

**JOSIP ANDREIS I NJEGOVO DJELO UVOD U GLASBENU ESTETIKU  
(ZAGREB 1944.)**

STANISLAV TUKSAR

*Muzička akademija, Odsjek za muzikologiju  
Gundulićeva 6, 10000 ZAGREB*

UDK/UDC: 78.01 Andreis

Izvorni znanstveni rad/  
Original Scientific Paper  
Primljeno/Received: 12. 10. 2009.  
Prihvaćeno/Accepted: 30. 10. 2009.

*Nacrtak*

U članku se predstavlja, elementarno analizira i procjenjuje djelo *Uvod u glasbenu estetiku* Josipa Andreisa (Zagreb, 1944.). Ovo neveliko djelo od ukupno stotinjak stranica sastoji se od osam poglavlja koja redom obrađuju pristup glazbeno-estetičkoj problematici, ton, ritam, melodiju, harmoniju, tonsku boju, oblik, odnos tona i riječi te doživljaj glazbenog djela. Iako naslovljen kao uvod, ovo je djelce kronološki prva moderna konzistentna estetika glazbe jednog hrvatskog autora. Andreisovim općim i estetičkim svjetonazorima definitivno je ishodište u nekim velikim misaonim strujanjima 19. i početka 20. stoljeća (klasični njemački idealizam, kasnoromantička njemačka estetika glazbe, francuska muzikološka škola), dok su mu historicizam, formalizam, pozitivistički scijentizam te spekulativna estetika ostali stranima. Pritom se posebno ustanovljuje utjecaj autora kao što su Karl Grunsky, Jules Combarieu, Hugo Riemann i William Wolf. S druge strane, očitovao je izraženu potrebu za povremenim romantizirajućim idealiziranjem, usko povezanu s osobnom religioznom etičnošću i spisateljskim poetiziranjem. Društveno-političko ozračje u Hrvatskoj

nakon 1945. svojom je bitno suprotnom osnovnom marksističkom ideologijskom orijentacijom Andreisovu estetiku glazbe gurnulo na društvene i intelektualne margine te u gotovo potpuni zaborav. Ustanovljeno je da je Andreis imao jasno izgrađene glazbenoestetičke stavove prije pisanja svojih općih i nacionalnih povijesti glazbe, koje stoga nije moguće u potpunosti analizirati ni razumjeti bez detaljnog poznavanja i interakcije obiju ovih sfera. Stoga bi zbog znanstveno-historiografske objektivnosti u istraživanju hrvatske estetičke, historiografske i glazbenoteorijske misli o glazbi 20. stoljeća bilo uputno izraditi opsežnu studiju s radnim naslovom: »Josip Andreis — njegova estetika glazbe po sebi i primijenjena na njegove povijesti glazbe«.

**Ključne riječi:** Josip Andreis, estetika glazbe, ton, »estetika osjećaja«, ritam, melodija, harmonija, tonska boja, oblik, ton i riječ, klasični njemački idealizam, kasnoromantička njemačka estetika glazbe, francuska muzikološka škola, Karl Grunsky, Jules Combarieu, Hugo Riemann, William Wolf

Predmet ovoga članka je prikaz knjige *Uvod u glasbenu estetiku* Josipa Andreisa, što ju je objavila Matica hrvatska u Zagrebu 1944. Ova nevelika knjiga od ukupno 134 stranice obuhvaća kratku napomenu »Nekoliko rieči čitatelju«,<sup>1</sup> glavni tekst »Uvod u glasbenu estetiku« s osam poglavlja,<sup>2</sup> dvije zasebne tekstovne cjeline: »O izvođenju glasbenih djela«<sup>3</sup> i »Naličje glasbenog života«<sup>4</sup>, »Bibliografsku bilježku«<sup>5</sup>, »Napomenu« i »Stvarno kazalo«.<sup>6</sup> U ovom se članku bavimo samo tekstem *Uvoda u glasbenu estetiku*, jer predstavlja zatvorenu cjelinu, a za preostala dva zasebna teksta (»O izvođenju...« i »Naličje...«) — dodana vjerojatno redakcijski naknadno kao nadopuna glavnome tekstu — unatoč njihovoj sadržajnoj zanimljivosti ne vidimo u ovoj prilici posebnih razloga za uvrštenje i obradbu (jedan uglavnom ponavlja ili sažimlje već rečeno, a drugi donosi informaciju o tome da u glazbenoj stvarnosti postoji diskrepancija između zbilje i idealne projekcije, što bi se moglo kao teme i sadržaje uklopiti na više mjesta u glavni tekst).

Poslije glavnoga teksta i naznake sadržaja slijedi važan i zanimljiv oglas MH, u kojem se donosi popis djela objavljenih u Maloj knjižnici Matice hrvatske od 1936. do 1944. godine (ukupno 44 redovita i 2 izvanredna naslova). Andreisova knjiga treći je naslov s područja glazbe u ovoj knjižničnoj seriji.<sup>7</sup> Prethodila su mu dva naslova Božidara Širole: *Hrvatska narodna glazba* (1940.) i *Hrvatska umjetnička glazba* (1942.). Objavljena je tijekom Drugog svjetskog rata za vrijeme Nezavisne države Hrvatske kao jedan od 14 Maticinih naslova dotada objavljenih u toj državi.

\* \* \*

Na početku ovoga prikaza bit će upućeno na samo nekoliko glavnih općih vanjskih odrednica koje su po našem mišljenju bitne za općenito shvaćanje načina i konteksta u kojem je ova knjiga nastajala. Naime, u osobnoj knjižnici autorovoj — koju je još za života poklonio JAZU, a danas je pohranjena u Odsjeku za povijest hrvatske glazbe Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU — nalazi se nekoliko djela s područja estetike i teorije glazbe, uvid u koja s priličnom dozom jasnoće otkriva tehničko-idejnu genezu Andreisova teksta *Uvoda u glasbenu estetiku*. To su: William Wolf, *Musik-Aesthetik*, sv. I-II, Stuttgart [1896]; Jules Combarieu, *La musique, ses lois, son évolution*, Flammarion, Pariz 1917; Hugo Riemann, *Grundlinien der Musik-Ästhetik*, Max Hesses Verlag, Berlin [1921]; Karl Grunsky, *Musikästhetik*, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Berlin-Leipzig 1923; Ernst Toch, *Melodielehre. Ein Beitrag zur Musiktheorie*, Max Hesses Verlag,

<sup>1</sup> Vidi str. 5-6.

<sup>2</sup> Vidi str. 7-105.

<sup>3</sup> Vidi str. 107-114. Objavljuje se prvi put.

<sup>4</sup> Vidi str. 115-124. Prvi put objavljeno u *Hrvatskoj reviji*, 14 (1941) 10, 547-550.

<sup>5</sup> Vidi str. 125-129.

<sup>6</sup> Vidi str. 131-133.

<sup>7</sup> Tiskanje je prema napomeni u impressumu nakon »Sadržaja« dovršeno 5. srpnja 1944.

