

## **Dušan Milenković**

Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet, Ćirila i Metodija 2, RS–18000 Niš  
dusan.milenkovic@filfak.ni.ac.rs

# **Specifično muzičko, forma i boja zvuka u estetici glazbe Eduarda Hanslicka**

### **Sažetak**

*U ovom radu, estetici glazbe Eduarda Hanslicka pristupam nadovezujući se na suvremena tumačenja njegove teorije u kojima se ističe da ona nije strogo formalistička i da je značaj forme u njoj prenaglašen. U tom svjetlu, analiziram Hanslickove pojmove specifično muzičkog, forme i boje zvuka. Sagledavajući njihovu ulogu u knjizi O muzički lijepom, pokazujem da je značenje pojma forme, koje obuhvaća melodijske, harmonijske i ritmičke odnose između tonova, ali i »muzičke ideje«, neposredno povezano s Hanslickovim stavovima o specifično muzičkoj ljepoti, koja se, osim forme, tiče i strukture i aranžmana kompozicije, kao i boje zvuka. U radu pokazujem da se njegov pojam forme ne može lako uskladiti s razumijevanjem formalnih svojstava u formalizmu, sagledavam odnos između forme i strukturalnih aspekata glazbe u ovoj koncepciji, pri čemu i ističem da su u njoj estetski doprinosi boje zvuka manji u odnosu na formalne aspekte.*

### **Gljučne riječi**

specifično muzičko, forma, boja zvuka, Eduard Hanslick, *O muzički lijepom*, formalizam

## **Hanslick, forma i formalizam: uobičajene karakterizacije knjige *O muzički lijepom* i suvremena tumačenja<sup>1</sup>**

Austrijski teoretičar Eduard Hanslick (1825. – 1904.) jedan je od prvih teoretičara koji estetiku glazbe promatraju kao posebno teorijsko područje, a da pritom stavove o estetskom doživljaju glazbe ne izvode iz estetičke koncepcije općijeg karaktera. Ovaj autor, koji se u tradicionalnoj estetičkoj literaturi smatra »ocem muzičkog formalizma«, svoju teorijsku koncepciju izložio je u svojoj jedinjoj estetičkoj knjizi, pod naslovom *O muzički lijepom* (1854.), koja je izvršila veliki utjecaj na estetiku njegova doba i doživjela čak deset<sup>2</sup> izdanja tijekom njegova života, inspirirajući nekoliko generacija filozofa tijekom 19. i 20. stoljeća, uključujući, među ostalima, Friedricha Nietzschea, Theodora

1

Dijelovi ovog rada zasnivaju se na poglavlju o Hanslickovoj estetici muzike u mojoj doktorskoj disertaciji »Uloga forme u estetici popularne muzike«, obranjene 16. ožujka 2023. godine na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Novom Sadu. Ni disertacija u cjelini, ni poglavlje o Hanslickovoj estetici nisu prethodno objavljivani.

2

Alexander Wilfing i Christoph Landerer u tekstu o Hanslicku na *Internetskoj enciklopediji filozofije* tvrde da je Hanslick doživio

deset izdanja ove knjige, ali se u I. Fochtovu prijevodu Hanslickove knjige može naći autorov »Predgovor jedanaestom izdanju«. Usp. Alexander Wilfing, Christoph Landerer, »Eduard Hanslick (1825–1904)«, *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Dostupno na: <https://iep.utm.edu/hanslick> (pristupljeno 9. 11. 2025.). Eduard Hanslick [Eduard Hanslick], *O muzički lijepom*, prev. Ivan Focht, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1977., str. 35–38.

W. Adorna i Petera Kivyja.<sup>3</sup> Učenje ovog autora i posljednjih je desetljeća predmet zanimanja teoretičara koji se bave filozofijom glazbe,<sup>4</sup> a često se smatra nezaobilaznom literaturom kada je riječ o formalizmu kao estetičkom usmjerenju.<sup>5</sup> Ako ne računamo njegov pedagoški rad, koji je obavljao kao profesor predmeta »Estetika i povijest glazbe« na Sveučilištu u Beču, Hanslick je tijekom života bio posebno aktivan na polju glazbene kritike, objavljujući tekstove iz ove oblasti do kraja svojega života.<sup>6</sup> Kao kritičar, on je najpoznatiji po dugogodišnjoj kritici stvaralaštva Franza Liszta i Richarda Wagnera, kao i Wagnerovih sljedbenika, poput Antona Brucknera, kojima je pripisivao tendenciju da glazbom prikažu ili izraze vanmuzičke sadržaje.<sup>7</sup>

Hanslickov odnos prema glazbi njegova doba već sugerira i osnovne ideje njegove estetike. Najpoznatiji, temeljni stav knjige *O muzički lijepom* formuliran je u odričnom obliku – glazba ne prikazuje i ne izražava emocije. Hanslick smatra da ljudska osjećanja ne mogu biti sadržaj glazbenog djela, odnosno da se sama glazba (»čista« glazba, odnosno instrumentalna glazba) sastoji isključivo od tonova i njihovih odnosa, a oni predstavljaju neposredan predmet slušalačkog iskustva i estetičkog teoretiziranja o glazbi.<sup>8</sup> Hanslickovo vezivanje za »čistu«, instrumentalnu glazbu u izricanju ovog stava zasniva se na njegovu uvjerenju da se o estetskim potencijalima glazbe može govoriti samo ako se razmatranje ograniči na domete same glazbe i ne uključi estetski doprinos teksta ili dramske radnje u vokalno-instrumentalnim i dramskim djelima:

»Jer, samo ono što se može tvrditi za instrumentalnu glazbu vrijedi i za glazbu kao takvu.«<sup>9</sup>

Kritizirajući koncepcije koje glazbi pridaju određeni sadržaj, a ne ograničavaju se na proučavanje tonskih odnosa, Hanslick želi pokazati da se estetičko proučavanje »ljepote« glazbe mora zasnovati isključivo na uvidima o samoj glazbi kao *objektu* doživljaja.<sup>10</sup> Estetički diskurs o »ljepoti« glazbe, kojemu Hanslick pridaje znanstveni karakter, ne može se zasnovati na emocionalnom doživljaju glazbe koji na više načina zavisi od samog *subjekta*.

Problemi u interpretaciji Hanslickove teorije započinju kada od spomenutog temeljnog stava knjige *O muzički lijepom*, formuliranom u odričnom obliku, treba otići korak dalje prema afirmativnom, potvrdnom odgovoru na pitanje što je predmet doživljaja glazbe, odnosno u čemu se, u krajnjoj instanci, može tražiti njezina ljepota, o kojoj sugerira naslov knjige. Estetička tradicija ovaj je problem najčešće pokušavala riješiti isticanjem uloge pojma *forme* u Hanslickovoj estetici, vezujući se za njegove tvrdnje u knjizi *O muzički lijepom*, poput poznatog stava (ali i problematičnog, kako ću kasnije pokazati) da »sadržaj muzike« čine »forme pokrenute tonovima«.<sup>11</sup> U riječima poput ovih, mnogi interpretatori Hanslickove teorije pronašli su razloge da je poistovjete s pozicijom strogo i ekstremnog formalizma,<sup>12</sup> pozicije koja bi, najjednostavnije rečeno, zastupala tezu da se umjetnički status nekog entiteta ili vrijednost jednog umjetničkog djela zasniva isključivo na njegovim formalnim aspektima.<sup>13</sup> U knjizi *O muzički lijepom* zaista postoje tvrdnje kojima bi se mogla opravdati ovakva interpretacija njegove teorije, poput stava da je »lijepo [...] gola forma, koja [...] može izgledati podesna za najrazličitije ciljeve, ali sama nema drugoga osim sebe same«.<sup>14</sup> Hanslicku se, na osnovi ovakvih citata, strogo formalistička orijentacija često pridaje u literaturi bez prethodne analize značenja koji pojam *forme* ima u njegovoj koncepciji.

Međutim, iako bi se Hanslickovim stavovima poput ovog navedenog moglo opravdati strogo formalističko usmjerenje njegove teorije, postoje i takva

mjesta u knjizi *O muzički lijepom* koja bude sumnju u to da bi se austrijski estetičar suglasio s takvom interpretacijom. Naime, Hanslick ni u jednom dijelu čuvene knjige ne određuje precizno pojam *forme* – nasuprot tome, on dihotomiju *forme* i *sadržaja* u njoj čak i dovodi u pitanje.<sup>15</sup> O formalizmu kao teorijskom usmjerenju on nijednom u knjizi ne govori, a postoje i dijelovi knjige koji sugeriraju sasvim drugačiju estetičku orijentaciju (a na neke od njih ću se osvrnuti kasnije). Konačno, kada i sâm govori o »pozitivnom načelu« svoje estetike, prvo u »Predgovoru«, a zatim u trećem poglavlju knjige, on upućuje čitatelje na jedan drugačiji pojam, spomenut u naslovu ovog rada, dok o formi u »Predgovoru« nijednom ne govori:

»... ljepota tonskog djela je *specifično muzička*, tj. imanentna tonskim sklopovima bez odnosa k nekom stranom, vanmuzičkom misaonom krugu.«<sup>16</sup>

Imajući u vidu Hanslickove terminološke preferencije, ali i mjesta u knjizi *O muzički lijepom* na kojima ovaj teoretičar čak i odstupa od formalističkih tendencija, suvremeniji tumači skloni su opreznijim i blažim interpretacijama Hanslickovih tvrdnji. Prije detaljnije analize značenja koja pojmovi forme i specifično muzičkog imaju u knjizi *O muzički lijepom*, ovu promjenu u percepciji Hanslickove estetike ilustrirat ću prvo na nekoliko primjera.

3  
A. Wilfing, C. Landerer, »Eduard Hanslick (1825–1904)«.

4  
Ibid.; Philip Alperson, »The Philosophy of Music: Formalism and Beyond«, u: Peter Kivy (ur.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell Publishing, Malden (MA) 2004., str. 254–275, ovdje str. 257.

