednjem veku*, Književna misao, Beograd, 1975.
- Bimberg, Siegfried, Kaden, Werner, Lippold, Eberhard, Mehner, Klaus und Siegmund-Schultze, Walther, hrsg., *Handbuch der Musikästhetik*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1979.
- Bloch, Ernst, *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963.
- Bloh, Ernst, *Duh utopije*, Kasim Prohić, predg., BIGZ, Beograd, 1982.
- Bonaventura da Brescia, *Rules of Plain Music, Breviloquium Musicale*, Albert Seay, transl., Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1979.
- Bosanquet, Bernard, *History of Aesthetics*, George Allen & Unwin LTD, London, Humanities Press Inc., New York, 1966.
- Bower, Calvin Martin, an introduction, translation and commentary, *Boethius, The Principles of Music*, George Peabody College for Teachers/ Ann Arbor, University Microfilms, Michigan, 1967.
- Brele, Žizel, *Stvaralačka interpretacija*, (Suština muzičkog izvođenja, Muzičko izvođenje i muzika; Izvođenje i osećajnost; Istinitost izvođenja), prema prevodu emitovanog na *Trećem programu Radio Beograda*, 23.V.1970, 7.III.1970, 9.V.1970 i 4.IV.1970.
- Bukofzer, Manfred F., *Music in the Baroque Era*, W.W. Norton & Company Inc., New York, 1947.

- Bužarovski, Dimitrije, Generative Ideas in the Aesthetics of Music, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 17/2, Croatian Musicological Society, Zagreb, 1986, 163–184.
- Cassiodorus, *Institutiones*, Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1975.
- Chevalier, Jean i Gheerbrant, Alain, *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1983.
- Coclico, Adrian Petit, *Musical Compendium, Compendium Musices*, Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1973.
- Dalhaus, Karl, Muzička estetika, *Treći program Radio Beograda*, zima 1972, 419–508.
- De Bruyne, Edgar, *The Esthetics of Middle Ages*, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1969.
- Descartes, René, *Compendium of Music, Compendium Musicae*, Walter Robert, transl., American Institute of Musicology, 1961.
- Ferguson, Donald N., *A History of Musical Thought*, New York, 1980.
- Ficino, Marsilio, *The Letters of Marsilio Ficino*, I, Paul Oskar Kristeller, pref., Shepheard-Walwyn, London, 1975.
- Focht, Ivan, *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd, 1980.
- Fubini, Enrico, *Les Philosophes et la musique*, Collection dirigée par Danièle Pistone, H. Champion, Paris, 1983.
- Gilbert, Katarina Everet i Kun, Helmut, *Istorija estetike*, Kultura, Beograd, 1969.
- Greves, Robert, *Grčki mitovi I*, Nolit, Beograd, 1974.
- Grlić, Danko, *Estetika – Povijest filozofskih problema*, Naprijed, Zagreb, 1983.
- Grlić, Danko, *Estetika II – Epoha estetike*, Naprijed, Zagreb, 1983.
- Grlić, Danko, *Estetika III – Smrt estetskog*, Naprijed, Zagreb, 1978.
- Grocheo, Johannes de, *Concerning Music, De Musica*, Albert Seay, transl., Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1967.
- Hanslik, Eduard, *O muzički lijepom*, Ivan Focht, predg. i prev., BIGZ, Beograd, 1977.
- Hartman, Nikolaj, *Estetika*, Kultura, Beograd, 1968.
- Hauzer, Arnold, *Socijalna istorija umjetnosti i književnosti*, Kultura, Beograd, 1966.
- Hegel, Georg Vilhem Fridrih, *Estetika*, 1, Dragan M. Jeremić, predg., BIGZ, Beograd, 1975.
- Herman, Robert Henry, translation and commentary, *Dialogo della musica antica e della moderna of Vincenzo Galilei*, North Texas State University/ Ann Arbor, University Microfilms, Michigan, 1975.
- Hodgkin, Thomas, an introduction, *The Letters of Cassiodorus, A Condensed Translation of the Variae Epistola of Magnus Aurelius Cassiodorus Senator*, Henry Frowde, London, 1886.
- Ingarden, Roman, Identitet muzičkog dela, *Treći program Radio Beograda*, leto 1971, 471–595.
- Isidore of Seville, *Etymologies*, Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1980.