Berlin 1923. Datumi uneseni Andreisovom rukom u sve ove knjige svjedoče o trenutku kada su one ušle u autorov privatni posjed: J. Combarieu — Pariz, 1933; K. Grunsky — Hercegnovi, 1936; H. Riemann — Zagreb, 1943; E. Toch — Zagreb, 1947; W. Wolf — Zagreb, 1952. Iako se prema ovako ustanovljenoj kronologiji čini da je Andreis samo naslove Combarieua, Grunskoga i Riemanna nabavio i proučio prije nastanka *Uvoda*,<sup>8</sup> izravno citiranje Tocha i Wolfa svjedoči o tome da je i ta djela dobro poznao te ih rabio pri koncipiranju vlastitoga teksta, a da ih je u svoju privatnu knjižnicu uvrstio tek naknadno.<sup>9</sup> Već preglednim uvidom postaje jasno da početne ideje Andreisove na području estetike glazbe valja tražiti prije svih u Combarieua i Grunskog (tim redosljedom), a potom i u Riemanna i Wolfa te donekle Tocha. I doista, uspoređujući formalni plan Andreisova *Uvoda* s jedne, a Grunskyjevu, Combarieuovu, Wolfovu i Riemannovu knjigu s druge strane, vidi se da ih je Andreis uzeo kao orijentacijske modele, a pritom mu je na planu formalnog rasporeda građe glavni uzor bila *Musikästhetik* Grunskoga. No, nijedan od planova spomenutih knjiga nije doslovce preslikao u formalnome smislu, a — što je još važnije — nije to učinio ni u sadržajnome aspektu. Neka poglavlja kao što su ona o ritmu, melodiji, harmoniji i obliku zajednička su Andreisu i drugim naslovima, neka je izvorno samostalno postavio (»Pristup«, »Pražvor glasbenog života«, »Boja«), dok je jedno modificirao (»Doživljaj glasbenog djela«). U samome sadržaju pojedinih poglavlja Andreis je nadahnuće za niz ideja pronašao u više različitih estetičkih i muzikoloških škola, ali doslovce citirao ili prepričavao nije gotovo nijednog drugog autora: znanstveno je pošteno artikulirao vlastite stavove kao originalnu kombinaciju izvanjskih idejnih poticaja i osobnih razmišljanja i uvjerenja te iznašao za njih izvorne formulacije u hrvatskome jezičnom idiomu.

\* \* \*

S obzirom na bogatstvo ideja te količinu građe i informacija iznesenih u Andreisovu *Uvodu u glasbenu estetiku*, te na činjenicu da je sadržaj ovoga djela praktički potpuno nepoznat hrvatskoj muzikološkoj javnosti, u prikazu što slijedi

<sup>8</sup> Na njihove je tri knjige označio čak i datume na kojima je završio svoje čitanje: J. Combarieu — »1. put« 1933., te »2. put« 25. 8. 1943.; K. Grunsky — 22. 2. 1936., te »po drugi put« 25. 6. 1943.; H. Riemann — 5. 6. 1943. Ove datacije otkrivaju do određene mjere i vremensku artikulaciju nastanka Andreisova *Uvoda*: nakon početnog upoznavanja s glazbenoestetičkom problematikom u razdoblju 1933-36., Andreis je očito posebno intenzivno radio na građi za *Uvod* negdje od svibnja do kolovoza 1943., a završio rukopis vjerojatno do veljače 1944., kada je datirano njegovih uvodnih »Nekoliko rieči čitatelju« (usp. str. 6).

<sup>9</sup> Andreis je običavao olovkom uredno podcrtavati po njegovu mišljenju relevantne misli, odnosno rečenice i citave odlomke u knjigama koje je rabio kao referentnu literaturu, a najvažnije je dijelove još dodatno označavao okomitim crtama na marginama, dodajući povremeno brojke, oznaku NB (»Nota bene«) te vrlo rijetko vlastiti kratki komentar (tako je npr. na str. 95 Grunskyjeve knjige na početku poglavlja »Raum und Zeit« [»Prostor i vrijeme«] čak zapisao: »odlična zapažanja«). I Wolf je sudeći po ucrtavanjima temeljito prorađen, a jedino je Tocha (što uostalom izrijekom i navodi) upotrijebio u samo jednom aspektu (rasprava o melodiji) ne istaknuvši apsolutno ništa.

prikazat ćemo i preliminarno orijentacijski komentirati glavne misli, slijedom kako se javljaju po pojedinim poglavljima. Taj prikaz bit će nužno lapidarnog karaktera, jer je količina idejnog materijala opsegom tolika, da bi za detaljan prikaz bio potreban tekst znatno opsežniji od prostornih okvira jednoga članka.

Andreis je u trenutku objavljivanja *Uvoda u glasbenu estetiku* bio relativno mlad čovjek od trideset i pet godina, koji je dvije godine ranije (1942.) već bio objavio prvo izdanje opće *Povijesti glazbe* kod istog izdavača. *Uvod* je, prema vlastitim riječima, napisao na zahtjev mnogih »ljubitelja glazbe — stručnjaka i amatera«. Konstatira da je o estetici glazbe u Hrvatskoj do tada malo pisano, a da njegova knjižica ima ambicije da tek »u nekoliko sažetih poglavlja ocrt[a] okvir, u kojemu se kreće djelatnost glasbene estetike«. <sup>10</sup> Upozorava da neki dijelovi *Uvoda* neće biti odmah dostupni svim čitateljima jer to nije nikakvo popularno prikazivanje te da »čitatelj ne može uzeti ovu knjižicu u ruke sasvim nesprenjen«. Smatra da je svrha *Uvoda* ne samo prosvjetiteljsko i pionirsko upoznavanje sa sadržajem predmeta nego i nagovor da se »nedovoljno naobraženi« više posvete »širenju svog poznavanja glasbene teorije«. <sup>11</sup> U »Bibliografskoj bilježici« na kraju knjige objašnjava da upravo njima, »nedovoljno upućenima«, želi dodatno pomoći u njihovoj daljnjoj naobrazbi navođenjem iscrpnijeg niza djela »iz obće literature glasbene estetike«, čiji su autori muzikolozi, skladatelji i filozofi. Pritom smatra da su na području estetike glazbe otkako »postoji sviestno proučavanje ovog glasbenog ogranka (početci mu idu negdje podkraj 18. stoljeća)«, daleko najveći doprinos dali njemački, a u znatno manjoj mjeri francuski i talijanski autori. <sup>12</sup>

### »Pristup«

Već na samome početku Andreis jasno postavlja okvire vlastitoga poimanja predmeta i zadatka estetike glazbe: <sup>13</sup> »Svrha je glasbene estetike: *opisati i izpitati izvore glasbene ljepote i njezino djelovanje na čovjekov unutarnji život*«. <sup>14</sup> Njezin je, dakle, predmet »ljepota glazbe« ili »lijepo u glazbi«, prvi joj je zadatak da opiše i ispita njezine izvore, a drugi da objasni kako ona djeluje na čovjekovu psihu (»unutarnji život«). Iz ovih stavova proizlazi da lijepo u glazbi postoji kao objektivno svojstvo glazbene tvorevine koje onda na određene načine djeluje na slušatelja te tvorevine, odnosno da već u objektivnom zvučanju (»građi«,

<sup>10</sup> Vidi str. 5.

<sup>11</sup> Usp. za sve tekst »Nekoliko rieči čitatelju« na str. 5-6.

<sup>12</sup> Usp. str. 125-129.

<sup>13</sup> Andreis sustavno rabi terminološku sintagmu »glasbena estetika«. Mi ćemo je u ovome radu zamijeniti sintagmom »estetika glazbe« zbog nekih nepoželjnih pojmovnih konotacija koje sobom nosi pridjev »glazbeni«, a isto ćemo učiniti i s nekim (ne svima!) sličnim sintagmama (npr. »glasbena ljepota« → »ljepota glazbe«). Isto tako, osim u citatima, služit ćemo se suvremenom hrvatskom grafijom, zamjenjujući tzv. korijenski pravopis, kojim je tekst izvorno objavljen.

<sup>14</sup> Josip ANDREIS: *Uvod u glasbenu estetiku*, MH, Zagreb 1944, 7.

»materijalu«, »tonskoj građevini«, tonu) i načinima njegove tvorbe leži temelj lijepoga u glazbi, a da se to lijepo za slušatelja posljedično očituje na određeni način.<sup>15</sup> Iduća je posljedica takva temeljnog stava razdioba glazbenoestetičke problematike na dva glavna područja: na raspravu o glazbi kao objektivnom zvučanju koje funkcionira prema nekim »unutarnjim zakonima glazbenih izražajnih sredstava« i koje ima »elemente glazbenog jezika/govora« (ritam, melodija, harmonija, boja, oblik) te na raspravu o »djelovanju zakona ljepote« na čovjekovu subjektivnost.