5  
Usp. Noël Carroll, »Formalism«, u: Berys Gaut, Dominic McIver Lopes (ur.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, New York 2005., str. 87–96, ovdje str. 87; Nick Zangwill, »Formalism«, u: Stephen Davies et al. (ur.), *A Companion to Aesthetics*, Wiley – Blackwell, Malden 2009., str. 267–301, ovdje str. 291.

6  
A. Wilfing, C. Landerer, »Eduard Hanslick (1825–1904)«.

7  
Ibid.; usp. Henry Pleasants, »Preface«, u: Eduard Hanslick, *Vienna's golden years of music, 1850-1900*, Simon and Shuster, New York 1950., str. xix–xxvi.

8  
E. Hanslik [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 66.

9  
Ibid.

10  
Ibid., str. 39–41.

11  
Ibid., str. 84.

12  
Usp. Michael Bazemore, »Classical Music, Aesthetics of«, *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Dostupno na: <https://iep.utm.edu/aesthetics-of-classical-music/> (pristupljeno 9. 11. 2025.); Gvido Morpurgo-Taljabue [Guido Morpurgo-Tagliabue], *Savremena estetika*, prev. Vlastimir Đaković, Nolit, Beograd 1968., str. 69; Theodore Gracyk, *Listening to Popular Music. Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2010., str. 140.

13  
Christofer Dowling, »Aesthetic Formalism«, *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Dostupno na: <https://iep.utm.edu/aesthetic-formalism/> (pristupljeno 9. 11. 2025.); James Shelley, »The Concept of the Aesthetic«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ur.). Dostupno na: <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-concept/> (pristupljeno 9. 11. 2025.).

14  
E. Hanslik [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 42.

15  
Ibid., str. 170–173.

16  
Ibid., str. 37–38.

Iako je svjestan tradicionalnih tumačenja knjige *O muzički lijepom*, britanski estetičar Nick Zangwill u knjizi *Metafizika ljepote* (2001.) povezuje Hanslickovu teoriju s »umjerenim formalizmom«, pozicijom prema kojoj postoje umjetnička djela koja posjeduju samo formalna svojstva, ali postoje i djela koja posjeduju svojstva koja se ne tiču forme, već sadržaja koji nisu dani neposrednoj percepciji.<sup>17</sup> Umjereni formalizam uzima u obzir formalna i neformalna svojstva jednog estetskog predmeta na isti način na koji estetika Immanuela Kanta razlikuje »slobodnu« i »pridodanu« ljepotu, smatra Zangwill.<sup>18</sup> Vokalno-instrumentalna muzika koja posjeduje tekst – *libretto* u slučaju opera – može za Hanslicka biti nositelj vanmuzičkih značenja, smatra Zangwill, a time indirektno prikazivati osjećanja, iako to nije slučaj sa samom glazbom. Prema vokalno-instrumentalnoj glazbi u Hanslickovoj koncepciji odnosimo se kao prema sudovima o pridodanoj ljepoti, a ovakvo odnošenje ne samo da ne bi dovelo u pitanje neke druge, strože formalističke teze austrijskog estetičara nego bi njegovu teoriju, kako ističe Zangwill, učinilo i uvjerljivijom:

»Nema problema u Hanslickovu tekstu. Nema problema ni u Hanslickovu stavu, dokle god se on ograničava na umjereni formalizam.«<sup>19</sup>

Zangwill se, međutim, u ovim razmatranjima Hanslickove teorije ne osvrće na pitanje značenja pojma *forme* u tom učenju, niti detaljnije preispituje njegovu pretpostavljenu formalističku osnovu. U drugim dijelovima *Metafizike ljepote*, formom smatra »ona estetska svojstva koja su determinirana isključivo senzornim i fizičkim svojstvima – dokle god fizička svojstva o kojima je riječ nisu relacije«,<sup>20</sup> a formalna svojstva ona svojstva koja su »direktno opaziva ili su determinirana svojstvima koja su direktno opaziva«. Formalizam u slučaju Hanslickova učenja u *Metafizici ljepote* pronalazi u stavovima austrijskog teoretičara o specifično muzičkom, a u jednom drugačijem tekstu, on Hanslickov pojam *forme* jednostavno povezuje sa »strukturom tonova«.<sup>21</sup>

Nadalje, austrijski teoretičar Alexander Wilfing pokazuje da bi se Hanslickova teorija mogla usporediti s tzv. »obogaćenim formalizmom« o kojemu govore autori poput Petera Kivyja i Stephena Daviesa. »Obogaćeni formalizam« Wilfing prikazuje kao rezultat teorijskih napora ovih autora da glazbi pridaju »emocionalna svojstva kao objektivni element«, odnosno da emocionalnost ne promatraju kao nešto što je glazbi nužno vanjsko jer pripada duševnom stanju skladatelja ili nekog drugog subjekta.<sup>22</sup> Kako bi obranio stav da takva tendencija postoji i u Hanslickovu učenju, ovaj autor ističe dijelove knjige *O muzički lijepom* u kojima se tvrdi da je kretanje same glazbe usporedivo s kretanjem čovjekovih osjećanja, kao i da se to kretanje može pridati samoj glazbi kao njezino objektivno svojstvo.<sup>23</sup> On smatra da je važnost ovog kretanja u Hanslickovoj estetici upravo i podvučena u poznatoj tvrdnji da se sadržaj glazbe nalazi u »formama pokrenutim tonovima«.<sup>24</sup> Vilfing u tekstu o Hanslickovoj estetici na *Internetskoj enciklopediji filozofije* (napisano u koautorstvu s Christophom Landererom) ukazuje na teorijske teškoće u razumijevanju Hanslickova pojma *forme*, ističući da se »čini vjerojatnim da on označava muzičke elemente i njihovu strukturalnu povezanost«, iako su tumači Hanslickove teorije ovaj pojam često povezivali i s konvencionalnim muzičkim oblicima poput sonate ili simfonije.<sup>25</sup> U zaključnim riječima tog teksta, oni tvrde da se »konceptualna važnost termina 'forma' i njegove relevantnosti za Hanslickovu teoriju čini u principu prenatlaženom«.<sup>26</sup>

Konačno, Christoph Landerer i Lee Rothfarb, teoretičari koji su 2018. godine izradili i novi prijevod Hanslickove knjige na engleski jezik,<sup>27</sup> ukazuju na probleme koje izaziva pojam forme kada je riječ o razumijevanju Hanslickove

estetike, a ističu važnost pojma specifično muzičkog u ovoj koncepciji. Dok je za njih »'specifično muzičko' jedan od najcentralnijih, ali i najnešvatljivijih pojmova Hanslickove estetike«, oni smatraju da je »slika Hanslicka kao striktnog 'formalista' dugo prikrivala neke od najkarakterističnijih odlika njegove estetičke misli«. <sup>28</sup> Kada je riječ o pojmu *forme*, ovi su prevoditelji svjesni da »termin 'forma' ili 'forme' nije lako odrediti«, ali da su »konstituenti formi najmanje muzičke jedinice, odnosno, individualni tonovi«. <sup>29</sup> Spomenuti se autori, nažalost, ne bave pitanjem forme i specifično muzičkog detaljnije u tekstovima priloženim uz novi prijevod Hanslickove knjige.

Osim činjenice da nijedan od navedenih suvremenih tumača Hanslickove teorije nije spreman prihvatiti tezu o njezinom striktno formalističkom karakteru, nit koja povezuje ove interpretacije leži i u njihovoj nesigurnosti i opreznosti povodom značenja pojma *forme* u knjizi *O muzički lijepom*. Nadovezujući se na diskusiju o formalističkoj prirodi Hanslickova učenja, ali i na ilustrirane probleme u njegovoj terminologiji, u ovom bih se radu osvrnuo na značenja koje Hanslick pridaje pojmovima *specifično muzičkog* i *forme*, razmotrio u kakvom su odnosu ovi pojmovi te sagledao konzekvence koje proizilaze iz tog odnosa. Konkretnije rečeno, ponudio bih interpretaciju Hanslickove teorije koja odlazi korak dalje u odnosu na sugestije suvremenih tumača i pokušao pokazati da se pojam *forme* u knjizi *O muzički lijepom* može na odgovarajući način razumijeti samo iz perspektive pojma specifično muzičkog, koji i sâm Hanslick izdvaja kao posebno važan u isticanju »pozitivnog načela« svoje estetike i na drugim mjestima u knjizi. U odgovarajućem razlikovanju pojmova *specifično muzičkog* i *forme* (za koje, kao što je sugerirano, teoretičari poput Zangwilla očituju sklonost da ih promatraju sinonimno), poslužiti

17

Nick Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, Cornell University Press, Ithaca 2001., str. 58–62; N. Zangwill, »Formalism«, str. 292–293.

18

N. Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, str. 59–62; usp. Immanuel Kant, *Kritika moći suđenja*, prev. Nikola Popović, Dereta, Beograd 2024., str. 91–93.

19

N. Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, str. 76.

20

Ibid., str. 56.

21

Ibid., str. 72; N. Zangwill, »Formalism«, str. 291.

22

Alexander Wilfing, »Tonally moving forms – Peter Kivy and Eduard Hanslick's 'enhanced formalism'«, *Principia* LXIII (2016), str. 5–35, ovdje str. 8, doi: <https://doi.org/10.4467/20843887pi.16.001.7640>.

23

Ibid., str. 11; usp. E. Hanslik [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 56–62.

24

A. Wilfing, »Tonally moving forms – Peter Kivy and Eduard Hanslick's 'enhanced formalism'«, str. 11–12.

25

A. Wilfing, C. Landerer, »Eduard Hanslick (1825–1904)«,

26

Ibid.

27

Eduard Hanslick, *On the Musically Beautiful*, Oxford University Press, New York 2018. Budući da je riječ o Kindle izdanju, umjesto broja stranica, u nastavku ću, po ustaljenoj praksi, označavati brojeve paragrafa.

28

Lee Rothfarb, Christoph Landerer, »Introductory Essay 2: Introduction to Hanslick's Central Concepts«, u: E. Hanslick, *On the Musically Beautiful* (7.7); usp. Lee Rothfarb, Christoph Landerer, »Glossary«, u: E. Hanslick, *On the Musically Beautiful* (20.25).