- Jankelević, Vladimir, Muzika i neizrecivo, *Treći program Radio Beograda*, leto 1973, 485–610.
- Kant, Imanuel, *Kritika moći sudenja*, BIGZ, Beograd, 1975.
- Kaufmann, Walter, ed., *Portable Nietzsche*, Penguin Books, New York, 1976.
- Kepler, Johannes, *The Harmony of the World*, Great Books of the Western World, Vol. 16, Encyclopædia Britannica Inc., Chicago, 1952.
- Kirk, Geoffrey Stephen & Raven, John Earle, *The Presocratic Philosophers*, Cambridge University Press, 1963.
- Kristeller, Paul Oskar, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, Peter Smith, Gloucester, Massachusetts, 1964.
- Krleža, Miroslav, ur., Helenizam, *Enciklopedija Leksikografskog Zavoda*, II, Jugoslavenski Leksikografski Zavod, 1967, 702.
- Kuns, Edgar i Kreenbil, David, Informacija kao mera strukture u muzici, *Estetika i teorija informacije*, Umberto Eko, ur., Prosveta, Beograd, 1977, 85–129.
- Kuntarić, Marija, Notacija, *Muzička enciklopedija*, II, Krešimir Kovačević, ur., Jugoslavenski Leksikografski Zavod, 1974, 692–694.
- Lamblin, André, L'analyse tonale selon Schenker, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 17/2, Croatian Musicological Society, Zagreb, 1986, 187–202.
- Langer, Suzana K., *Filozofija u novome ključu*, Prosveta, Beograd, 1967.
- le Huray, Peter and Day, James, eds., *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.
- Levin, Flora Rose, translation and commentary, *Nicomachus of Gerasa, Manual of Harmonics*, N.Y. Columbia University / Ann Arbor, University Microfilms, Michigan, 1967.
- Lippius, Johannes, *Synopsis of New Music*, *Synopsis Musicae Novae*, Benito V. Rivera, transl., Collorado College Music Press, Colorado Springs, 1977.
- Lippman, Edward A., *Musical Thought in Ancient Greece*, Columbia University Press, New York and London, 1964.
- Lissa, Zofia, *Estetika glazbe (ogledi)*, Naprijed, Zagreb, 1977.
- Lučić, Franjo, *Polifona kompozicija*, Školska knjiga, Zagreb, 1954.
- Mâche, François-Bernard, Les procedures d'analyse semiologique, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 17/2, Croatian Musicological Society, Zagreb, 1986, 203–214.
- Macran, Henry S., ed., *The Harmonics of Aristoxenus*, Clarendon Press, Oxford, 1902.
- Mathiesen, Thomas J., translation and commentary, *Aristides Quintilianus, On Music*, Yale University Press, New Haven and London, 1983.
- Mejer, Leonard, Značenje u muzici i teorija informacije, *Estetika i teorija informacije*, Umberto Eko, ur., Prosveta, Beograd, 1977, 173–195.
- Morpurgo-Taljabue, Gvido, *Savremena estetika*, Nolit, Beograd, 1968.
- Nahm, Milton Charles, *Selections from Early Greek Philosophy*, Appleton-Century-Crofts, New York, 1964.

- Novaković, Aleksandar, *Zvuci sa Parnasa*, Sportska knjiga, Beograd, 1976.
- Palisca, Claude, ed. and intro., *Hucbald, Guido and John on Music*, Yale University Press, New Haven and London, 1978.
- Plato, *The Republic*, Penguin books, 1975.
- Plato, *The Republic, Laws*, Oxford University Press, New York, 1938.
- Platon, *Ijon, Gozba, Fedar*, Kultura, Beograd, 1970.
- Plotinus, *The Ethical treatises being the treatises of the first Ennead with Porphyry's life of Plotinus, and the Preler-Ritter extracts, forming a conspectus of the Plotinian system*, Stephen Mackenna, transl., Charles T. Brandford Company, Boston, 1916.
- Portnoy, Julius, *The Philosopher and Music: a historical outline*, Da Capo Press, New York, 1980.
- Reese, Gustave, *Music in the Renaissance*, W.W. Norton & Company Inc., New York, 1959.
- Rodgers, John & Ruff, Willie. Kepler's Harmony of the World: A Realization for the Ear, *American Scientist*, Vol. 67, 1979, May, 286–292.
- Rosenstiel, Léonie, transl., *Anonymous (9<sup>th</sup> Century), Music Handbook, Musica Enchiriadis*, Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1976.
- Schäfke, Rudolf, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Hans Schneider, Tutzing, 1964.
- Seay, Albert, *Music in the Medieval World*, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1965.
- Tatarkiewicz, Władysław, *History of Aesthetics, Ancient Aesthetics*, I, Jean Harrell, ed., Mouton, The Hague-Paris, PWN – Polish Scientific Publishers, Warszawa, 1970.
- Tatarkiewicz, Władysław, *History of Aesthetics, Medieval Aesthetics*, II, Cyril Barrett, ed., Mouton, The Hague-Paris, PWN – Polish Scientific Publishers, Warszawa, 1970.
- Tatarkiewicz, Władysław, *History of Aesthetics, Modern Aesthetics*, III, Danuta Petsch, ed., Mouton, The Hague-Paris, PWN – Polish Scientific Publishers, Warszawa, 1974.
- Tatarkjević, Vladislav, *Istorija šest pojmove*, Nolit, Beograd, 1977.
- Taylor, Alfred Edward, *A Commentary on Plato's Timaeus*, Oxford at the Clarendon Press, Glasgow, 1972.
- Tinctoris, Johannes, *Concerning the Nature and Propriety of Tones, De Natura et Proprietate Tonorum*, Colorado College Music Press, Colorado Springs, 1979.
- Young, Irwin, ed., *The Practica Musicae of Franchinus Gafurius*, The University of Wisconsin press, Madison, Milwaukee and London, 1969.