U prvome području estetika glazbe tako će se nužno susresti s problematikom »specifične glasbene teorije«, ali će se njezin predmet razlikovati od »normativne glasbene teorije« utoliko što će se otprve intencionalno usmjeriti na otkrivanje »djelovanja zakona ljepote« u elementima jezika glazbe, a ne samo na »uvođenje u glazbu«, odnosno »upoznavanje s abecedom glasbene nauke«.<sup>16</sup>

U drugome području Andreis se opredjeljuje za psihologističku doktrinu, u okviru koje estetički fenomen dovodi u vezu s osjećajnom sferom preko vremenitosti kao zajedničkog čimbenika:

*»Glazba je umjetnost, koja se odvija u vremenu; ona djeluje izravno na naš čuvstveni život; a budući da se i naš osjećajni život odvija samo u vremenu, to je jasno, da je glazba najpodesnija, upravo jedina umjetnost, koja može neposredno utjecati na nj i postati mu idealnim odrazom. Prema tomu se dinamika unutarnjeg toka glazbe i dinamika našeg osjećajnog života sretno podudaraju«.*<sup>17</sup>

Potom razvija misao dalje iznoseći tvrdnju kako oba sustava, glazba i osjećajnost (tzv. vanjski i unutarnji svijet), funkcioniraju po načelu kontrasta, odnosno »... u nizanju ugođaja, u kojima redovito postoje dva elementa, što se nužno dopunjuju: napetost i njezino popuštanje, smirivanje«.<sup>18</sup> Slijedi konačni zaključak: »Postajući ogledalom duševnog života, i glasbeni će govor po tome očitovati u svom toku sukobljivanje suprotnih sila i njihovo izmirivanje«.<sup>19</sup>

Ovaj niz tvrdnji može se okarakterizirati dvojako. Prije svega, Andreis je na tragu spoznaja koje su se počele javljati i uvažavati još početkom 19. stoljeća, na samome početku romantizma. Naime, još je A. W. von Schlegel ustvrdio da je upravo vremenitost zajednička osobina glazbe i čovjekove subjektivne stvarnosti.<sup>20</sup> Ovu će tezu prihvatiti i dalje razvijati niz estetičara romantizma pa će u njemačkom estetičkom prostoru postati poznata kao tzv. *Gefühlsästhetik*, odnosno »estetika

<sup>15</sup> Usp. *ibid.*, 7-8.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 8.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 8-9.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 9.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Usp. August Wilhelm von SCHLEGEL: *Über dramatische Kunst und Litteratur: Vorlesungen (Predavanja o dramskoj književnosti i umjetnosti)*, sv. I-III, Mohr & Zimmer, Heidelberg 1809-11, Pogl.: Glazba u odnosu na vremenski i vječni život.

osjećaja«. I sam će se Andreis nešto kasnije u tekstu referirati na svoj vjerojatni izvor, »starog esteta« (kako ga naziva) Friedricha Theodora Vischera, ne imenujući izravno djelo iz kojega je preuzeo citat.<sup>21</sup> Moglo bi se čak reći da je glazba tako shvaćena kao »objektivni odraz subjektivne stvarnosti«, odnosno neka vrsta izokrenute sorealističke teorije umjetnosti, službene doktrine lijevog dogmatizma vulgarnomarksističke provenijencije 20. stoljeća (umjetnost kao tzv. subjektivni odraz objektivne stvarnosti).<sup>22</sup> No, uistinu je to tek jedan od posljednjih refleksa općestetičkih doktrina koje svoje nadahnuće crpe iz kantovsko-hegelijanske tradicije, odnosno klasičnog njemačkog idealizma. Naime, nije teško uočiti da se Andreis poziva upravo na neke postavke iz toga misaonog kruga kad nešto poslije u svojem tekstu glazbu zajedno s pjesništvom svrstava u vremenske umjetnosti kao nesrodne prostornima, u koje ubraja slikarstvo, kiparstvo i graditeljstvo.<sup>23</sup> Isto vrijedi i za još jednu Andreisovu tvrdnju kojom utvrđuje bitnu razliku između pjesništva i glazbe, a to je da se »... pjesništvo [...] u prvom redu obraća umu [...] ono živi u svijetu pojmova i logičke misli, koji je tuđ glasbi [...] Glasba se, naprotiv, ponajprije obraća osjećajnom životu, na koji [...] neposredno utječe«. <sup>24</sup> U cjelini gledano, svodeći djelovanje glazbe (na čovjekovu subjektivnost) na konkordanciju između glazbene strukture i slušateljeve osjećajnosti, Andreisova se estetička misao u osnovi gotovo isključivo kreće u okvirima devetnaestostoljetne romantičke koncepcije glazbe kao jezika osjećaja.

Iduće tri ideje iznesene u Uvodu suvremenijeg su karaktera i imale su odjeka u estetici glazbe 20. stoljeća. Prvo, ideju da se u glazbi »pojednosti [...] javljaju prije cjeline«, <sup>25</sup> tj. da je — za razliku od umjetničkih djela prostornih umjetnosti — cjelinu glazbene tvorevine moguće dohvatiti, doživjeti i razumjeti tek post festum njezina zvukovnog trajanja u cjelini je dalje sredinom stoljeća razvio njemački

<sup>21</sup> Donosi ga u njemačkom izvorniku i hrvatskom prijevodu: »Životni tok jednog ugodaja (kako ga glasba prikazuje) predočit će i zakone razvoja i toka svega života: očitovat će se tada uzdizanje i opadanje, napetost i njezino popuštanje, međusobno udruživanje srodnih elemenata, suprotstavljanje i izmirivanje jačih i blažih oprečnosti, ciepanje u razne smjerove, pronalaženje novih izvora, ponovno sabiranje snaga te konačno, zadovoljno smirivanje i odisanje«. Andreis nije naveo izvor, a citat potječe iz: F. Th. VISCHER: *Aesthetik* (1857.) ili *Das Schöne und die Kunst* (1876.). Taj temeljni stav zauzimaju i mnogi kasniji autori. Na primjer, Hugo Riemann u članku »Der gegenwärtige Stand der musikalischen Aesthetik« (1878.) formulira ga ovako: »Wenn es nun also unzweifelhaft ist, daß die Kunstwirkung der Musik darauf basirt, daß sie durch die Bewegungsformen der Töne die Illusion des Seelenlebens, menschlicher Gemüthsstimmungen und Affekte erweckt: welche sind dann im Einzelnen die Mittel, mit denen sie solche Wirkung hervorbringt?«. Citirano prema: Hugo RIEMANN: *Präludien u. Studien. Gesammelte Aufsätze zur Aesthetik, Theorie und Geschichte der Musik*, Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig 1895, 2. dio, 50.

<sup>22</sup> Nešto dalje u tekstu Andreis doista tvrdi za pjesništvo da »... i ono živi u vremenu, nadasve pak u oblicima, koji postaju vjernim odrazom života (kazalište)«. Josip ANDREIS: *Uvod u glasbenu estetiku*, 10.

<sup>23</sup> Usp. *ibid.* Usp. također Immanuel KANT: *Kritika moći suđenja* (prev. Viktor D. Sonnenfeld), Naprijed, Zagreb 1976, § 50-53, 156-167; Georg Wilhelm Friedrich HEGEL: *Estetika (Vorlesungen über die Ästhetik)*; 1826; prev. Vlastimir Đaković, Kultura, Beograd 1970, knj. III, 290-361.

<sup>24</sup> Josip ANDREIS: *Uvod u glasbenu estetiku*, 11.