29

Ibid., (20.9).

će mi i Hanslickove napomene o boji zvuka, na koje se literatura o knjizi *O muzički lijepom* do sada nije detaljnije osvrnula. Ovako shvaćen, Hanslickov pojam *forme* nije lako uskladiv sa značenjem koje forma ima u formalističkoj literaturi ili u teorijsko-glazbenim tekstovima. Ovakvo tumačenje odstupa od spomenutih suvremenih interpretacija jer ne zadržava formalistički diskurs o Hanslickovoj estetici, kao što to rade Zangwill i Wilfing, dok traga za značenjem pojma *specifično muzičkog* detaljnijom interpretacijom Hanslickova teksta, što u spomenutim tekstovima ne čine Landerer i Rothfarb.

Postoji nekoliko razloga koji se mogu navesti u prilog takvoj interpretaciji. S obzirom na to da sâm Hanslick specifično muzičkom daje na značaju na nekoliko važnih mjesta u knjizi, sagledavanje njegova učenja iz perspektive značenja ovog pojma direktnije se usmjerava na analizu teorijskog konteksta uspostavljenog u knjizi *O muzički lijepom*, ne oslanjajući se na uvriježena formalistička tumačenja. Budući da Hanslick otvoreno preispituje dihotomiju forme i sadržaja u knjizi, sagledati u kojoj mjeri je pojam forme povezan s Hanslickovim isticanjem specifično muzičkog značilo bi slijediti njegove vlastite terminološke preferencije. Jedna od prednosti tumačenja Hanslickova pojma *forme* iz perspektive specifično muzičkog jest ta što se na ovaj način preciznije tretira pitanje o tome koje aspekte glazbenog djela slušatelj mora imati u vidu prilikom estetskog doživljaja glazbe. Ovo je posebno važno ako imamo u vidu da Hanslick pod specifično muzičkim aspektima glazbenog djela podrazumijeva i one karakteristike glazbe koji nisu jednostavno svodive na formu u smislu odnosa između tonova, kao što je boja zvuka, kao što ću pokušati pokazati u nastavku rada.

Nadalje, pristupiti formi iz perspektive specifično muzičkog važno je i zbog toga što Hanslickov pojam *forme* nije lako izvodiv iz estetičke tradicije koju je ovaj estetičar mogao imati u vidu. Njegovo kratko pozivanje na učenje Johanna Friedricha Herbart ne odnosi se na pojam *forme*,<sup>30</sup> dok je pitanje njegova odnosa prema Kantovoj estetici problematično iz više razloga. Naime, nije sasvim izvjesno u kojoj je mjeri Kant izvršio utjecaj na Hanslickovo učenje i njegovo razumijevanje forme. Kada je riječ o ovom problemu, postoje različita mišljenja o tome u literaturi, od sumnje je li Hanslick Kanta uopće i čitao (iako se klasični njemački idealist spominje na jednom mjestu u knjizi),<sup>31</sup> do stavova da je knjiga *O muzički lijepom* dalje razvijanje istih teorijskih tendencija koje postoje u Kantovoj *Kritici moći suđenja*.<sup>32</sup> Različiti aspekti Hanslickova učenja zaista sugeriraju da je njegovo učenje nastalo pod Kantovim utjecajem – od njegove terminologije (poput razlikovanja »slobodnog« suđenja od »patološkog« ili isticanja uloge uobrazilje i razuma u estetskom suđenju), pa do određenih primjera (poput tvrdnje da se »čista« glazba sviđa na sličan način kao arabeska ili cvijet).<sup>33</sup> Međutim, ove su sličnosti nedovoljne da bi se Kantovo i Hanslickovo razumijevanje forme jednostavno izjednačilo. Prepreka za direktno deriviranje Hanslickova pojma forme iz značenja koje on ima u *Kritici moći suđenja* ne leži samo u tome što se austrijski teoretičar ne poziva na Kantove stavove u knjizi nego i u tome što na samom početku knjige *O muzički lijepom* on očituje negativno mišljenje prema »općim estetikama« i filozofskim sustavima na kojima se govor o ljepoti glazbe utemeljuje.<sup>34</sup>

Koncentriranjem na pojam *specifično muzičkog* mogu se dalje produbiti i tendencije suvremenih interpretatora Hanslickove teorije prema ublažavanju stava o njezinoj formalističkoj striktnosti i isključivosti. Ako se sagleda pun obim onoga što Hanslick ima u vidu prilikom govora o specifično muzičkom,

dovodi se u pitanje uvriježeno, ali problematično mišljenje da je u Hanslickovoj estetici samo forma važna. Također, interpretacija pojma *forme* iz perspektive specifično muzičkog uklanja rizik od poistovjećivanja Hanslickova pojma *forme* sa strukturom jedne kompozicije, rizik na koji je Wilfing skrenuo pažnju. Konačno, kao što je spomenuto, Hanslickov pojam *forme* nije na odgovarajući način uskladiiv s upotrebom ovog pojma u suvremenoj formalističkoj literaturi, što je uočljivo na primjeru Zangwillova određenja formalnih svojstava. Dok je njegovo povezivanje Hanslickova pojma *forme* sa »strukturom tonova« zaista blisko izvornom Hanslickovu razumijevanju ovog pojma, nije sasvim jasno kako ovaj teoretičar usklađuje epistemološko objašnjenje pojma *forme* uz pomoć oslanjanja na neposrednu evidenciju čula sa stavovima iz knjige *O muzički lijepom*, u kojoj takvih epistemoloških konsideracija nema.

U ovom radu neću se baviti opširnim i kompleksnim pitanjem o tome koje sve probleme izaziva poistovjećivanje Hanslickove koncepcije s pozicijom formalizma. Umjesto toga, koncentrirat ću se na posljedice koje formalistička interpretacija teorije izložene u knjizi *O muzički lijepom* ima kada je riječ o tumačenju Hanslickovih pojmova *specifično muzičkog*, *forme* i *boje zvuka*. Interpretaciju onih dijelova spomenute knjige u kojima austrijski teoretičar na druge načine odstupa od formalizma koji mu se pripisuje ostavit ću za neku buduću studiju o ovoj temi.

### Pojam *specifično muzičkog* u Hanslickovoj estetici

Osim već navedenog mjesta u »Predgovoru« knjige *O muzički lijepom*, pojam *specifično muzičkog* ima važnu ulogu i u centralnom dijelu Hanslickove knjige, kada austrijski estetičar nešto detaljnije izlaže što je predmet estetskog doživljaja glazbe, budući da je u prva dva poglavlja iznio razloge zbog kojih smatra da se njome ne prikazuju niti izražavaju emocije. Riječ je o prvim odlomcima trećeg poglavlja koje nosi naziv »Muzički lijepo«. Iako se »ljepota« nalazi u naslovu poglavlja, Hanslick u njemu ne govori o pitanju vrijednosnog procjenjivanja glazbe. Umjesto »ljepote« kao imena za afirmativnu estetsku vrijednost jednog djela, on taj termin ovdje, ali i u ostatku knjige, upotrebljava na način blizak Kantovu govoru o estetskom sudu o lijepom, ilustrirajući njime odgovarajući pristup djelu – estetski pristup, kojemu odgovara estetička analiza.<sup>35</sup> Razumije se, indirektno se Hanslickovi stavovi o ljepoti mogu razumjeti i kao smjernice za diskusiju o pitanju estetskog vrednovanja glazbe.

30

E. Hanslik [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 49–50. O odnosu između Hanslickova i Herbartova pojma forme, usp. Lee Rothfarb, Christoph Landerer, »Introductory Essay 3: Philosophical Background«, u: E. Hanslick, *On the Musically Beautiful* (8.16–8.35).

31

A. Wilfing, C. Landerer, »Eduard Hanslick (1825–1904)«, usp. E. Hanslik [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 165.

32

G. Morpurgo-Taljabue [G. Morpurgo-Tagliabue], *Savremena estetika*, str. 67–69.

33

E. Hanslik [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 42–44, 84–86, 90.

34

Ibid., str. 40.

35

Usp. I. Kant, *Kritika moći suđenja*, str. 73–84.

Poglavlje »Muzički lijepo« otvaraju Hanslickove riječi da je ljepota u glazbi »specifično muzička«, a iako sâm autor ne određuje značenje ove formulacije neposredno, predstojeći odlomci predstavljaju elaboraciju te misli.<sup>36</sup> On prvo tvrdi da predmet estetskog doživljaja glazbe leži u »tonovima i njihovoj umjetničkoj povezanosti«,<sup>37</sup> a što ta povezanost tonova podrazumijeva, Hanslick pokazuje gotovo nabranjem. To su prvo melodijski, harmonijski i ritmički odnosi između tonova, kojima Hanslick zatim pridružuje i boju zvuka (korištenih instrumenata):

»Neiscrpna i neiscrpiva, prije svega dominira *melodija*, [...], harmonija pruža sve nove i nove temelje; obe ujedinjene pokreću ritam, [...] a boji ih draž raznovrsnih boja zvuka.«<sup>38</sup>

Nastavak Hanslickove elaboracije onoga što podrazumijeva pod »specifično muzičkim« uključuje i nešto konkretnije muzičke kreacije – kombinacije koje nastaju korištenjem prethodno navedenih izražajnih sredstava muzike. To su manje samostalne cjeline u okviru jedne kompozicije, tzv. »muzičke ideje«, od kojih Hanslick posebno izdvaja »temu« (ili više »tema«) jednog djela.<sup>39</sup>