Аристотел, *За юеитикаиа*, Михаил Д. Петрушевски, прев., Македонска книга, Скопје, 1979.

Асафьев, Борис Владимирович, *Музикальная форма как процесс*, книга вторая, *Интонация*, ГОСМУЗИЗДАТ, Москва, 1947.

*Bibliografija*

- Луначарский, Анатолий Васильевич, *В мире музыки, стихии и речи*, Г. Б. Бернардт и И. А. Сац, сост., Всесоюзное Издательство Советский Композитор, Москва, 1971.
- Маркус, Станислав Адольфович, *История музыкальной эстетики*, Т. 1., ГОСМУЗИЗДАТ, Москва, 1959.
- Шестаков, Вячеслав Павлович, сост., *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков*, Издательство «Музыка», Москва, 1971.



## Pogovor makedonskom izdanju iz 1989. godine

Estetika muzike spada u teorijske discipline koje daju filozofsko metodološki fundament i teorijskoj i praktičnoj muzičkoj delatnosti. Nažalost, ova disciplina se za sada izučava samo na nekim fakultetima i muzikološkim katedrama.

Sa druge strane, radovi koji su posvećeni ovoj problematici obuhvataju veći deo celokupnog teorijskog mišljenja o muzici, posebno kada se ima u vidu da je muzička teorija proizašla iz antičke estetičko-teorijske misli i da je dugo bila sastavni deo filozofsko-estetičkih radova (deoba, odnosno odvajanje muzičko-teorijskih radova postepeno počinje sredinom srednjeg veka).

Veliko interesovanje za estetiku muzike, koje je postojalo kod filozofa, muzikologa, kompozitora, pisaca i drugih, doprinelo je velikom broju estetičkih radova o muzici, od kojih je samo jedan mali deo preveden na jezike naroda i narodnosti SFRJ.

Pošto je informacija u savremenom svetu conditio sine qua non, odlučio sam da nedostatak odgovarajuće literature otklonim izradom celovitog teksta, kako bih, studentima muzike, studentima filozofije, muzikologima, kompozitorima, muzičarima i svima onima koji su zainteresovani da saznaju više o prirodi fenomena koji ih očarava, ili kome su posvetili svoju profesionalnu ljubav i entuzijazam, ponudio sažetu informaciju o kretanju mišljenja u ovoj naučnoj sferi.

Šira primena ovog rada je opredelila i njegov obim. Impozantan broj estetičkih tekstova o muzici, u detaljnoj obradi, iziskivao bi istorijski rad sa veoma velikim brojem strana (kao što su, na primer, neki radovi iz istorije estetike literature) a time bi se limitirala njegova čitljivost. Stoga sam se potrudio da, u najvećoj mogućoj meri, ograničim prostor u kome će na kondenzovan način biti predstavljen veliki broj informacija o ovoj disciplini. Tako je ovaj pionirski rad dobio oblik prolegomene istorije estetike muzike, prolegomene koja može pomoći svima koji žele da steknu osnovna znanja i informacije o teorijskim dostignućima u ovoj naučnoj disciplini.

Koristim priliku da se zahvalim svima koji su pomogli u izradi ove knjige i svojim primedbama doprineli da ona dobije oblik koji je u ovom izdanju ponuđen

čitaocu. Želeo bih da istaknem: recenzente – dr Dragoslava Ortakova, Tomislava Zografskog, dr Vlastimira Peričića i dr Milana Damjanovića; onda Veselinku Babamovu i Veru Sokolovu – muzičke urednice na Trećem programu Radio Skoplja, kao i kolege iz filozofskog odseka Bostonskog univerziteta.

Skoplje, 24. mart, 1989.

## **Pogovor**

Četvrt veka je prošlo od prvog izdanja ove knjige, i to vreme označava period velikih promena koje su, u nekim segmentima ljudskih civilizacija i kultura, jednake promenama koje su se ranije dešavale u vekovima, pa čak i milenijumima. I muzika trpi svojevrsnu revoluciju – ona je još prisutnija u svim ljudskim aktivnostima: od ring tonova mobilne telefonije, aviza u kompjuterima do mrežne komunikacije u kojoj se dešava najveća razmena muzičkih dobara. Demokratizacija muzičke kulture, u kojoj prednjači YouTube, čini dostupnom ne samo muziku iz prošlosti, nego svako novo delo i izvođenje, i to direktno, ili neposredno posle njegove digitalizacije. Muzički fenomen je duboko utkan u svakidašnjost i prati nas na svakom koraku: kod kuće, za vreme putovanja, u prodavnicama, na poslu, za vreme obroka, rekreacije i zabave. Time se otvara potpuno nova perspektiva veze muzičkog fenomena i čovečanstva.

S druge strane, nasuprot civilizacijskim promenama početkom kibernetičke ere, nema radikalnih novina i pojava novih estetičkih škola koje bi muziku postavile u nov kontekst. Primat preuzimaju sociologija i druge kulturološke studije, koje pokušavaju da protumače žanrovsku i stilističku kompleksnost muzike novog milenijuma.