<sup>25</sup> *Ibid.*



filozof Nikolai Hartmann u svojoj teoriji slojevanja umjetničkog djela.<sup>26</sup> Drugo, shvaćanje da prirodno proizvedeni zvukovi (»zavijanje vjetra«, »huka mora«, »piev ptica«) ne mogu predstavljati tonsku građu glazbe — jer u njima nema »onog pravilnog titranja, koje tvori plemenitost tona i već unapried najavljuje red i organizaciju, što upravljaju cjelokupnim glasbenim tokom«, pa je stoga glazba »strogo kreativna umjetnost, koja iz ničega stvara«<sup>27</sup> — artikulirao je neposredno prije Andreisa i Igor Stravinski u jednom od svojih harvardskih predavanja iz 1939/40., što su poslije objavljena u knjizi *Poetika glazbe*.<sup>28</sup> Treće, vrlo staru spoznaju o potrebi izvoditelja-interpreta kao posrednika između glazbene ideje i njezine zvukovne realizacije Andreis elementarno iznosi kao problem odnosa različitih temperamenata skladatelja i interpreta, odnosno mogućih nedostataka u »stručnoj naobrazbi«. Razlike u temperamentu tumači kao razlike između različitih umjetnika s različitim »intenzivnim osjećajnim životima«, što će u posljedici nužno dovoditi do »... barem djelomičnog izobličenja prvotne fizionomije [glazbenog] djela« i prikazati »... autorova nastojanja u drugačijem svjetlu«. <sup>29</sup> Moguće nedostatke u stručnoj naobrazbi interpreta, poglavito amatera, Andreis uspoređuje s problemima kojima su izložena književna djela kad se prevode na strani jezik: »Ono štetno udaljavanje od izvornika, što ga u osrednjem ili lošem prievodu gotovo na svakoj stranici zamjećujemo, ponavlja se [...] i kod glazbe«. <sup>30</sup> No, radi se samo o vrsti moguće formalne analogije, jer je kod (ne)adekvatnog jezičnog prevođenja riječ ponajviše o spoznajnoj razini (ne)znanja a manje o osjećaju za jezik među pojedinim prevoditeljima, dok je, prema Andreisu, kod glazbe riječ o (ne)podudarnosti intenziteta karakterne nastrojenosti i emotivnosti između pojedinih interpreta i samoga skladatelja.

### I. »Pražvor glasbenog života«

Slijedeći daljnji tijek Andreisova diskurza i izlaganja tematike dolazimo do kategorije koju on smatra temeljem glazbe (tj. glazbenoga djela), a naziva je »pražvorom glazbenoga života«. Ta je kategorija ton. Andreis sasvim jasno i jednoznačno zauzima stav da je jedini upotrebljivi glazbeni materijal ton kao »pravilni titraj zvučnih izvora«, ali da ga u prirodi gotovo i nema.<sup>31</sup> Nigdje,

<sup>26</sup> Usp. Nikolai HARTMANN: *Estetika (Ästhetik)*; Berlin 1953), BIGZ, Beograd 1979, I: Odnos pojavljivanja, 53-89; II: Struktura estetičkog predmeta, 7. pogl.: Prednji plan i pozadina u neprikazivačkim umjetnostima, 133-155.

<sup>27</sup> Josip ANDREIS: *Uvod u glasbenu estetiku*, 11.

<sup>28</sup> Usp. Igor STRAVINSKI: *Poetic of Music in the Form of Six Lessons (Poetika glazbe u obliku šest predavanja)*, Harvard University Press, Cambridge 1970 (1942), pogl.: The Phenomenon of Music (Fenomen glazbe), 23-43.

<sup>29</sup> Josip ANDREIS: *Uvod u glasbenu estetiku*, 12.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 12-13.

<sup>31</sup> Usp. *ibid.*, 13.

međutim, dalje ne razvija tu ideju u pokušaju odgovora na pitanje kako li se i gdje onda ta tonska građa nalazi ili stvara ako je ne nalazimo gotovu u prirodi. Na imanentno pitanje zašto je samo ton moguće upotrijebiti kao glazbenu građu, Andreis nudi ovo rješenje: samo »pravilni titraj zvučnih izvora« očituje »plemenitost zvučnog utiska« i kao takav »... jedini dolazi u obzir za stvaranje temelja, na kojemu će nastati glasbeno djelo«. <sup>32</sup> Prema ovoj tezi, dakle, samo jedna od mogućnosti objektivne (prirodne) datosti zvukovnosti (tj. pravilnost titraja) bila bi predodređena da kao jedina korespondira sa za glazbu odlučujućom (psihološko-kulturološkom) kategorijom subjektivnosti (tj. plemenitošću). Ni ovu tezu Andreis dalje ne razvija niti za nju nudi neko teorijsko ili povijesno uporište ili dodatno objašnjenje. Umjesto toga, nastavlja dalje razvijati prethodno izneseno uvjerenje o općoj podudarnosti nekih temeljnih glazbenih i subjektivnih odrednica.

Prva je podudarnost simboličkoga reda. Naime, fino nijansirajući raspravu, Andreis u samom zvučanju jednoga tona nalazi uzorak po kojem se »odvija sav glasbeni život« i tako pronalazi analogiju da je glazba »vjerno ogledalo duševnog«: »mir-napetost-mir« kao (sluhom) neuočljiva ontološka shema samo jednog zasebnog tona nužno se sastoji od tri faze što uključuje »mirno stanje zvučnog izvora, pomak iz tog stanja u napeto, te vraćanje prvotnom položaju«. <sup>33</sup>

Drugu podudarnost nalazi u mogućnosti »preobražavanja jakosti i visine« tona i »brzine nizanja tih promjena«. To sveopće »kretanje tonova«, svojevrsnu realizaciju Heraklitove izreke »Sve teče« (»Pánta rei«), Andreis ponovno dovodi u odnos analogije sa čovjekovom subjektivnošću. Ovu misao u ovoj prilici dodatno proširuje u odnosu na njezin nagovještaj u Uvodu:

»Stalno penjanje tonova, stremljenje uvis te pojačavanje njihove snage i brzine, izaziva u nama osjećanje porasta energije, volje, duševne snage, dok opadanje jakosti tona, njegovo spuštanje i smanjivanje brzine kretanja djeluje u suprotnom pravcu«. <sup>34</sup>

Ovim općim odrednicama, koje bi trebale važiti za sve glazbe uvijek i svugdje, Andreis potom dodaje i jednu kojoj uporište nalazi u jednoj jedinstvenoj povijesnoj tvorevini: zapadnoeuropskoj umjetničkoj glazbi. Nakon dobro poznate opće tvrdnje fiziološko-akustičkog reda o broju za ljudsko uho zamjetljivih titraja (16 do 25 tisuća u sekundi), Andreis doduše dopušta teorijsku mogućnost mijenjanja visine tona s »najmanjim mogućim razmacima«, ali objašnjava i zalaže se za težnju da »razmak među tonovima bude prilično velik i da iznosi ono, što se obično naziva jednim polutonom«. <sup>35</sup> Taj »polutonski sustav« (tj. sustav podjele oktave na dvanaest jednakih polustepenskih razmaka ili njihovih kombinacija) opravdava time što je tijekom povijesti unio »nadasve značajne posljedke čovjekova organi-

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> U ovome odlomku sve navode usp. u *ibid.*, 14.