Melodijski, harmonijski i ritmički odnosi, boja zvuka i »muzičke ideje« direktno su istaknuti u Hanslickovu tekstu prilikom govora o specifično muzičkom. Indirektno, ono u nastavku ovog poglavlja, ali i u ostatku knjige, upućuje, u dodatnim Hanslickovim objašnjenjima i primjerima koje navodi, na još neke aspekte glazbenog djela. Tonski odnosi od kojih su sačinjene »muzičke ideje« podrazumijevaju i određene karakteristike koje tonovi dobivaju u okviru tih odnosa i korištenjem odgovarajućih instrumenata na kojima se glazbeno djelo izvodi – poput dinamike, tempa, ekspresivnosti i tome slično.<sup>40</sup> Nadalje, iako o tome na spomenutom mjestu ne govori, uključivanje boje zvuka u specifično muzičke aspekte podrazumijeva da se glazbeno djelo doživljava preko odgovarajućeg izvođenja (odnosno, da se u potrazi za »ljepotom« muzike ne može od njega apstrahirati i koncentrirati na same »muzičke ideje« mimo odgovarajućeg instrumenta za koji su osmišljene, što sugeriraju neki tumači Hanslickove teorije).<sup>41</sup> Konačno, iako su »muzičke ideje« na ovom mjestu predstavljene samostalno, pa Hanslick čak tvrdi i to da su one već nešto »samostalno lijepo«, odnosno da one već predstavljaju dovoljan uvjet za estetsko doživljavanje glazbe bez potrebe da im se pridaju »osjećanja i misli«,<sup>42</sup> u nastavku trećeg poglavlja i drugim dijelovima knjige Hanslick o njima govori podrazumijevajući i širi kontekst u kojemu se one javljaju. U tom smislu, specifično muzičko u krajnjoj instanci obuhvaća i kompoziciju u cjelini, njezin aranžman, strukturu i način na koji se instrumenti koriste u njoj.<sup>43</sup> Strukturalne aspekte kompozicije Hanslick naziva i »arhitektonskom stranom muzički lijepog«. <sup>44</sup> Ipak, treba imati u vidu da o strukturalnim aspektima glazbe austrijski teoretičar u ovoj studiji ne govori detaljnije.

Osim toga što govorom o specifično muzičkom pokazuje što je neposredni predmet estetskog doživljaja glazbe, način na koji Hanslick govori o ovom pojmu sugerira da on želi pokazati i od kojih aspekata muzičke umjetnosti svaka estetika glazbe mora početi. Specifično muzičko predstavlja za njega nultu točku teoretiziranja, a potraga za lijepim u glazbi ne može se provoditi svođenjem ovih karakteristika na neke opcije fenomene za koje može biti zainteresirano filozofsko promišljanje umjetnosti. Upravo zbog toga Hanslick navođenju onoga što podrazumijeva pod ovim pojmom nešto kasnije u trećem poglavlju pridodaje i napomenu o tome na što se potraga za specifično muzičkim ne smije svesti. Tako on, iako ne odbacuje karakteristike zvuka u jednoj kompoziciji (o kojima ću govoriti nešto kasnije), ipak isključuje mogućnost svođenja glazbe na jednostavnu čulnu percepciju auditivnih fenomena, na

»akustičku ljepotu«. <sup>45</sup> Nasuprot tome, svijest slušatelja – odnosno, kako to Hanslick kantovski kaže, njegova »fantazija«, sagledava organizaciju specifično muzičkih elemenata u jednoj kompoziciji, odnosno traga za načinima na koje je skladatelj koristio melodiju, harmoniju, ritam i boju zvuka, kao i sredstva u vidu dinamike, tempa i ekspresivnosti, u okviru »muzičkih ideja«. <sup>46</sup>

Također, iako je uočljivo da Hanslick pod formulacijom »specifično muzičko« ima u vidu formalne i strukturalne aspekte u glazbi, on ne dopušta da se potraga za ljepotom u glazbi reducira na potragu za onim općim principima koje tradicionalna estetička literatura na našim prostorima obično naziva »formalnim estetskim kategorijama«, <sup>47</sup> kojima odgovaraju svojstva jednog umjetničkog djela poput »simetričnosti«, »proporcionalnosti« i tome slično. <sup>48</sup> Inzistirajući na tome da su forme u jednoj kompoziciji rezultat duhovnih aktivnosti koje skladatelj provodi nad materijalom u vidu tonova, a da je podjednaka duhovnost potrebna i u slučaju recepcije, Hanslick ne dozvoljava da se govorom o »simetričnosti« estetička analiza glazbe reducira na diskusiju o »konturama« djela i tonalnu shemu glazbe. <sup>49</sup> Prema ovom autoru, glazba nije svodiva na »jednostavne linije obrisa« ili »igru tonova«. <sup>50</sup>

»Mnogi estetičari smatrali su da je muzičko uživanje dovoljno objašnjeno ako se sviđa pravilnost i simetrija [...] Najneukusnija tema može biti potpuno simetrično izgrađena. 'Simetrija' je samo jedan relativan pojam.« <sup>51</sup>

Nasuprot tome, Hanslick očekuje da interpretacija određenog glazbenog djela uvijek uzima u obzir način na koji specifično muzički aspekti doprinose uspostavljenom glazbenom kontekstu u kojemu se javljaju. Zato se i

36

E. Hanslick [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 83.

37

Ibid.

38

Ibid., str. 84.

39

Ibid., str. 84, 90.

40

Vidjeti, primjera radi, Hanslickovo isticanje izmjenjivanja jačine tona u Beethovenovu djelu *Prometejeva stvorenja*, koje je u tekstu istaknuto pod imenom »Prometej«. – Ibid., str. 63–64.

41

Hanslick pitanju izvođenja posvećuje i posebnu diskusiju u nastavku knjige. Usp. ibid., str. 114–116. Za stav o tome da je, kako ističe Hanslick, potrebno apstrahirati od konkretnog izvođenja i fokusirati se na formalne aspekte, usp. T. Gracyk, *Listening to Popular Music*, str. 139–140. Ovakvo tumačenje Hanslickove teorije detaljnije kritiziram u: Dušan Milenković, »Understated Significance of Form in Gracyk's Aesthetics of Popular Music«, *Popular Inquiry. The Journal of Kitsch, Camp and Mass Culture*, „21st ICA Meets Popular Inquiry” 6 (2020) 1, str. 2–13.

42

E. Hanslick [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 84.

43

Ibid., str. 83–84, 90–98, 170–174.

44

Ibid., str. 114; usp. L. Rothfarb, C. Landerer, »Glossary«, (20.2), (20.13).

45

E. Hanslick [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 87.

46

Ibid., str. 86–87.

47

Usp. Ivan Focht, *Uvod u estetiku*, Svjetlost, Sarajevo 1984., str. 41.

48

E. Hanslick [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 87, 94, 103.

49

Ibid., str. 85–87; usp. L. Rothfarb, C. Landerer, »Introductory Essay 2«, (7.27–7.30).

50

E. Hanslick [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 87.

51

Ibid., str. 103.

uloga jedne »teme« kao glavne melodije u jednom glazbenom djelu tumači na osnovu toga kakvo mjesto ona zadobiva u širim harmonijskim, ritmičkim okolnostima, kao i na temelju toga koji se instrumenti koriste u kompoziciji i na koji način je uspostavljen aranžman jednog glazbenog djela.<sup>52</sup> Kada je riječ o strukturalnim aspektima, Hanslick nešto kasnije u knjizi tvrdi da »zakoničnost višeg reda od gole proporcionalnosti« određuje hoće li biti ugrožen »stil jednog tonskog djela jednim jedinim taktom koji, po sebi besprijekoran, ne odgovara izražaju cjeline«.<sup>53</sup>

Iako pojam specifično muzičkog još uvijek nije detaljno obrađivan u literaturi o Hanslickovoj estetici, tumači poput Wilfinga istaknuli su jednu njegovu važnu dimenziju, povezanu s prethodno izloženim stavovima o tome na što ovaj pojam ne upućuje. Kao što je slučaj i u mnogim drugim aspektima knjige *O muzički lijepom*, Hanslick je sklon da glavni tok estetičke diskusije dopunjuje metateorijskim uvidima o predmetu i metodi estetike glazbe. Ne računajući »Predgovor«, knjigu upravo i otvara jedno takvo razmatranje – već spomenuta kritika estetičkih koncepcija koje pitanje estetske vrijednosti glazbe pokušavaju riješiti ukazivanjem na općije estetičke principe. Hanslick vjeruje da je potrebno odbaciti »zabludu da se estetika jedne određene umjetnosti može dobiti jednostavnim prilagođavanjem općem, metafizičkom polju ljepote«, kao i da su »zakoni ljepote u svakoj umjetnosti neodvojivi od specifičnosti njenog materijala, njene tehnike«.<sup>54</sup> Wilfing »specifično muzičko« shvaća upravo u ovom ključu,<sup>55</sup> pokazujući da je to jedan od razloga zbog kojih se Hanslickova estetika ne može jednostavno svesti na jednu varijantu formalizma, budući da bi usklađivanje s općijim pojmom forme bilo u suprotnosti s izloženim metodološkim principima austrijskog teoretičara. U tom smislu, svaka intepretacija Hanslickove teorije koja inzistira na tome da je ona slika i prilika formalizma na terenu glazbe i pokušava transformirati pojam specifično muzičkog u općiji pojam forme u smislu koju mu pridaju formalističke orijentacije okreće se protiv njegovih tvrdnji o zadatku estetike glazbe, a time, u krajnjoj instanci, i protiv osnovnih stavova ove knjige.