Drugu, još veću, dilemu stvara značenje teorijskih i estetičkih stanovišta iz prošlosti, koji u današnjem okruženju imaju samo etimološko značenje. Ovo se posebno odnosi na estetičke teorije pre XVII veka bazirane na muzičkom konceptu, koji je potpuno različit od današnjeg shvatanja muzike.

U pripremi ovog izdanja, osim navedenih, postojale su i druge nedoumice, na primer elektronski pristup literaturi, i posebno, referentnoj literaturi. Ne samo što je veći deo radova, koji su prikazani u ovoj knjizi, dostupan za besplatno kopiranje sa Interneta, nego je digitalno mrežno pretraživanje, i posebno pretraživanje referentne literature (enciklopedije, rečnici, baze apstrakta kao na primer RILM), novina koja je bila potpuno nepoznata, ili samo privilegija određenih univerziteta u vreme pisanja ove knjige, sada dostupna svima.

Sledeća, isto tako velika dilema bila je i da li da se Istorija estetike muzike štampa u nepromjenjenoj verziji, ne samo zbog dostupnosti nove literature, nego i zbog prirodne evolucije znanja, stavova i iskustava autora. Dilema se odnosi i na izbor načina citiranja literature, upotrebu fusnota, koje su često veće od osnovnog teksta, što u današnjoj ekonomizaciji prostora predstavlja potpuno napušten postupak.

Međutim, nakon pažljivog iščitavanja rukopisa, dileme su bile rešene. Relevantnost određenih komentara i zaključaka samo je potvrđena novom literaturom koja se pojavila u međuvremenu, a stil i format u našem slučaju nisu od presudnog značaja.

U tom smislu Istorija estetike na srpskom jeziku, ne sadrži poslednje poglavlje prvog izdanja, „Umesto zaključka – Budućnost estetike“, koji sadrži prognoze žanrovskog, tehnološkog i estetičkog razvoja. Najveći deo tih prognoza je danas ostvaren i utkan u uobičajeno muzičko i teorijsko okruženje kulture XXI veka, a veliki deo nosača zvuka (gramofon, kasetofon, pa čak i CD) odlazi u istoriju i arhive.

Kao i prilikom izdavanja moje prve knjige na srpskom jeziku, Istraživačke metodologije, tri koleginice, profesori na univerzitetima u Srbiji, Bosni i Hercegovini i Makedoniji, odigrale su značajnu ulogu. Njima dugujem posebnu zahvalnost, jer, bez njihove podrške, srpska verzija ove knjige čekala bi neka bolja vremena. Zato se posebno zahvaljujem:

– Dr Mileni Đurković-Pantelić, profesoru Visoke škole strukovnih studija za vaspitače u Šapcu i docent Evropskog univerziteta Brčko Distrikt, koja je detaljno pregledala tekst i uradila jezičko-stilske korekcije;

– Dr Suzani Kostić, profesoru i dekanu Fakulteta umetnosti u Nišu, bez koje ovaj teorijski projekat ne bi došao do izdavača i

– Dr Treni Jordanoskoj, docentu Fakulteta muzičke umetnosti u Skoplju i Fakulteta umetnosti u Nišu, koja je unela tekst i izradila indeks imena, a njena minuciozna provera svih podataka, imena i citirane literature, čini ovo drugo izdanje Istorije estetike rafiniranijim i kvalitetnijim.

Zahvaljujem se i Verici Novakov na lekturi i korekturi teksta, koji je time dobio verziju koja je pred vama.

Zahvaljujem se i Fakultetu umetnosti u Nišu koji je prihvatio izdavanje ove knjige i, čiji nesebičan prijem, gostoprимstvo i podrška imaju direktni uticaj na moj teorijski, kompozitorski i izvođački rad u poslednjih nekoliko godina.

Istorija estetike muzike ima svoju istoriju, jer je rađena više od deset godina, krajem sedamdesetih i tokom osamdesetih godina prošlog veka. U njenom finalnom obliku paralelno su postojale dve verzije: jedna na makedonskom i druga na srpskom jeziku. Prvo čitanje i korekturu srpske verzije uradile su dve studentkinje Fakulteta muzičke umetnosti u Skoplju: Ljubica Đurić i Silvija Milošević, daleke 1989. godine, tako su i one doprinele pripremi ovog izdanja.

Skoplje, 14. mart, 2013.