<sup>35</sup> Usp. *ibid.*, 15.



zatornog duha« i to u »razvoju europske glasbe (pretežno zapadnoeuropske) koja predstavlja sve, što je dosada velikog i značajnog stvoreno na području te umjetnosti«. <sup>36</sup> Ovaj je stav — kojim se uzimaju u obzir neke tvorevine europskih folklornih izričaja (Andreis ih naziva »pučkom glazbom«, služeći se još Kuhačevom terminologijom), ali ne i one izvaneuropskih folklornih i umjetničkih postignuća — tipičan i uobičajen za najveći dio povjesničara i estetičara glazbe do sredine 20. stoljeća kao takav i ne predstavlja neku posebnu Andreisovu estetičku ili glazbenoantropološku retrogradnost. Razvijajući misao dalje, Andreis u »polutonski sustav« uvodi pojam tonaliteta kojim se uvela selekcija, odnosno odredila hijerarhija vrijednosti unutar dvanaest »polutonova«, tj. stvorilo uporište ili oslonac za ustanovljenje »uzročnog odnosa« i/ili izbjeglo jednoličnost jednakovrijednih »polutonskih« jedinica. Naime, bez uspostavljanja baš takvog (a ne i nekog drugog) »uzročnog odnosa« bilo bi »... nemoguće raditi na daljnjem sređivanju i preglednosti« tonskog materijala i njegova izlaganja, a jednoličnost »što nastaje neprekidnim nizanjem samih polutonova« valja izbjegavati jer »ne zadovoljava težnju za raznovrtnošću, koja se baš u glasbi na osebujan način javlja«. <sup>37</sup> Tek je utemeljenjem dursko-molskoga sustava tonaliteta postignut onaj stupanj razvitka u organiziranju glazbene građe kojim se glazba konstituira kao umjetnost (prema Andreisu, od 16. stoljeća nadalje). <sup>38</sup> Neposredno prije ove konstatacije Andreis po drugi put proširuje svoj diskurs o analogiji (ovaj put tonalitetno koncipirane) glazbe i čovjekova »duševnog života«, dodajući sada elemente glazbeno-psihološkoga reda:

»Slušajući glasbene tvorevine osnovane na tim ljestvicama [...] ne možemo se oteti utisku, da sve ono, što se rađa iz dur-ljestvice, nosi na sebi pečat svjetla, odrješitosti, mužkosti, vedrine, dok mol-ljestvica odražuje sjetu, pritajenu čežnju, bol«. <sup>39</sup>

I dalje:

»Tako nam se već sada pri razmatranju osnove glasbene umjetnosti, očituje duboko srodstvo između temeljnih načina glasbenog izražavanja i obaju suprotnih polova svega ljudskog osjećajnog života: radosti i boli«. <sup>40</sup>

Za ovu potonju tvrdnju Andreis u podužoj bilješci br. 4 nalazi prethodnike u starogrčkim psihologijskim kvalifikacijama većeg broja njihovih ljestvica. Zanimljivo je da se Andreis nije upustio u određenje molske ljestvice kao emanacije načela ženskosti kao što je to učinio s durskom ljestvicom i načelom mužkosti, ali

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Usp. za sve navode *ibid.*, 15-16.

<sup>38</sup> »Glasba kao umjetnost počinje tek sada svoj život«. *Ibid.*, 17. Ovaj stav iznenađuje svojom ograničavajućom isključivošću kad znamo da je Andreis kao glazbeni povjesničar već ranije (1942.) objavio pregled povijesti glazbene umjetnosti koji seže daleko unazad prije 16. stoljeća.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

nije bio dosljedan ni u sparivanju ostalih pojmovnih parova kojima je karakterizirao odgovarajuće polarnosti: durskome svjetlu nedostaje molska tama, odrješitosti dura molska neodlučnost ili oklijevanje, a ni osnovno sparivanje nije proveo logički čisto — radost i bol nisu kao temeljne kategorije ontološko-spoznajni par, nego su to radost/tuga ili uroda/bol, pri čemu se dodatno brkaju osjetilnost i osjećajnost. No, kao da je naslućivao da nešto nije u redu već s takvim temeljnim postavljanjem problematike, Andreis neposredno nastavlja diskurs uvođenjem informacije o »dvostruko prirodni tona«. Naime, receptivno-spoznajni proces izazvan u slušatelja zvučanjem tona Andreis raščlanjuje na njegov polazni, osjetilno-fiziološki, i posljedično inducirani, psihološki-osjećajni, aspekt: »nakon što je nastao slušni osjet, duh vrši novi stvaralački akt i podaje tom osjetu sasvim novo značenje«; i nešto ranije: »u istom trenutku svog nastajanja [tj. osjeta, op. S. T.] on djeluje na čuvstva i budi osjećaje«, odnosno dolazi do »prožimanja osjetilno-duhovnih obilježja«. <sup>41</sup> Pritom Andreis ili zanemaruje ili potpuno otklanja analitičku raščlambu koju je još sredinom 19. stoljeća ponudio Eduard Hanslick, <sup>42</sup> a kojom se »nadgradnja« osjetilnosti koja se vrši unutar subjekta dijeli na dvije sfere — emotivnu i fantazijsku — i u kojoj se izriekom negira participacija emotivnog u području glazbeno-estetičkog. Time se Andreis definitivno deklarira kao »antihanslickovac«, odnosno ponovno potvrđuje kao zagovornik »estetike osjećajnog«. Brine ga jedino da se nužna i zahtijevana ravnoteža između osjetilnog i osjećajnog ne poremeti u korist onoga prvog, pri čemu »glasba postaje površnim sredstvom osjetilnog uzbuđenja« <sup>43</sup> (kao puka igra virtuoznosti).

Preostali dio diskurza u ovome poglavlju odnosi se na elementarne odrednice harmonije, melodije, dinamike i ritma, <sup>44</sup> što će ih poslije detaljnije razraditi i na što ćemo se osvrnuti slijedeći u daljem izlaganju sadržaja odgovarajuća poglavlja Andreisova djela.

## II. Ritam

Prelazeći na raspravu o ritmu, <sup>45</sup> Andreis razrađuje ovu stavku na način koji potpuno potvrđuje osnovnu tezu iz uvodnoga dijela: korespondentnost čovjekova unutarnjeg s njemu izvanjskim svijetom te iz te postavke izvedene teze o glazbi kao govoru i glazbi kao »ogledalu duševnoga života«. Pritom većinom iznosi općepoznata mjesta, pozivajući se izriekom na (inače nespomenuta) djela Vincenta D'Indyja (ritam kao »red i razmjer u prostoru i vremenu«), Platona (ritam kao

<sup>41</sup> *Ibid.*, 17-18.

<sup>42</sup> Usp. Eduard HANSLICK: *Vom Musikalisch-Schönen (O glazbeno lijepom)*, Rudolph Weigel, Leipzig 1854 (prvo izd.).

<sup>43</sup> Josip ANDREIS: *Uvod u glazbenu estetiku*, 18.

<sup>44</sup> Usp. *ibid.*, 18-21.

<sup>45</sup> Tekstovni odsječak o ritmu nalazi se na str. 21-28. Pri kraju ovoga odsječka nalazi se i vrlo kratak dio koji se odnosi na tempo.