Odlazeći korak dalje u odnosu na Wilfingovu sugestiju o problemima u svođenju Hanslickova razumijevanja specifično muzičkog na formalističke interpretacije tog učenja, spomenuo bih da čak i mimo ovih metodoloških konsideracija, značenje pojma *specifično muzičkog* nije tako lako transformirati u formalističko razumijevanje forme. Hanslickovo koncentriranje na melodijske, harmonijske i ritmičke odnose između tonova, boju zvuka, »muzičke ideje« i, u krajnjoj instanci, šire strukturalne cjeline u glazbi, kao i njegovo ograničavanje na »čistu«, instrumentalnu glazbu bez teksta, »naslova i programa«<sup>56</sup> i dalje ne znači da su svi navedeni aspekti dani neposrednom opažaju ili izvodivi iz neposrednog opažaja, kako Zangwill i suvremeni formalisti definiraju formalna svojstva.<sup>57</sup> Naprotiv, vjerujem da Hanslick isticanjem specifično muzičkog podvlači da se ne smije iskoračiti iz *domena muzičke umjetnosti* prilikom estetskog doživljaja glazbe (i odgovarajućeg estetičkog diskursa o tom doživljaju), a time uzeti u obzir biografija skladatelja, njegove namjere, osjećanja koja ga obuzimaju prilikom stvaralačkog čina, povijesne okolnosti u kojima stvara i tome slično. Ipak, to ne znači da se slušatelj time nužno koncentrira isključivo na neposrednu čulnu danost jedne kompozicije. Iako postoje Hanslickovi stavovi u knjizi koji se mogu tako interpretirati,<sup>58</sup> način na koji on govori o specifično muzičkim aspektima sugerira da odgovarajući doživljaj iziskuje poznavanje povijesno-muzičkih konvencija klasične glazbe – a time se već premašuje domena »formalnih svojstava« suvremenog

formalizma. Da Hanslickovo razumijevanje glazbe podrazumijeva povijesno-muzičku svijest o muzičkim konvencijama (pa se time ne može svesti na formalizam), stav je koji se u literaturi o knjizi *O muzički lijepom* može naći, ali ova problematika i dalje nije dovoljno obrađena.<sup>59</sup>

Iako u ovom radu nemam dovoljno prostora da se bavim ovom temom, navest ću samo jedan primjer kako bi se Hanslickovo razumijevanje specifično muzičkog moglo promatrati u kontekstu poznavanja povijesno-muzičkih konvencija. Da bi se jedna »muzička ideja« smatrala »temom« u jednoj kompoziciji klasične glazbe (a upućivanje na važnost »teme« čini sâm Hanslick u knjizi),<sup>60</sup> potrebna je svijest slušatelja o tome kakvu ulogu ta specijalna vrsta melodije koju nazivamo temom preuzima u različitim muzičkim oblicima unutar tradicije klasične glazbe, kako ona regulira slušanje kompozicije kao cjeline, i tome slično. Bez poznavanja takvih konvencija, slušatelj ne bi mogao tako lako razlučiti »temu« od ostalog melodijskog sadržaja u kompoziciji.

### Značenje pojma *forme* u svjetlu specifično muzičkog

Na koji način nas razmatranje Hanslickova pojma *specifično muzičkog* upućuje na *formu* kao pojam koji se češće vezuje za koncepciju u knjizi *O muzički lijepom*? Iako ovaj estetičar koristi pojam *forme* i prije trećeg poglavlja, važno je istaknuti da se forma na poseban način pojavljuje upravo na razmotrenom mjestu, kada Hanslick specifično muzičko predstavlja kao »pozitivno načelo« svoje estetike. Neposredno nakon elaboracije onoga što podrazumijeva pod tom formulacijom, Hanslick iznosi već spomenuti, čuveni, ali, kao što je prethodno sugerirano, i problematičan stav da su »forme pokrenute tonovima« sadržaj glazbe.<sup>61</sup>

U ovom poznatom citatu susrećemo se s nekoliko interpretativnih izazova. U njemu je najmanje upitna okolnost da se »forme« nazivaju sadržajem glazbe. Hanslick će u posljednjem poglavlju knjige, »Pojmovi 'sadržaj' i 'forma' u glazbi«, pokazujući kako je dihotomiju forme i sadržaja potrebno prevladati, tvrditi, između ostalog, da »svaki praktični pokušaj da se u nekoj temi izdvoji forma od sadržaja vodi do proturječja ili proizvoljnosti«.<sup>62</sup> Prema Hanslicku, »čista«, instrumentalna glazba nema drugog mogućeg »sadržaja« pored specifično muzičkih karakteristika, koje uključuju i formalne melodijske, harmonijske i ritmičke odnose između tonova. Nešto veći problem predstavlja činjenica da Hanslick pojam *forme* koristi čas u jednini, čas u množini, kao u

52  
Ibid., str. 91, 171–174.

53  
Ibid., str. 114.

54  
Ibid., str. 40.

55  
A. Wilfing, C. Landerer, »Eduard Hanslick (1825–1904)«.

56  
E. Hanslik [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 66.

57  
Usp. Ch. Dowling, »Aesthetic Formalism«.

58  
Usp. stav da se »estetičko razmatranje ne može [...] osloniti ni na jednu okolnost koja leži izvan umjetničkog djela«, u: E. Hanslik [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 113.

59  
L. Rothfarb, C. Landerer, »Introductory Essay 3: Philosophical Background«, (8.15).

60  
Usp. E. Hanslik [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 173–174.

61  
Ibid., str. 84.

62  
Ibid., str. 172, 173.

ovom slučaju.<sup>63</sup> Hanslickov govor o »formama« u množini jedan je od razloga zbog kojih su određeni tumači Hanslickove teorije, prema Wilfingovu svjedočanstvu, smisao ovog pojma tražili u muzičkim oblicima poput sonate ili simfonije.<sup>64</sup> Nadalje, različiti prevoditelji knjige *O muzički lijepom* na engleski jezik, uključujući i Rothfarba i Landerera, pitali su se i o tome čime su pokrenute forme u poznatom citatu – tonovima koji pripadaju dijatonskom sustavu (pri čemu bi točniji prijevod glasio: »tonalno pokrenute forme«) ili tonovima u širem smislu, kao zvucima proizvedenim na instrumentima.<sup>65</sup> Konačno, u činjenici da je u ovom citatu istaknuto da su forme nečim »pokrenute«, odnosno da one odražavaju neko kretanje, Wilfing pronalazi jedan od razloga za »obogaćeno formalističku« interpretaciju ove teorije, povezujući je s Hanslickovim stavovima o tome da se kretanjem tonova u jednoj kompoziciji može ukazati na »dinamičku stranu osjećanja«.<sup>66</sup>

Budući da se poznati citat javlja u kontekstu Hanslickova govora o specifično muzičkom, vjerujem da se dio navedenih nedoumica u vezi s njegovim značenjem može riješiti upućivanjem na prethodno istaknute aspekte glazbe koji za Hanslicka predstavljaju neposredan predmet doživljaja glazbenog djela, kao i početnu točku svake estetičke analize glazbe. »Forme pokrenute tonovima« su u navedenom citatu – prije svega, iako ne i isključivo, kao što će biti jasno u nastavku – »muzičke ideje« kreirane uz pomoć tonova koji stupaju u određene melodijske, harmonijske i ritmičke odnose. Poznati citat o »formama« javlja se neposredno nakon govora o njima. Muzičke ideje, odnosno muzičke »rečenice«,<sup>67</sup> kako ih Hanslick također naziva u nastavku teksta (a što je terminologija koju i danas upotrebljavaju muzičari), samostalne su formalne cjeline nastale na osnovi »pokrenutih tonova« na koje slušatelj usmjerava pažnju prilikom doživljaja glazbe. Umjesto apstraktnog pojma *forme* u jednini, Hanslick govorom o formama u množini ima u vidu da se taj doživljaj primarno tiče zaokruženih cjelina poput glavne »teme« jedne kompozicije ili drugog melodijskog sadržaja u kompoziciji, odnosno drugih muzičkih rečenica, koje, razumije se, osim melodijskog kretanja, slušatelju nude i pregršt harmonijskih i ritmičkih odnosa između tonova. Kompozicije s kojima slušatelj dolazi u dodir najčešće su prepune muzičkih motiva takve vrste, a interakcija s njima u kontekstu šire kompozicije predstavlja aktivno, estetsko slušanje glazbe i »duhovnu« djelatnost slušanja o kojoj je prethodno bilo riječi.<sup>68</sup>

Na drugim mjestima u knjizi, pojam *forme* Hanslick koristi i u nešto apstraktnijem značenju, koji upućuje na melodijske, harmonijske i ritmičke odnose između tonova čak i nezavisno o zaokruženosti jedne muzičke rečenice.<sup>69</sup> Termin »forma« na određenim se mjestima u knjizi *O muzički lijepom* izravno upotrebljava u ovom značenju: između ostalog, Hanslick tako ukazuje na »umanjene septakorde, moll-teme, brujeće basove i sl. – ukratko, muzičke forme«.<sup>70</sup> »Septakordi« u ovom citatu predstavljaju harmonijske odnose, a »moll-teme« i »brujeći basovi« predstavljaju melodijska kretanja. Kao što je i u navedenom primjeru uočljivo, melodijski i harmonijski aspekti glazbe ne ističu se izolirano jedan od drugog, već izdvajanje jednog istovremeno ukazuje na drugi. Glazbene teme podrazumijevaju određeni harmonijski kontekst (recimo, kretanje unutar »molskog« tonaliteta, kao u Hanslickovu primjeru), a (»brujeći«) basovi često u kompozicijama upravo i ističu u kakvim se harmonijskim okolnostima nalazi jedna tema. Ovaj teoretičar govori i da se »glazba sastoji od tonskih nizova, tonskih formi«<sup>71</sup> i »upotrebljava tako naglo i tako mnogo formi«, koje su navedene u nastavku: »modulacije, kadence, intervalni pomaci, harmonijski nizovi«.<sup>72</sup>

Može li se izloženo značenje pojma *forme*, predstavljeno u svjetlu njegova razumijevanja specifično muzičkog, uskladiti s Hanslickovim stavovima iz posljednjeg poglavlja knjige – »Pojmovi ‘sadržaj’ i ‘forma’ u glazbi« – koje, sudeći po naslovu, sugeriraju diskusiju o konotaciji ovog pojma? U njemu, osim već spomenute kritike dihotomije *forme* i *sadržaja*, Hanslick razlikuje formu u »izvorno logičkom smislu« od forme »u specifično *glazbenoj* terminologiji«, koju nešto bliže određuje u nastavku.<sup>73</sup> Iako bi se moglo pomisliti da se ovo posebno izdvojeno značenje forme tiče specifično muzičke ljepote kao »pozitivnog načela« njegove estetike, to ne slijedi iz Hanslickova objašnjenja ove formulacije koje nalazimo u nastavku poglavlja:

»Formom jedne simfonije, uvertire, sonate, arije, hora itd. naziva se arhitektonika povezanih dijelova i grupa od kojih se djelo sastoji, dakle pobliže: simetrija tih dijelova u njihovom slijedu, kontrastiranje, repeticija i provedba.«<sup>74</sup>

Kao i u jednom već prikazanom slučaju, Hanslick pod »arhitektonikom« djela podrazumijeva njegovu unutrašnju organizaciju, strukturu i aranžman. Ne baveći se posebno time što podrazumijeva pod »izvorno logičkim smislom« forme, Hanslick ipak jasno ističe da ono ima prednost u njegovoj estetici u usporedbi sa značenjem predstavljenim u ovom citatu, značenjem koje je blisko stručnoj muzičkoj literaturi i konvencionalnim muzičkim oblicima. On nas uvjerava da se značenje pojma *forme* »u specifično *glazbenoj* terminologiji« tiče samo »umjetničkog djela u cjelini«, dok se »logičko značenje« pojma *forme*, koje »želimo otkriti u pojmu muzike«, mora tražiti na drugom mjestu, koje je povezano s »jezgrom, koje se estetički više ne može raščlanjivati. To jezgro je *tema*, odnosno *teme*«. <sup>75</sup>

Navedeno mjesto iz posljednjeg poglavlja Hanslickove knjige – koje u literaturi o austrijskom estetičaru nije često isticano, osim u Wilfingovu i Landererovu tumačenju<sup>76</sup> – u ovom razmatranju značenja pojma *forme* važno je iz dvaju razloga. Prvi je taj što se ovom Hanslickovom napomenom potvrđuje

63

Ibid., str. 96, 167, 169.

64

Usp. A. Wilfing, C. Landerer, »Eduard Hanslick (1825–1904)«.

65

L. Rothfarb, C. Landerer, »Introductory Essay 2«, 7.20–7.24.

66

A. Wilfing, »Tonally moving forms – Peter Kivy and Eduard Hanslick’s ‘enhanced formalism’«, str. 7, 11; E. Hanslik [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 60.

67

Ibid., str. 87.

68

O Hanslickovu razumijevanju aktivnog estetskog doživljavanja glazbe, vidjeti *ibid.*, str. 131–147. Hanslickove stavove o ovoj temi i Gracykovu interpretaciju ovog aspekta knjige *O muzički lijepom* nešto detaljnije komentiram u: D. Milenković, »Understated Significance of Form in Gracyk’s Aesthetics of Popular Music«.

69

E. Hanslik [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 84, 88, 96, 135–136, 169.

70

Ibid., str. 169.

71

Ibid., str. 167.

72

Ibid., str. 96.

73

Ibid., str. 172, 173.

74

Ibid., str. 173.

75

Ibid.

76

A. Wilfing, C. Landerer, »Eduard Hanslick (1825–1904)«.

da on pod pojmom *forme* nema primarno u vidu strukturalne, »arhitektonske« aspekte glazbenog djela, odnosno da termin »forma« – čak i kada ga u tekstu nalazimo u pluralu – ne treba u ostatku knjige poistovjećivati s konvencionalnim muzičkim oblicima, osim u posebnim slučajevima.<sup>77</sup> U tom smislu, vezivanje Hanslickova govora o formi za »muzičke ideje« (a primarno »teme« kao »jezgro« estetičke analize) i odnose između tonova, od kojih su sačinjene konkretne muzičke intervencije skladatelja unutar jednog glazbenog djela, pokazuje se kao opravdano. Tako se Hanslickovim poentiranjem o dvama značenjima pojma *forme* u posljednjem poglavlju knjige ne mijenja njegovo dominantno značenje koje nalazimo u ostatku knjige.

Drugi razlog zbog kojega spomenutu napomenu smatram važnom u analizi pojma *forme* tiče se činjenice da Hanslick navođenjem ovih dvaju upotreba termina »forma« ipak sugerira da postoji povezanost između njih, odnosno da postoji kontinuitet od značenja forme u smislu tonskih odnosa do forme u strukturalnom smislu te riječi, koja obuhvaća aranžman kompozicije u cjelini. Kao što je već sugerirano, Hanslick je već svojim govorom o melodijskim, harmonijskim i ritmičkim odnosima u kompoziciji – u trećem poglavlju, nakon isticanja važnosti specifično muzičkog, ali i u drugim dijelovima knjige – sugerirao da ovi aspekti djela uvijek imaju odgovarajuću ulogu u konkretnoj kreaciji jednog skladatelja. Od melodijâ, harmonijskog i ritmičkog konteksta sačinjene su »muzičke ideje«, »motivi« i »teme«, a one uvijek pripadaju nekoj široj cjelini, recimo sonati ili simfoniji, ili bar »slobodnoj Fantaziji«<sup>78</sup> koja ne posjeduje precizno promišljenu strukturu, ali se, nakon odgovarajućeg izvođenja, može tretirati kao cjelovito djelo. Na jednom već spomenutom mjestu, Hanslick je tvrdio bi »stil jednog tonskog djela« bio ugrožen »jednim jedinim taktom koji, po sebi besprijekoran, ne odgovara izražaju cjeline«.<sup>79</sup> Konačno, on spomenute odnose često ilustrira na primjeru konkretnih kompozicija, poput Beethovenove uvertire za *Prometejeva stvorenja* ili govoreći o stvaralaštvu određenog skladatelja poput Johanna Sebastiana Bacha ili Felixa Mendelssohna.<sup>80</sup> Zbog toga je potrebno uzeti u obzir i ova strukturalna značenja termina »forma« u sveobuhvatnoj interpretaciji Hanslickove estetike.

Napomena o dvama značenjima forme o kojima Hanslick govori u posljednjem poglavlju knjige nije trivijalna jer pokazuje da je i sâm austrijski estetičar bio svjestan terminološke zbrke koju pojam *forme* može izazvati u teorijskom diskursu o glazbi. Dok u teorijskom kontekstu knjige *O muzički lijepom* ovakvo povezivanje dvaju prethodno ilustriranih značenja termina »forma« ne izaziva posebne probleme, jer se Hanslick ipak primarno drži pojma forme u smislu odnosa između tonova i »muzičkih ideja«, razlika između ovih dvaju značenja može izazvati probleme u interdisciplinarnom kontekstu, posebno u slučaju komuniciranja između domena estetike i teorije muzike, u kojoj se pojam *forme* ipak primarno veže za muzičke oblike.<sup>81</sup> Štoviše, ova višeznačnost može izazvati konfuziju i na terenu estetike glazbe, posebno ako ona uzima u obzir teorijsko-muzičku literaturu. Primjera radi, pojam *forme* upravo se u smislu »muzičkih oblika« upotrebljava u knjizi *Filozofija zapadne glazbe* (2020.) američkog estetičara Andrewa Kanie.<sup>82</sup> Ako se prisjetimo i epistemološki obojenog značenja pojma *forme* u Zangwillovu određenju formalizma, to znači da samo na polju estetike glazbe imamo posla s tri različita značenja pojma *forme*, čiji se smisao nedovoljno rasvjetljava prilikom tumačenja konkretne teorije kao što je Hanslickova ili prilikom razmatranja formalizma kao estetičkog usmjerenja. Iako se Wilfing, Landerer i Rothfarb ovim pojmom ne bave posebno detaljno u svojim tekstovima, prethodno izloženo razumijevanje forme u Hanslic-

kovoj estetici uskladio je sa značenjem koje mu pridaju.<sup>83</sup> Indirektno, ono je uskladio i sa stavovima autora koji posežu za nejasnijim formulacijama poput »strukture zvukova« ili »tonske strukture«, kao što to čine, između ostalih, Nick Zangwill ili Theodore Gracyk.<sup>84</sup> Ipak, detaljnija analiza načina na koji Hanslick taj pojam upotrebljava u različitim dijelovima knjige uklanja rizik od prebrzog poistovjećivanja forme u smislu odnosa između tonova i »muzičkih ideja« sa specifičnijim, strukturalnim značenjem ovog termina koji Hanslick povezuje za stručnu muzičku literaturu i ne favorizira u knjizi.

Izložena interpretacija Hanslickove upotrebe pojma *forme* obuhvaća skoro sve aspekte »specifično muzičkog« o kojemu smo prethodno govorili. Zašto se onda formalne odlike jednog djela ne bi mogle jednostavno izjednačiti sa specifično muzičkim, čime bi se mogla izbjeći terminološka zbrka u knjizi *O muzički lijepom?* Jedna okolnost u Hanslickovu tekstu kojom bi se ovo izjednačavanje moglo braniti ogleda se u činjenici da ovaj teoretičar u trećem poglavlju knjige prvo kaže da je »priroda lijepog u tonskoj umjetnosti« specifično muzička, da bi u nastavku istog odjeljka knjige diskusiju nastavio podvlačeći »da smo lijepo u umjetnosti u biti smjestili u *forme*«. <sup>85</sup> Međutim, čak i ako ovaj stav razumijemo tako da se u njemu ističe da su formalni aspekti presudni u slučaju određivanja vrijednosti jednog glazbenog djela, i dalje ne slijedi i to da su oni *jedini važni* aspekti koji dolaze do izražaja u slušateljskom iskustvu. Specifično muzičko u Hanslickovu tekstu ne pokriva samo formu u značenju odnosa između tonova i muzičkih ideja, već i boju zvuka, a karakteristike samog zvuka pridaju se specifično muzičkom na drugačiji način u odnosu na formalne aspekte glazbe. U nastavku teksta, potrebno je razmotriti koja je uloga boje zvuka u Hanslickovu učenju i kako njegovo isticanje ovog specifično muzičkog aspekta utječe na smisao termina »forma« u njemu. Uspoređivanjem uloge formalnih aspekata glazbe s estetskim potencijalima zvuka dodatno ću razmotriti i već spomenuta neslaganja između različitih razumijevanja pojma *forme* koja postoje u literaturi o Hanslickovoj teoriji.