## **Indeks imena**

- Adison, Džozef (Joseph Addison), 130  
Adorno, Teodor (Theodor Wiesengrund Adorno), 181  
Aleksandar Agrikola (Alexander Agricola), 87  
Algaroti, Frančesko (Francesco Algarotti), 116  
Alkuin (Alcuinus Flaccus, Albinus Flaccus), 66  
Andre, Iv Mari (Yves Marie André), 120  
Anselmus iz Parme, 72  
Arhit, 20, 24, 25, 26, 38, 43  
Aristides Kvintilijanus (Quintilianus), 24, 47, 60, 64, 103  
Aristoksen, 37, 43, 45, 46, 47, 48, 63, 65  
Aristotel, 18, 20, 22, 23, 24, 32, 37, 40, 41, 42, 46, 47, 50, 51, 62, 63, 64, 82, 107,  
112, 118, 129, 131, 133, 171  
Aron, Pjetro (Pietro Aaron), 88  
Arteaga, Esteban de (Stefano Arteaga), 117  
Artuzi, Đovani Marija (Giovanni Maria Artusi), 89, 93, 114  
Asafjev, Boris Vladimirovič, Igor Glebov (Борис Владимирович Асафьев,  
Игорь Глебов), 172, 194  
Asklepios, 84  
Asunto, Rozario (Rosario Assunto), 59  
Aurelijan iz Reome (Aurelianus Reomensis), 66  
Avgustin (Aurelius Augustinus), 58, 60, 68, 84, 94  
Avicena (Avicenna), 102
- Bah, Johan Sebastijan (Johann Sebastian Bach), 103, 136, 154  
Bah, Karl Filip Emanuel (Carl Philipp Emmanuel Bach), 136  
Baif, Žan Antoan de (Jean Antoine de Baïf), 79  
Bardi, grof Đovani (Giovanni Bardi), 91, 93, 113  
Bardi, Pjetro (Pietro Bardi), 114  
Bartelemi, Žan Žak (Jean Jacques Barthélemy), 128

- Bate, Šarl (Charles Batteux), 119, 120, 125, 130  
Bauer, Kalvin Martin (Calvin Martin Bower), 62, 63  
Baumgarten, Aleksander Gotlib (Alexander Gottlieb Baumgarten), 59, 111, 136, 138  
Beda Venerabilis, 66, 68  
Bedford, Artur (Arthur Bedford), 129  
Bekon, Frencis (Francis Bacon), 102, 129, 192  
Berardi, Andelo (Angelo Berardi), 100  
Bergson, Anri (Henri-Louis Bergson), 170  
Berk, Edmund (Edmund Burke), 132  
Bertran, Antoan d' (Anthoine de Bertrand), 92  
Beti, Džejms (James Beattie), 127, 133, 164  
Betoven, Ludvig van (Ludwig van Beethoven), 143, 144, 150, 172, 173, 179  
Binua, Antoan (Antoine Busnois), 87  
Bloh, Ernst (Ernst Bloch), 9, 177, 181  
Boalo, Nikola (Nicolas Boileau), 118, 123  
Boetie (Anicius Manlius Severinus Boethius), 25, 42, 46, 50, 60, 62, 66, 69, 71,  
    85, 87, 88, 104  
Bonaventura (Bonaventura da Brescia), 86  
Bonini. *vidi* Don Severo Bonini  
Bontempi, Đovani Andrea Andđelini (Giovanni Andrea Angelini Bontempi), 103  
Bozanket, Bernar (Bernard Bosanquet), 28, 34  
Braun, Džon (John Brown), 130  
Brele, Žizel (Gisèle Brelet), 175, 204, 207  
Bukofcer, Manfred F. (Manfred F. Bukofzer), 99, 103  
Burdelo/Bone – Pjer Burdelo (Pierre Burdelot, Michon), Pjer Bone (Pierre  
    Bonnet) i Žak Bone (Jacques Bonnet), 103, 119, 123  
Buzoni, Feručo (Ferruccio Busoni), 201  
Bužarovski, Dimitrije, 11  
  
Carlino, Đozefo (Giuseppe Zarlino), 80, 89, 104, 114  
Celer, Eduard (Eduard Zeller), 27  
Ciceron, 80, 89, 104, 114  
Cvingli, Ulrich (Ulrich Zwingli), 94, 112  
  
Čikonija, Johanes (Johannes Ciconia), 72  
Čomski, Noam (Noam Chomsky), 192  
  
d'Alamber, Žan le Ron (Jean le Rond d'Alembert), 123, 124  
Dalhaus, Karl (Carl Dahlhaus), 202  
Damon, 26, 29, 30, 42  
Dankert, Verner (Werner Danckert), 200, 202  
Dante Aligijerija (Alighieri), 73

- de Kahusak, Luj (Louis de Cahusac), 123  
de Pre, Žosken (Josquin des Prés), 87, 88  
de Sosir, Ferdinand (Ferdinand de Saussure). *vidi* Sosir, Ferdinand de (Ferdinand de Saussure)  
de Žakurt, Luj (Louis de Jaucourt), 123  
Debisi, Klod (Claude Debussy), 192  
Dekart, Rene (René Descartes), 103, 104, 105  
Demokrit, 45  
Dibo, Žan Batist (Jean-Baptiste Du Bos), 118, 121, 130  
Didro, Deni (Denis Diderot), 123, 126  
Difaj, Gijom (Guillaume Dufay), 87  
Diogen iz Babilona, 45  
Dionisije iz Halikarnasa, 19  
Don Severo Bonini, 114  
Doni, Đovani Batista (Giovanni Battista Doni), 114  
Drojzen, Johan Gustav (Johann Gustav Droysen), 43  
Džons, Vilijam (Sir William Jones), 133
- Empedokle, 65, 88, 104  
Epaminonda, 38  
Erazmo Roterdamski, 95  
Erigena, Johan Skot (Johannes Scotus Eriugena) 69  
Etius (Aetios), 23  
Euklid 25, 42, 46  
Evison, Čarls (Charles Avison), 127, 131, 133
- Fabius Kvintilijan (Quintilian), 85  
Fehner, Gustav Teodor (Gustav Theodor Fechner), 168, 169, 170  
Felibjen, Andre (André Félibien), 102  
Ferguson, Donald N, 18  
Fičino, Marsilio (Marsilio Ficino), 82, 84  
Fidija (Pheidias), 82  
Filodemus, 43, 45  
Filolaus, 20, 23, 24  
Fišer, Fridrih Teodor (Friedrich Theodor Vischer), 169  
Fišer, Robert (Robert Vischer), 169  
Foht, Ivan (Ivan Focht), 11, 193, 197, 205  
Folkelt, Johanes (Johannes Volkelt), 170  
Fore, Gabrijel (Gabriel Fauré), 205  
Forkel, Johan Nikolaus (Johann Nikolaus Forkel), 137  
Fransoa I iz Francuske (François I<sup>er</sup> de France), 112  
Fubini, Enriko (Enrico Fubini), 26, 28, 35, 43, 70, 111, 123, 126, 144, 150