»poredak u gibanju«) i Huga Riemanna (određenje ljestvice u brzini gibanja, tj. tempu u uskoj vezi »... s odkucajima čovječjeg bila«).<sup>46</sup> Dio ovih razmatranja spada više u psihologiju ili sociologiju nego u estetiku glazbe, pri čemu se, međutim, ističu neka fina zapažanja ali i donekle razumljivi ograničavajući pogledi proizašli iz tada aktualnog intelektualnog i društvenog ozračja. Tako »svemoć ritma« na »čudesan način« sjedinjuje tonove i pokrete, »... pri čemu čar ritma pokretom pretvara vrijeme u prostor, a zvuk u vidljivu materiju«.<sup>47</sup> Pomalo neočekivano, u izmjeni teze i arze, tj. naglašene i nenaglašene dobe, Andreis vidi više apstraktnu nego osjetilnu kvalitetu, proglašavajući je simbolom »obćeg talasanja, koje se [...] pojavljuje u uzastopnim lukovima napetosti, skupljanja, zguščivanja, konstruktivne snage i njezine suprotnosti, popuštanja, smirivanja«. Možda se to može protumačiti kao Andreisov pokušaj da se ova problematika iz empirijsko-psihologijske sfere »uzdigne« na razinu estetičke kontemplacije. Slijedi rasprava o sinkopi kao važnom čimbeniku »pri razpoređivanju lukova napetosti i popuštanja« te njezinoj važnoj primjeni u plesnoj glazbi. Andreis pritom očituje donekle začudnu ažurnost u poznavanju onodobne plesne glazbe, ali je tretira — u današnjoj angloameričkoj »en vogue« terminologiji — »politički nekorektno«, iako faktografski ispravno:

»Gotova sva suvremena plesna glasba temelji se na izkorišćivanju sinkopiranja. Preuzevši ga iz glasbenog osjećaja primitivaca (uglavnom Crnaca naseljenih u Americi), učinila ga je svojim sastavnim elementom«.<sup>48</sup>

Na ovaj dio o sinkopi nadovezuje se važna tvrdnja o netočnosti poistovjećivanja ritma i takta, koja se ispravno dodatno argumentira informacijom o povijesnosti ideje i realizacije sustava taktova od 16. stoljeća nadalje. Andreis se u tome gotovo entuzijastički zalaze za ritam kao pojavu osobita, upravo neograničena bogatstva, koja je često »... u suštoj suprotnosti sa svakom željom za shematiziranjem«.<sup>49</sup> U raspravi o pauzi (koja slijedi nakon one o sinkopi) najzanimljivije su misli o pauzi kao pojavi u kojoj »goli pojam vremena postaje glasbenom građom« (primjedba estetičko-ontologijskog reda), te razlika koju pravi između završne stanke na kraju nekog stavka ili skladbe i onih, »djelotvornijih« stanki »... koje ulaze među tonove, razdvajaju ih, kidaju i [...] stvaraju utisak tjeskobe, izpunjene intenzivnom dramatskom napetošću« (primjedba psihologijskog reda).<sup>50</sup> Nakon tvrdnje o važnosti sinkope za suvremenu plesnu glazbu, Andreis proširuje spoznaju na osobitu važnost uloge ritma u cjelokupnoj suvremenoj glazbi. Pritom posebno apostrofira »bogat doprinos« »... koji je u suvremenu europsku glasbu ušao sa svježeg vrela pučke ritmike«, navodeći

<sup>46</sup> Usp. *ibid.*, 21 i 28.

<sup>47</sup> Usp. *ibid.*, 21.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>49</sup> Usp. *ibid.*, 26-27.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 26.

»proučavanje folklor« koje je otkrilo »... bogatstvo viših složenih taktova [...] među kojima ima i takvih, koji se ne dadu svrstati pod način našeg, zapadnoeuropskog bilježenja ritmičkog zbivanja«. <sup>51</sup> Može se pretpostaviti da se Andreis ovdje referira na Bartókova istraživanja, ali i da pritom podrazumijeva skladateljske produkte tipa orijentacije ranoga Stravinskog, sâmoga Bartóka, a možda i nekih onodobnih domaćih skladatelja tzv. »neonacionalnog« stilskog usmjerenja. Rasprava o ritmu završava kratkim odlomkom o tempu, pri čemu fenomen tempa svodi na korespondentnost elementarne ljudske fiziologije i glazbenog protoka (brzinu otkucaja srca kao tzv. *tempo ordinario*), a njegove promjene (ubrzanje, odnosno usporavanje početne brzine izvođenja) svodi na »mostove«... između oscilacija, koje naš duševni život neriedko doživljuje, i glazbenog toka, njegova ogledala«. <sup>52</sup>

### III. Melodija

Dok ritam smatra elementarnim elementom glazbe, melodiju <sup>53</sup> Andreis shvaća kao nositelja onog finijeg sloja u glazbi: »tek melodija može objaviti svu plemenitost glazbenog govora, svu uzvišenost boli i zadovoljstvo radosti«. <sup>54</sup> Na drugom je mjestu ovako definira:

»'Melodija' znači redovito tonsku liniju širih razmjera, čije osobine izazivaju dojam potpunosti, dovršenosti, zaokruženosti (ponajvećma pod uplivom pjesama, pučkih ili umjetničkih, koje se pri pjevanju ili slušanju doživljavaju kao cjelina).« <sup>55</sup>

Cijelo poglavlje o melodiji, međutim, većim se dijelom sastoji od informacija i tvrdnji koje bismo mogli svrstati u ono što je sam Andreis na početku nazvao »normativnom glazbenom teorijom« ili »uvođenjem u glazbu«, odnosno »upoznavanjem s abecedom glazbene nauke«. <sup>56</sup> Za ovu ćemo prigodu izdvojiti samo one dijelove koji nose estetički naboj i potencijal, a izostaviti puku ili pretežnu opisnost pojava vezanih uz melodiju kao glazbenoteorijsku kategoriju (npr. intervale, variranje/varijacije, tvorbu oblika dvodjelnosti/trodjelnosti, odnos melodije, teme i motiva, polifonijsku tehniku kontrapunkta, i dr.).

Prema očekivanju, Andreis najlakše upravo na području melodije dokazuje svoju osnovnu tezu o glazbi kao govoru i emanaciji čovjekove subjektivnosti. Ipak, već na početku rasprave u tom dijelu ne propušta naglasiti da melodija nužno postoji tek u jedinstvu »uzajamne djelatnosti« svih glazbenih elemenata: melodija

<sup>51</sup> *Ibid.*, 28.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Poglavlje o melodiji nalazi se na str. 29-53.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 45.

<sup>56</sup> *Ibid.*, 8.

bez ritma ne postoji, a harmonija (bez obzira na to, je li ostvarena ili nije) »... izvire iz strukture same melodije«, odnosno »... već u najjednostavnijoj melodiji dolazi do skupnog djelovanja nekoliko sila«. <sup>57</sup> Andreis je bio i daleko od avangardističkih tvrdnji s početka 20. stoljeća da je tradicionalni tonski sustav iscrpljen, vjerujući u neiscrpivost mogućnosti danih elemenata i odnosa u prirodnom poretku svijeta: »... moramo posvetiti nekoliko redaka [...] onoj bezkonačnoj raznolikosti tonske linije [...], upoznavajući pritom ponovno izdanak one vječne organizatorske snage, koja je u svemiru i čovjeku podjednako na djelu«. <sup>58</sup> Drugu glavnu tezu o analognosti izvanjskog i čovjekova unutarnjeg svijeta (»analogijama iz vanjskog svijeta, kojima se ne može zanijekati srodnost s obrisima melodičkog zbivanja«) lako elaborira navodeći konkretne primjere (iz pojedinih djela Chopina, Offenbacha, Beethovena) za melodiju koja »stalno ili duže vrijeme boravi na istom tonu«, melodiju s »koso položenim smjerom« te onu s »valovitošću pojava« (»nizanje valovlja« s jednakim i nejednakim melodijskim pomakom). <sup>59</sup> Nadalje, upućuje na to da posebna pozornost pripada melodijama u obliku rastavljenih akordâ, videći u njima — kao i onima koje nastaju na temelju »harmoničkih figura« — mogućnost izravne simbolike sasvim određenih ljudskih i općeprirodnih kategorija:

»Melodije, koje izvire iz harmonijske pozadine«, tj. »teme, što nastaju iz samih elemenata suzvuka, kao da posjeduju obilježja odrješitosti, mužkosti, ratobornosti; njima se dade izraziti i pojam veličine i snage; naprotiv, čim se melodija izgrađuje uz pomoć harmoničkih figura (prije svega zaostajalica) te tonova s kromatičkim obilježjima, njoj pripadaju značajke mekoće, raznježenosti, ženskosti, strastvenosti i ljubavnog zanosa.« <sup>60</sup>

Za prvu kategoriju navodi primjere iz Beethovenove, a za drugu iz Wagnerove glazbe. Estetički je relevantna Andreisova primjedba o postupku variranja kao »primjeru jedinstva u raznolikosti«, tj. da svaka varijacija »... mora na bilo koji način odavati povezanost s izhodištem, no mora istodobno i pokazati novo lice...«. <sup>61</sup>

Jasne elemente estetičnosti Andreis ponovno uvodi nešto kasnije u tekstu, dovodeći u vezu melodiju i formu:

»Na području melodike leže i klice glásbene forme. To je sasvim prirodno. Uravnoteženost sadržaja i oblika oduviek je preduvjet vrijednosti umjetničkog djela; a baš takvu umjetničku ravnotežu možemo tražiti i kod svake melodije...«. <sup>62</sup>

<sup>57</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>58</sup> *Ibid.*, 30.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 32-33.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 35-36.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 37.