### Odnos formalnih aspekata glazbe i boje zvuka u Hanslickovoj koncepciji

Hanslickova elaboracija specifično muzičkog uključivala je napomenu o »draži raznovrsnih boja zvuka«, <sup>86</sup> na koju se tumači Hanslickove koncepcije

77

Usp. E. Hanslik [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 110, 117.

78

Ibid., str. 94–95, 116.

79

Ibid., str. 114.

80

Ibid., str. 63–64, 92, 94, 96–97.

81

Usp. F. E. Kirby, »Musical Form«, *Encyclopedia Britannica*. Dostupno na: <https://www.britannica.com/art/musical-form/Principles-of-musical-form> (pristupljeno 9. 11. 2025.).

82

Andrew Kania, *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*, Routledge, New York 2020., str. 115–119.

83

Usp. A. Wilfing, C. Landerer, »Eduard Hanslick (1825–1904)«; L. Rothfarb, C. Landerer, »Glossary«, (20.9).

84

N. Zangwill, »Formalism«, str. 291; T. Gracyk, *Listening to Popular Music*, str. 139.

85

E. Hanslik [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 87.

86

Ibid., str. 84.

koje imam u vidu u ovom radu nijednom ne osvrću, a kojom je on uputio na aspekte jednog glazbenog djela koji nisu svodivi na odnose između tonova. Budući da se pridaje domeni specifično muzičkog nezavisno od melodijskih, harmonijskih i ritmičkih karakteristika glazbe koji upućuju na pojam *forme*, to znači da zvuk jednog instrumenta ima posebne estetske kvalitete koji bi mogli privući slušatelja jedne kompozicije izvan utjecaja koji na njega imaju tonski odnosi. Zvuk violine u jednom glazbenom djelu može biti primamljiv slušatelju nezavisno od toga kakvu ulogu ima u kontekstu kompozicije, iako se u najvećem broju suvremenih glazbenih djela (ali ni u jednoj glazbenoj kreaciji Hanslickova doba), on ne javlja mimo odgovarajućih melodijskih, harmonijskih i ritmičkih odnosa. Ipak, da zvuk za Hanslicka može imati nezavisni efekt ove vrste, potvrđuje ne samo to što on navodi i boju zvuka u objašnjenju specifično muzičkog nego i to što on utjecaj zvuka izdvaja i u analizi već spomenutog primjera Beethovenove uvertire za balet *Prometejeva stvorenja*, kao i da zvuku pridaje doprinos u cjelokupnom »duhovnom izražaju« jednog djela.<sup>87</sup> Autor knjige *O muzički lijepom* analizira to Beethovenovo djelo s ciljem da pokaže u čemu se sastoji jedna kompozicija, budući da ne sadrži prikaz ili izraz emocija, i ističe one aspekte kompozicije koje će poslije direktnije nazvati specifično muzičkim. On tom prilikom tvrdi da »uzajamno korespondiranje između melodije, ritma i harmonije proizvodi jednu simetričnu i promjenama bogatu sliku koja bojama zvukova različitih instrumenata i izmjenjivanjem jačine tona dobiva još više svjetla i sjenki.«<sup>88</sup> Ovakva mjesta u knjizi *O muzički lijepom*, kao i drugi Hanslickovi stavovi koji se tiču zvuka, zahtijevaju detaljniju analizu kako bi se ustanovili estetski potencijali tog aspekta jednog glazbenog djela.

Iako navedeni Hanslickovi stavovi sugeriraju da zvuk doprinosi estetskom doživljaju u jednoj kompoziciji nezavisno od forme, to istovremeno ne znači i to da je status zvuka ravnopravan s ulogom formalnih odnosa između tonova u knjizi *O muzički lijepom*. Naime, određeni stavovi austrijskog teoretičara pokazuju i to da zvuk ima malo drugačiji tretman u ovoj koncepciji. To je već uočljivo u jednom njegovom već spomenutom stavu o tome što »specifično muzička« ljepota ne podrazumijeva:

»Ne smije se nipošto 'specifično-muzikalno' shvatiti kao prosto akustička ljepota ili proporcionalna simetrija – grane, koje obuhvaća kao podređene.«<sup>89</sup>

Iako bi striktno »akustičke« karakteristike glazbe spadale u specifično muzičke aspekte s obzirom na isticanje boje zvuka, pa time imale svoj udio u »duhovnom izražaju« djela, navedeni citat sugerira da one ne mogu djelovati nezavisno – doživljaj glazbe ne može se svesti na jednostavne čulne utiske o boji zvukova – nastavak Hanslickova objašnjenja ovih stavova još direktnije sugerira da je boja zvuka podređena formalnim karakteristikama djela: »budući da smo lijepo u glazbi u biti smjestili u forme, već smo time ukazali da duhovni sadržaj stoji u najužoj vezi s tim tonskim formama.«<sup>90</sup> Boja zvuka jedan je od »faktora« koji doprinose »da nešto poprими upravo ovaj duhovni izražaj, da djeluje tako i nikako drugačije na slušatelje«,<sup>91</sup> ali ne i ključna karakteristika glazbe koja određuje tijek estetskog doživljaja.

Na još se jedan način boja zvuka ispostavlja kao neravnopravna formi u Hanslickovoj koncepciji. Intenzivnije vezivanje za zvučne odlike glazbe austrijski teoretičar pripisuje muzičkom stvaralaštvu u prošlosti i smatra da je u ranijim povijesnim periodima glazba bila bliža »elementarnim stvarima«, pa su »zvuk i ritam« djelovali »gotovo s izoliranom samostalnošću.«<sup>92</sup> Ritmički aspekti, razumije se, u drugim dijelovima knjige ilustriraju formalne odnose između

tonova, ali na ovom mjestu, kao i u poglavlju u kojemu odbacuje mogućnost prirodno lijepog u glazbi, Hanslick cilja na ritmičko kretanje zvukova koje je lišeno melodijskih i harmonijskih karakteristika i time odgovara »elementarnom« učinku glazbe na sličan način kao i zvuk sâm. Stvaralaštvo ove epohe nije predstavljalo »umjetnost u našem smislu te riječi«, <sup>93</sup> bez obzira na njezino bogatstvo u pogledu zvuka: ona je jedino »svojim ritmičkim otkucavanjem pulsa i raznovrsnim bojama zvuka stvar činila življom«. <sup>94</sup> »Živost« instrumenata starog doba ne nadomješta nedostatak formalnih aspekata u vidu melodije i harmonije, bez obzira na to što je ona proizvodila intenzivan odaziv u slušateljima – po Hanslickovu uvjerenju, intenzivniji od klasične glazbe njegova vremena.

Veću važnost »zvuka i ritma« Hanslick ne pridaje samo starim civilizacijama nego i stvaralaštvu nezapadnih društava i oblicima tradicionalne glazbe. Tako on ista ograničenja pronalazi i u slučajevima »kad otočani Južnog mora ritmički udaraju komadima metala ili drvenim štapovima«. <sup>95</sup> Također, ovaj autor smatra da nam se »jednostavan zov roga« može svidjeti više nego »kad nam se obrati jedna simfonija prvoga reda. [...]. Ono što čujemo ne pristupa nam kao *jedna određena tonska tvorevina*, nego kao određena vrsta prirodnog djelovanja«. <sup>96</sup> Mimo ovakvih napomena, on ne očituje konkretnije svoj stav o djelovanju zvuka, niti govori detaljnije o izoliranom korištenju zvuka u kompozicijama klasične glazbe, jer u glazbi njegova vremena takva upotreba zvučnih odlika instrumenata nije bila uobičajena u skladateljskom radu. <sup>97</sup>

Ilustrirani stavovi o ulozi zvuka u glazbi prethodnih epoha i nezapadnih društava već dovoljno sugeriraju da Hanslick smatra da je zvuk *primitivnije* izražajno sredstvo u usporedbi s estetskim mogućnostima forme u klasičnoj glazbi, jer je zahvaljujući inventivnosti na polju forme upravo i došlo do razvoja glazbe u kasnijim epohama. Stvaralaštvo zasnovano na »ritmu i zvuku« koji se pripisuje prethodnim epohama nema »umjetnički« status u knjizi *O muzički lijepom* i uključuje se u diskusiju o glazbi samo da bi se odbacile predrasude o superiornosti »muzike starog vijeka« ili teza da osnove glazbene umjetnosti treba potražiti u proučavanju prirode. <sup>98</sup> To ne znači da se ovakvom Hanslickovu teorijskom intervencijom estetski dometi zvuka zanemaruju, ali se iz važnosti zvuka u tradicionalnim i nezapadnim glazbama ne može zaključiti da je ovo izražajno sredstvo u izvjesnoj prednosti ili da bi se o nekoj kompoziciji moglo suditi samo na osnovi zvuka, jer se melodija

87  
Ibid., str. 63–64, 84, 91.

88  
Ibid., str. 63–64.

89  
Ibid., str. 87.

90  
Ibid.

91  
Ibid., str. 91.

92  
Ibid., str. 138.

93  
Ibid.

94  
Ibid., str. 139, 140.

95  
Ibid., str. 152.

96  
Ibid., str. 144.

97  
O nesamostalnosti boje tona kao izražajnog sredstva u zapadnoj tradiciji klasične muzike, vidjeti u: Robert Erickson, *Sound Structure in Music*, University of California Press, Berkeley 1975., str. 12–13.