- Gafori, Frankinus (Franchinus Gafurius), 85, 87  
Galen, 84  
Galilej, Vinčenco (Vincenzo Galilei), 89, 91, 114  
Garlandija, Johanes de (Johannes de Garlandia), 71  
Gervinus, Georg Gotfrid (Georg Gottfried Gervinus), 203  
Gete, Johan Wolfgang (Johann Wolfgang Goethe), 139  
Gilbert, Katarina Everet (Katharine Everett Gilbert), 144, 148  
Glareanus, Henrikus (Henricus Glareanus), 83, 90  
Glaukon, 29, 30  
Glebov, Igor (Игорь Глебов). *vidi* Asafjev, Boris Vladimirovič (Борис Владимирович Асафьев)  
Gluk, Kristof Vilibald (Christoph Willibald Gluck), 16, 117, 126, 165  
Graun, Karl Hajnrih (Carl Heinrich Graun), 137  
Grgur Veliki, papa 58, 104  
Grim, Fridrih Melhior (Friedrich Melchior, Baron von Grimm), 123  
Grokeo, Johanes de (Johannes de Grocheo), 88–89, 90  
Gros, Karl (Karl Groos), 170  
Gvido Aretinski (Guido d'Arezzo), 57, 70, 87, 93, 102
- Hačeson, Frensis (Francis Hutcheson), 129  
Hajdn, Franc Jozef (Franz Joseph Haydn), 143  
Halm, August Oto (August Otto Halm), 194  
Hanslik, Eduard (Eduard Hanslick), 131, 164, 168, 170, 173, 203  
Hartman, Nikolaj (Nicolai Hartmann), 195, 197  
Hase, Johan Adolf (Johann Adolf Hasse), 137  
Hegel, Georg Vilhelm Fridrih (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), 12, 143, 146, 147, 149, 150, 156, 158, 166, 175, 177, 183, 190, 203  
Helmholc, Herman (Hermann von Helmholtz), 168  
Hendl, Georg Fridrih (Georg Friedrich Händel), 132, 133  
Heraklit iz Efesa, 24, 25, 31  
Herbart, Johan Fridrih (Johann Friedrich Herbart), 163, 164, 165, 170  
Herder, Johan Gotfrid (Johann Gottfried Herder), 139, 148, 203  
Heris, Džejms (James Harris), 130, 131  
Herodot (Herodotos), 21  
Hindemit, Paul (Paul Hindemith), 109  
Hipasus (Hippasos), 21  
Hjum, Dejvid (David Hume), 129  
Hokins, Džon (Sir John Hawkins), 134  
Hom, Henri (Henry Home), 133  
Horacije (Quintus Horatius Flaccus), 71, 118  
Horn, Franc Kristof (Franz Christoph Horn), 144  
Hoto, Hajnrih Gustav (Heinrich Gustav Hotho), 150