<sup>62</sup> *Ibid.*, 42.

I dalje:

»Stara rieč, po kojoj nosilac ljepote nije samo djelo kao cjelokupnost, već i svaki njegov dio, obistinjuje se na poseban način u glasbi, u kojoj se dojam cjelokupnosti stiže tek sintezom postepeno doživljenih pojedinih elemenata cjeline. Ljepotu forme tražit ćemo dakle i nalaziti i u najmanjem melodičkom potezu umjetničkih osebina.«<sup>63</sup>

Ovi stavovi odaju s jedne strane Andreisa kao estetičara koji zagovara vrlo staru koncepciju odvojenosti sadržaja od forme koja prethodi čak i Hanslickovoj nezaobilaznoj formulaciji sadržaja u glazbi kao »zvučeći pokrenutih formi«, izrečenog još sredinom 19. stoljeća,<sup>64</sup> dok s druge strane, kao posljedicu prethodnoga, formu vidi isključivo kao izvanjski oblik, nešto pridodano prethodno postojećoj (ili za tu priliku stvorenoj) masi amorfne materije. To naknadno »davanje oblika« odnosi će se onda na estetički relevantno oformljenje materijalne mase prema važećem kanonu ljepote isprva po pojedinačnim dijelovima (uključujući u glazbi npr. melodiju) kao sektorima, a potom i cjeline kao zbira dijelova. Zanimljivo je da Andreis u združivanju melodike i oblikovanja »u jedan pojam« posebno ističe »značenje pučke glasbe«, gdje je manje važno što »glasbeni folklor [...] određuje granice narodnosti«, a značajnije to što se u pučkim napjevima »... umjetničkim nagonom anonimnog predstavnika kolektivne duše, očituje sigurnost formalne preglednosti«. <sup>65</sup> Ovim iskazom Andreis se u ovoj prigodi otkriva kao prilično stidljiv, ali ipak otvoreni pristaša tzv. neonacionalnog smjera, odnosno kao zagovornik estetike kakvu je u nas, slijedeći u osnovi i duhu Kuhačevu koncepciju, već od početka 20. stoljeća zastupao npr. Antun Dobronić<sup>66</sup> i većina skladatelja djelatnih između dvaju svjetskih ratova.

U Andreisovoj raspravi o razlici između melodije i teme najzanimljivija je kvalifikacija da je (ali samo do određene mjere) »melodija statičke, a tema dinamičke prirode«, <sup>67</sup> što autor temelji na ranije spomenutoj tvrdnji da je melodija tvorevina koja izaziva dojam dovršene potpunosti i zaokruženosti, a da se tema kao »izvor života [...] podpuno izživljuje u stalnom doprinosanju građe za podizanje tonske tvorevine«, tj. da je tema »klica formalnog razvoja«. <sup>68</sup>

Estetičke dimenzije stare povijesne polifonije Andreis vidi i u tome što »... su dvie istovremene tonske linije tvorile cjelinu, u kojoj je svaka od njih oštro

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> Usp. Eduard HANSLICK: *Vom Musikalisch-Schönen*: »Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.« Cit. na str. 75 prvog dijela izdanja: Dietmar STRAUSS: *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Historisch-kritische Ausgabe*, Schott, Mainz itd. 1990.

<sup>65</sup> Usp. Josip ANDREIS: *Uvod u glasbenu estetiku*, 42.

<sup>66</sup> Usp. Antun DOBRONIĆ: *Naše glazbene prilike i neprilike*, Drniš 1908, 19-21, 31-34. Andreis se u drugim svojim onodobnim tekstovima nije deklarirao samo kao »stidljiv« pristaša neonacionalnog smjera, već ga je vrlo otvoreno zagovarao. O tome usp. Sanja MAJER-BOBETKO: Tema i vrste napisao o glazbi Josipa Andreisa, objavljenih do 1945. godine, *Arti musices*, 40 (2009) 1-2, 171-177.

<sup>67</sup> Josip ANDREIS: *Uvod u glasbenu estetiku*, 45.

<sup>68</sup> *Ibid.*



naglašavala svoju životnu samostalnost«. <sup>69</sup> No, za spregu glazbeno-estetičkog s izvanglazbenim konotacijama (za koju se i inače zalaže) ne koristi ovu afirmativnu tvrdnju, nego je potvrđuje negativističkim stavom u kritičnosti spram višeglasja u duhu ranobaroknih primjedbi dostojnih jednog Vincenza Galileia, Giulija Caccinija ili Jacopa Perija:

»No u opojnosti skroz samostalnog polifonog oblikovanja, u kojemu se svaka melodička jedinica i u tonskoj substanciji sasvim razlikuje od druge, ležale su klice posvemašnje anarhije, zamršene neodređenosti zvučnog dojma, koja je stajala u suštoj suprotnosti s poredkom vanjskog i unutarnjeg svijeta.« <sup>70</sup>

Ovo upotpunjuje, navodeći kao svoj izvor Williama Wolfa, tezom da se u homofonskim skladbama »... melodija kreće slobodno u vremenu i prostoru (tj. notnom crtovi!ju!)«, dok u polifonskim stavcima »... pojedini glasovi [...] moraju sebi slobodu tek izvojštiti, svladavajući poteškoće, na koje posvuda nailaze«. <sup>71</sup> Prethodnu tvrdnju Andreis donosi u maniri onih teoretičara koji prethodno prihvaćenu opću teorijsku konstrukciju pokušavaju verificirati na pojedinačnim pojavama u zbilji čak i po cijenu proizvoljnosti. Naime, glavnu negativnost kasnorenesansne polifonije još onodobni kritičari nisu vidjeli u »posvemašnjoj anarhičnosti« ili »zamršenoj neodređenosti« same glazbene teksture, već u tome što im je višeglasno uglazbljenje zbog svojih glazbeno-konstrukcijskih razloga priječilo transparentnu razumljivost pjevanoga teksta, do čega im je — kao renesansnim humanistima — bilo u prvome redu stalo. I upravo su se zbog tog razloga tako zdušno zalagali za homofoniju, tumačeći navodne uspjehe starogrčke glazbene umjetnosti većim izražajnim mogućnostima jedne samostalno zvučeće melodije, u želji da glazbenu umjetnost svojega doba »poprave« i uzdignu do razine i utjecaja što ih je postigla u »zlatnome dobu« antike. Što se tiče tvrdnje o navodnoj »suštoj suprotnosti« između »samostalnog polifonskog oblikovanja« i »poretka vanjskog i unutarnjeg svijeta«, ovu je problematiku — u okvirima vlastita svjetonazora — riješilo još rano srednjovjekovlje, kada je na temelju argumentacije Johannes Scotusa Eriugene rana kršćanska crkva dopustila primjenu prvoga višeglasja u vlastitoj liturgijskoj praksi, ali to očito Andreisu nije bilo poznato.