98  
E. Hanslick [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 138–140, 144.

i harmonija upravo na ovakvim mjestima ističu kao »dva osnovna faktora umjetnosti tonova«.<sup>99</sup>

Iako se uloga boje zvuka u Hanslickovoj estetici ne ispostavlja kao ravnopravna u odnosu na formalne aspekte glazbenog djela, ona ipak ima odgovarajuće mjesto unutar cjelokupnog estetskog doživljaja glazbe. Upravo je u tom smislu začuđujuće što se ona potpuno zanemaruje u literaturi o knjizi *O muzički lijepom*, a mogu se čak pronaći i tumačenja u kojima se tvrdi da ovakve aspekte glazbenog djela Hanslick ignorira u korist forme. Ovo čini Gracyk kada pokazuje kako bi se tradicionalne estetičke koncepcije poput Hanslickove odnosile prema popularnoj glazbi i, među ostalim, negirale važnost zvukova poput distorzirane gitare, čiji su estetski doprinosi u rock-glazbi nesumnjivi.<sup>100</sup> Govoreći o Hanslicku, ovaj estetičar upravo unutar ovakve diskusije tvrdi da je formalizam austrijskog teoretičara »striktan« i da su u njemu »samo strukturalna svojstva važna, a ona su važna sama za sebe«.<sup>101</sup> Istovremeno, on naglašava da su zvučne odlike kompozicije relevantnije za suvremenog slušatelja nego što je to bio slučaj u epohi u kojima su nastale ove tradicionalne estetike i smatra da je glazbeno djelo danas izjednačeno sa snimljenom kompozicijom, pa »ne moramo više apstrahirati« od karakteristika izvođenja »da bismo pronašli glazbu«.<sup>102</sup>

Međutim, iz prethodno obrazloženih Hanslickovih stavova o zvuku, uočljivo je da se Gracykova interpretacija zasniva isključivo na uobičajenom, formalističkom pogledu na koncepciju knjige *O muzički lijepom* i jednostavno ignorira isticanje »boje zvuka« u odjeljcima o specifično muzičkom. Sasvim suprotno Gracykovo tvrdnji, osim prethodno navedenih mjesta iz trećeg poglavlja, Hanslick u jednoj metodološkoj napomeni ističe i da »svaki pojedini muzički element [...] ima svoju vlastitu fizionomiju, svoj određeni način djelovanja«, a među »muzičkim elementima« koje ima u vidu Hanslick navodi i »boju zvuka«.<sup>103</sup> Istraživanje načina na koji različiti aspekti muzike dovode do cjelokupnog utiska koji ima slušatelj on pripisuje upravo estetici i »filozofijskom utemeljenju muzike«.<sup>104</sup> U tom smislu, ne samo da Hanslick ima u vidu da se estetski potencijali zvuka ne smiju ignorirati u korist forme i »strukturalnih svojstava« prilikom slušanja glazbe, već da njih mora imati u vidu i estetička analiza. Nažalost, austrijski estetičar nam u knjizi *O muzički lijepom* ipak ne obrazlaže detaljnije svoj odnos prema ovom specifično muzičkom aspektu kompozicije, pa bi tu ulogu trebalo detaljnije istražiti u nekom budućem radu.

Na kraju, razmatranje uloge zvuka u Hanslickovoj koncepciji i razlikovanje između boje tona i formalnih aspekata unutar domene specifično muzičkog pruža nam dodatne uvide i kada je riječ o Hanslickovu pojmu *forme*. Naime, još jednom se ispostavlja da njegovo značenje nije lako usklađivo sa smislom koji formalnim svojstvima pridaje suvremeni formalizam. Značenje pojma *forme* koje bi se ticalo onih svojstava »koja su direktno opaziva ili su determinirana svojstvima koja su direktno opaziva«<sup>105</sup> u slučaju Hanslickove estetike obuhvatilo bi i ono što on smatra formom, i ono što podrazumijeva pod bojom zvuka. Međutim, tako proširen pojam *forme* ignorirao bi činjenicu da austrijski estetičar nije spreman dati boji zvuka podjednake ingerencije kao formalnim aspektima, a posebno kada je riječ o melodijskim i harmonijskim odnosima između tonova.

## Zaključak

Analiza pojmova *specifično muzičkog, forme i boje zvuka* u ovom radu tek je mali doprinos promjeni percepcije Hanslickove estetike glazbe, koja je tijekom prvih godina 21. stoljeća započela sa Zangwillom, dok se posljednjih godina nastavlja s Wilfingom, Rothfarbom i Landererom, na temelju koje se uvriježene, strogo formalističke interpretacije ove koncepcije zamjenjuju preciznijim čitanjima knjige *O muzički lijepom*. Zapažanja spomenutih autora o centralnoj ulozi specifično muzičkog u njoj i netipičnosti Hanslickova pojma *forme*, koja su u prethodno razmotrenim tekstovima ostala na razini sugestije, pokušao sam sagledati u svjetlu načina na koji ih austrijski estetičar upotrebljava u različitim dijelovima knjige, s ciljem razrješavanja bar jednog dijela terminoloških nedoumica koje nastaju u tumačenju Hanslickove teorije. Potreba za preciznijim određenjem terminologije knjige *O muzički lijepom* ispostavila se kao posebno velika upravo u slučaju Hanslickova pojma *forme*, čije se značenje u literaturi naprosto podrazumijevalo, svodilo na nejasne formulacije poput »strukture zvukova« ili »tonske strukture«, ili problematično poistovjećivalo s formalističkim poimanjem formalnih svojstava i smislom koji im daju filozofske koncepcije poput Kantove. Podjednako nerasvijetljenu upotrebu posljednjih je godina doživio pojam *specifično muzičkog*, čija je važnost u literaturi tek konstatirana, dok pojam *boje zvuka* još uvijek nije skrenuo pažnju Hanslickovih tumača.

Povezujući specifično muzičko s formalnim odnosima između tonova, bojom zvuka i strukturalnim aspektima kompozicije, u radu sam stremio prevladavanju ovih terminoloških izazova ne samo jednostavnim izdvajanjem značenja svakog od termina spomenutih u naslovu nago i pokazivanjem da oni u Hanslickovoj koncepciji stoje u integralnoj vezi. Značenje forme, a posebno u smislu istaknutom u poznatom citatu o »formama pokrenutim tonovima«, ne može se adekvatno razumjeti bez njegova upućivanja na »specifično muzičku ljepotu«. To upućivanje sezalo je u knjizi *O muzički lijepom* od isticanja onih aspekata glazbe koji imaju posebnu ulogu u estetskom doživljavanju »čiste«, instrumentalne glazbe – melodijskih, harmonijskih i ritmičkih karakteristika glazbe, boje zvuka, ali i strukture i aranžmana kompozicije – do metodoloških napomena o zadacima estetike glazbe. Također, formalno se ne može na odgovarajući način razlikovati od strukturalnog u kompoziciji bez Hanslickovih uvida o tonskim odnosima i »muzičkim idejama«, također istaknutih povodom specifično muzičkog. Nadalje, razlikovanje između šire domene specifično muzičkog i konkretnije Hanslickove upotrebe pojma *forme* ne može se adekvatno povući bez njegovih usputnih teza o ulozi boje zvuka. Konačno, ako se razmatranju načina na koji austrijski teoretičar upotrebljava termin »forma« ne pridodaju njegove sugestije o važnim, ali ne i presudnim estetskim doprinosima boje zvuka, Hanslickov bi se pojam *forme* mogao prebrzo

99

Ibid., str. 150.

100

T. Gracyk, *Listening to Popular Music*, str. 139–140.

101

Ibid., str. 140.

102

Ibid., str. 141.

103

E. Hanslik [E. Hanslick], *O muzički lijepom*, str. 91.

104

Ibid., str. 95.

105

N. Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, str. 56.

poistovjetiti s epistemološki obojenim razumijevanjem formalnih svojstava u suvremenom formalizmu, budući da je i boja zvuka na podjednaki način dana neposrednom opažanju. Nezavisno od teškoća koje je u interpretaciji ove teorije izazvao pojam *forme* u suvremenom formalizmu, međutim, značenja specifično muzičkog i forme koje sam u radu predstavio uskladiva su s postupanjima tumača poput Wilfinga, Rothfarba i Landerera, dok su njihove sugestije o ovim pojmovima dopunjene dodatnim izazovima do kojih je došlo u neposrednom dodiru s tekstom knjige *O muzički lijepom*.

Sprovedenim razmatranjima specifično muzičkog, forme i boje zvuka ne iscrpljuje se potraga za neposrednijim tumačenjem temeljnih Hanslickovih stavova u knjizi *O muzički lijepom* – naprotiv, njima je tek zagrebana površina kada je riječ o analizi onih aspekata ovog učenja koji nisu jednostavno svodivi na formalističku orijentaciju. Ulogu forme u ovoj koncepciji, kao i granice specifično muzičkog, potrebno je u nekom budućem radu dodatno razmotriti sagledavanjem stavova austrijskog teoretičara o vokalno-instrumentalnoj glazbi, na koju on u knjizi ukazuje primjerima. Također, formalističku prirodu ovog učenja važno je u predstojećim studijama dodatno preispitati analizom već sugerirane Hanslickove tendencije da se na glazbu osvrće podrazumijevajući određeno poznavanje povijesno-muzičkih konvencija i ukazujući na njezin povijesni razvoj, a formalizam njegove koncepcije mogu dovesti u pitanje i njegovi stavovi o glazbenom izvođenju. Konačno, u obimnijem radu ove vrste potrebno je, u svjetlu novog razumijevanja Hanslickovih ključnih pojmova i izmijenjene percepcije o njegovoj formalističkoj orijentaciji, ponovo otvoriti diskusiju i o njegovu odnosu prema prethodnicima i suvremenicima – u domeni filozofije, prije svega prema Kantu, a u domeni glazbe, prema Wagneru i njegovim sljedbenicima.

Dušan Milenković

### The Specifically Musical, Form, and Timbre in Eduard Hanslick's Aesthetics of Music

#### **Abstract**

*In this paper, I examine Hanslick's aesthetics of music through the lens of contemporary interpretations which emphasize that it is not strictly formalist and that the importance of form in it is overemphasized. In this light, I analyze Hanslick's concepts of the specifically musical, form, and timbre. By examining their role, I show that the meaning of form, which includes melodic, harmonic, and rhythmic relations between tones, as well as "musical ideas", is directly related to Hanslick's views on specifically musical beauty, which, in addition to the form, also encompasses the structure of the composition, as well as the timbre. I show that his notion of form cannot be easily reconciled with the formalist concept of formal properties. Additionally, I examine his views on the relationship between form and structure, and I emphasize his suggestions that the aesthetic contributions of timbre are smaller compared to form.*

#### **Keywords**

specifically musical, form, timbre, Eduard Hanslick, *On the Musically Beautiful*, formalism