- Hugo od Sen-Viktora, 59  
Hukbald (Hucbaldus), 57, 69  
Hus, Jan, 95  
Huserl, Edmund (Edmund Husserl), 181, 190, 192
- Ingarden, Roman, 174, 175, 197, 204  
Isak, Hajnrih (Henricus Isaak), 87  
Isidor iz Sevilje, 58, 62, 66, 67
- Jakob iz Lieža (Jacques de Liège), 71  
Jankelevič, Vladimir (Vladimir Jankélévitch), 205  
Johanes Afligemenzis (Johannes Affligemensis), 70  
Johanes Giselin (Johannes Ghiselin), 87
- Kačini, Đulio (Giulio Caccini), 89, 113  
Kalvin, Žan (Jean Calvin), 95  
Kant, Imanuel (Immanuel Kant), 12, 132, 143, 144, 147, 158, 163, 170, 177, 203, 207  
Kardinal iz Kuze (Niccolò da Cusa), 82  
Karon, Filipe (Firminus Caron), 87  
Kasiodorus (Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus), 56, 62, 66  
Kasirer, Ernst (Ernst Cassirer), 186  
Kepler, Johannes (Johannes Kepler), 103, 106, 108, 192  
Kierkegaard, Soren (Søren Kierkegaard), 177  
Kirher, Atanasius (Athanasius Kircher), 109  
Klemens non Papa (Clemens non Papa), 87  
Klement Aleksandrijski, 66  
Klinger, Fridrik Maksimilijan (Friedrich Maximilian Klinger), 139  
Koen, Moris Rafael (Morris Raphael Cohen), 190  
Kokliko, Adrijan (Adrian Petit Coclito), 84, 87  
Konfučije, 9, 30  
Konrad, Vilhelm (Wilhelm Conrad), 198  
Kopernik, Nikola (Nikolaus Kopernikus), 109  
Koreli, Arkandželo (Arcangelo Corelli), 132, 133  
Kreenbil, Dejvid (David Kraehenbuehl), 191  
Kun, Helmut (Helmut Kuhn), 144, 148  
Kunau, Johan (Johann Kuhnau), 134  
Kuns, Edgar (Edgar Coons), 191  
Kvintilijanus (Aristides Quintilianus). *vidi* Aristides Kvintilijanus Quintilianus)
- L' Brin (La brun), 87  
Lajbnic, Gotfrid Vilhelm (Gottfried Wilhelm Leibniz), 103, 110, 111, 156  
Langer, Suzana (Susanne Katherine Langer), 186

- Laseped, Bernar (Bernard Germain Étienne de la Ville sur Illon, Comte de la Cépède), 128  
Laso, Orlando di (Orlando di Lasso), 79, 81, 96  
Lasos iz Hermione, 48  
Leklerk, Žan Batist (Jean Baptiste Leclerc), 128  
Leoninus, 71  
Leserf (Lecerf de la Viéville), 123  
Lili, Žan Batist (Jean-Baptiste Lully), 123  
Lipius, Johanes (Johannes Lippius), 108  
Lipman, Edvard (Edward A. Lippman), 25, 42  
Lips, Teodor (Theodor Lipps), 169  
Lis, Andreas (Andreas Liess), 205  
Lisa, Zofja (Zofia Lissa), 174, 177, 207  
Lok, Džon (John Locke), 129  
Longin (Longinus), 118  
Lukač, Đerd (György, Georg Lukács), 174  
Lukrecij (Lukrecius), 45  
Lunačarski, Anatolij Vasiljevič (Анатолий Васильевич Луначарский), 171, 173, 177  
Luter, Martin (Martin Luther), 94
- Makran, Henri S. (Henry Stewart Macran), 35, 37, 38  
Marcijan Kapela (Martianus Capella), 62  
Marčelo, Benedeto (Benedetto Marcello), 116  
Marencio, Luka (Luca Marenzio), 81  
Markov, Andrej Andrejevič (Андрей Андреевич Марков), 190  
Marks, Karl (Karl Marx), 177, 181  
Markus, Stanislav Adolfovič (Станислав Адольфович Маркус), 10  
Marmontel, Žan Fransoa (Jean-François Marmontel), 123  
Maše, Fransoa-Bernar (François-Bernard Mâche), 191  
Mašo, Gijom de (Guillaume de Machaut), 71  
Mateson, Johan (Johann Mattheson), 135, 138, 203  
Matijsen, Tomas J. (Thomas J. Mathiesen), 47, 50  
Mejer, Leonard (Leonard B. Meyer), 190, 192  
Mersen, Maren (Marin Mersenne), 104, 105, 109  
Mersman, Hans (Hans Mersmann), 192, 194  
Meruljo, Klaudijo (Claudio Merulo), 92  
Metastazio, Pjetro (Pietro Metastasio), 117  
Miler, Hans (Hans Müller), 69  
Mocart, Wolfgang Amadeus (Wolfgang Amadeus Mozart), 144  
Mogar, Andre (André Maugars), 107  
Monteverdi, Klaudio (Claudio Monteverdi), 89, 93, 114

- Morele, opat (André Morellet, l'abbé), 127  
Morpurgo-Taljabue, Gvido (Guido Morpurgo-Tagliabue), 161, 170  
Muratori, Lodoviko (Lodovico Muratori), 115  
Muris, Johanes de (Johannes de Muris), 71
- Nadžent, Tomas (Thomas Nugent), 118  
Nam, Milton Čarls (Milton Charles Nahm), 23  
Nasko, Jan (Jan, Giovanni Nasco), 79  
Negeli, Hans Georg (Hans Georg Nägeli), 203  
Niccolò da Cusa. *vidi* Kardinal iz Kuze  
Niče, Fridrih Vilhelm (Friedrich Wilhelm Nietzsche), 157  
Nikomahus iz Gerase, 46, 63, 66
- Obreht, Jakob (Jakob Obrecht), 87  
Okegem, Žan (Jean Ockeghem), 87
- Palestrina (Giovanni Pierluigi da Palestrina), 79, 96  
Pavlov, Ivan Petrovich (Иван Петрович Павлов), 105  
Peri, Jakopo (Jacopo Peri), 89, 113  
Perikle (Perikles), 26  
Pero, Šarl (Charles Perrault), 123  
Perotinus, 71  
Petruči, Otavijano (Ottaviano dei Petrucci), 81  
Pfincner, Hans (Hans Pfitzner), 180  
Pičem, Henri (Henry Peachem), 129  
Pitagora, 20, 29, 47, 72, 85, 93, 104, 169, 201  
Platon, 16, 20, 24, 26, 32, 36, 38, 40, 41, 47, 48, 50, 51, 60, 62, 64, 71, 84, 88, 91,  
94, 107, 112, 113, 115, 120, 128, 171, 177, 197, 201, 205, 206, 207  
Plotin, 50, 61  
Plutarh (Ploutarkhos), 37, 46, 92  
Polibius iz Arkadije (Polybius), 88  
Porfirij (Porphyrios), 42, 51  
Portnoj, Julius (Julius Portnoy), 27, 57, 58  
Pretorius, Mihael (Michael Praetorius), 103, 112  
Princ, Wolfgang Kaspar (Wolfgang Caspar Printz), 103, 112  
Prodikus (Prodikos), 26  
Prosdočimus de Beldemandis (Prosdocimus de Beldemandis), 72  
Ptolemej (Ptolemaeus), 25, 36, 46, 47, 51, 63, 65, 66, 69, 92, 107, 109
- Raban Maur (Hrabanus Magnentius Maurus), 66, 68  
Raf, Vili (Willie Ruff), 109  
Ragene, opat (l'abbé, François Raguenet), 123

- Ramo, Žan Filip (Jean-Philippe Rameau), 122, 123, 126  
Ri, Pjer de la (Pierre de la Rue), 87  
Riman, Hugo (Hugo Riemann), 10  
Ris, Gustav (Gustave Reese), 81, 84  
Rodžers, Džon (John Rodgers), 109  
Ronsar, Pjer de (Pierre de Ronsard), 92  
Rosini, Čoakino (Gioachino Rossini), 157  
Rufo, Vinčenco (Vincenzo Ruffo), 79  
Ruso, Žan Žak (Jean-Jacques Rousseau), 117, 123, 124, 126, 132, 165
- Satr, Žan Pol (Jean-Paul Sartre), 186  
Seneka, 51  
Sent-Evremon (Saint-Évremond), 115  
Sextus Empiricus, 17  
Skači, Marko (Marco Scacchi), 100  
Smit, Adam (Adam Smith), 132  
Sokrat, 24, 26, 28, 29, 30, 36, 38, 88, 104  
Sosir, Ferdinand de (Ferdinand de Saussure), 186  
Stravinski, Igor (Игорь Фёдорович Стравинский), 181  
Stroci, Pjero (Piero Strozzi), 91, 93
- Šabanon, Mišel (Michel de Chabanon), 126, 133, 134, 164  
Šaftsberi (Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury), 129, 130  
Šajbe, Johan (Johann Adolph Scheibe), 135, 136, 203  
Šefke, Rudolf (Rudolf Schäfke), 22, 48, 50, 83, 84  
Šekspir, Viljam (William Shakespeare), 144  
Šeling, Fridrih Vilhelm Jozef (Friedrich Wilhelm Josef von Schelling), 149, 150, 152, 177  
Šenberg, Arnold (Arnold Schoenberg), 181  
Šenker, Hajnrih (Heinrich Schenker), 194  
Šlegel, August Vilhelm (August Wilhelm von Schlegel), 147  
Šlegel, Karl Vilhelm Fridrih (Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel), 147  
Šopenhauer, Artur (Arthur Schopenhauer), 147, 155, 158, 180, 196, 203  
Šubart, Kristijan Fridrih Danihel (Christian Friedrich Daniel Schubart), 9, 138
- Tatarkjevič, Vladislav (Władysław Tatarkiewicz), 12, 42, 45, 49, 58  
Teofrast, 37, 40, 43  
Terpandar, 18, 30, 65  
Tibo, Joakim (Joachim Thibaut de Courville), 79  
Timagenes, 85  
Timoteus, 30  
Tinktoris, Johanes (Johannes Tinctoris), 83, 86, 87

Ugolino iz Orvieta (di Orvieto), 69, 72

Vagner, Rihard (Richard Wagner), 157, 180, 188

Vajthed, Alfred Nort (Alfred North Whitehead), 186

Vale, Pjetro dela (Pietro della Valle), 114

Valter, Johan Gotfrid (Johann Gottfried Walther), 136

Veb, Danijel (Daniel Webb), 131, 133

Veber, Maks (Max Weber), 201

Vebern, Anton (Anton Webern), 184

Vilart, Adrijan (Adrian Willaert), 87, 92

Vinkelman, Johan Joahim (Johann Joachim Winckelmann), 139

Viola, Frančesko (Francesco Viola), 92

Vitri, Filip de (Phillippe de Vitry), 58, 71

Vitruvius, 88

Volter, Fransoa Mari Arue (François-Marie Arouet, Voltaire), 117, 126

Zielinski, Tadeuš (Tadeusz Zieliński), 18

Zulcer, Johan Georg (Johann Georg Sulzer), 137, 138

Žanken, Kleman (Clément Janequin), 81

Ždanov, Andrej Aleksandrovič (Андрей Александрович Жданов), 172