Poglavlje o melodiji Andreis završava kratkom raspravom o razlikama između polifonije i homofonije. <sup>72</sup> Prvo navodi srodnosti dviju umjetnosti, polifonije u glazbi i arhitekture, koju vidi u potrebi svladavanja specifičnih prirodnih zakonitosti te ovladavanju zajedničkih gradbenih načela (pitanja simetrije i usklađenosti dijelova s cjelinom). Potom iznosi tvrdnju da višeglasje posjeduje »pretežno duhovni

<sup>69</sup> *Ibid.*, 47.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*, 50.

<sup>72</sup> Usp. *ibid.*, 52-53.

značaj« (ono čak »izaziva pomisao na hram, na katedralu, specifično gotsku«), dok jednoglasje predstavlja više »glas pojedinca, njegove strogo osobne boli i radosti«. Stoga bi polifonija, prema Andreisu, s jedne strane upućivala na »stanovitu transcendentnost djelovanja«, dakle sugerirala vezu ovostranog i onostranog, fizičkog i metafizičkog, a s druge strane (ali u ovom aspektu sve u ovostranosti!) idealno reprezentirala složenost ljudske psihe, odnosno postala »... posebnim odrazom duševnog (ne samo osjećajnog) života«, što bi uključivalo osjećajnost, glazbeno mišljenje (logiku) i volju. Posve različito od Schopenhauera, međutim, Andreisovo poimanje volje u glazbi ne odnosi se na metafizičku bit svijeta, nego na skladateljevu (pojedinačnu ljudsku) volju koja silom svladava otpor dionica (!) u višeglasju u skladateljskom procesu njihova međusobnog prilagođavanja: »Odtuda u polifonom svaranju često utisak borbe, napetosti [...], dramatike«. Je li u ovom nadasve osebnom iskazu moguće otčitati stanovita Andreisova osobna iskustva i probleme u amaterskim i za širu javnost uglavnom nepoznatim vlastitim pokušajima skladanja višeglasne glazbe tijekom njegova glazbenog školovanja?

Razmatranje završava konstatacijom da polifonija »... djeluje u prvom redu sama za sebe, izpunjujući istodobno i oblik i sadržaj glazbenog djela«, ali da i monodija može »postati jedinim načelom oblikovanja« (u solo pjesmi i dijelovima glazbeno-scenskih djela).

»Njihovim izmjeničnim dodirima nastaje pak onaj 'mješoviti' stil, [...] [koji je] doista u stanju ostvarivati nizanje oprečnosti i neprekidno bogatstvo ugođaja. Prožimanje homofonije polifonijom, a polifonije homofonijom, postaje izvorom novih, izvanredno djelotvornih emocija.«<sup>73</sup>

Cijela ova završna rasprava o polifoniji unutar poglavlja o melodiji sadrži niz obrata, paušalnih ocjena, pa i stanovitih nelogičnosti. Na primjer, polifoniju čas drži potencijalnim izvorom kaosa, čas jedinom glazbom sposobnom za dosezanje transcendentnog, čas opet idealnom projekcijom složenosti ljudske psihe. Nadalje, polifonija je istodobno sama sebi dostatna (kao jedinstvo oblika i sadržaja), ali tek u kombinaciji s homofonijom (kao tzv. mješoviti stil) idealno služi krajnjem cilju i svrhi glazbe — izazivanju/izražavanju »djelotvornih« (za što?) emocija. Čini se da je Andreis pišući ovaj *Uvod u glazbenu estetiku* ili stajao izložen raznovrsnim, često oprečnim estetičkim koncepcijama, pa im nije bio u stanju parirati usvajajući od svakoga ponešto, čak i kad je očito kontradiktorno, ili je, čvrsto uvjeren u jednu nepromjeljivu i sveobuhvatnu estetičku koncepciju, pokušavao pod nju podvesti i one pojave koje su s njome očito bile nespojive.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 53.

#### IV. Harmonija

Kao i u poglavlju o melodiji, cijelo poglavlje o harmoniji<sup>74</sup> također se većim dijelom sastoji od informacija i tvrdnji iz područja tzv. normativne teorije glazbe, pa ćemo i u ovoj prigodi izdvojiti samo one dijelove koji su relevantni za estetičku problematiku, a izostaviti pojave vezane uz harmoniju kao glazbenoteorijsku ili glazbenopovijesnu kategoriju (npr. povijesni odnos polifonije i harmonije; kvalitete pojedinih intervala kao dijelova harmonijskih sklopova; peterozvuci; zaostajalice; »predujmice« [anticipacijel; prohodni tonovi).

Andreis prvo razlučuje suzvučke kao elemente harmonije koji su »... pojedinačno uzeti — po svom značenju skroz oprečni onome, što nazivamo melodičkim tokom«. Ali i kao takvi, suzvučki sadrže »... podjednako značajno i bogato vrelo, iz kojega ključa snažan mlaz životnih snaga, kadrih da se u bezkonačnom prelievanju na poseban način izžive«, pa »... i u svijetu tonskih sklopova postoje mogućnosti bogatog dinamičkog razvoja«, koji se očituje u njihovoj međusobnoj povezanosti i u čijem se odnosu »... ostvaruje njihovo značenje i djelovanje«. <sup>75</sup> Zanimljiv je logički slijed kojim Andreis potom raspravlja o suzvučju. Iz jednostavne i dobro poznate činjenice da je ton sastavljen iz niza alikvota, Andreis zaključuje da »Početni elementi harmonije nemaju u sebi ništa vještačko. Oni su prirodnim putem postali građom umjetnosti.« <sup>76</sup> Pritom kao da zaboravlja da je ranije u diskurzu ustvrdio da prirodno proizvedeni zvukovi ne mogu predstavljati tonsku građu glazbe, jer u njima nema »onog pravilnog titranja«, koje tvori plemenitost tona, pa da je zbog toga glazba »strogo kreativna umjetnost, koja iz ničega stvara«. Naravno, riječ je ovdje o maloj verbalnoj nepreciznosti koja bi — ne razjasni li se pitanje — mogla imati ozbiljne pojmovne posljedice. Naime, »prirodnost« tonskih alikvota jest fizikalna datost (= Andreisov »prirodni put«), ali može nastati tek nakon što se umjetno stvori ton kao »pravilni titraj«. Dakle, »u početku ne bijaše ton« (da parafraziramo Bibliju), jer on je stvoren umjetno (= Andreisov termin »vještački«) od strane čovjeka-umjetnika, no nakon što je jednom stvoren/ proizveden dalje djeluje nuždom prirodnog zakona.

Među svim elementima harmonije Andreis posebno apostrofira disonancu, koju detektira među alikvotima kao septimu, odnosno treću tercu nad osnovnim tonom trozvuka (tj. sedmi alikvot osnovnog tona):

»Od tog trenutka život se suzvuka otkriva u punom svjetlu; u nj ulazi disonanca (takav je, naime, karakter septime), koja postaje izhodištem one nužne napetosti, za koju smo kazali, da baš u glasbenom zbivanju donosi odraz našeg duševnog (napose osjećajnog) života.« <sup>77</sup>

<sup>74</sup> Poglavlje o melodiji nalazi se na str. 29-53.

<sup>75</sup> *Ibid.*, 54.

<sup>76</sup> *Ibid.*, 55.

<sup>77</sup> *Ibid.*

I razvija misao dalje:

»Tek pristupanjem pojma disonance u nastajanje tonskog djela počinje ona čudesna igra zvučnih snaga, koja podpuno omogućuje svestranost djelovanja glasbe te se sa melodijom, ritmom i bojom ujedinjuje u cjelinu, koja je, s gledišta zvučnog dojma, nerazstavljiva.«<sup>78</sup>

Na kraju zaključno poentira: »Konsonanca i disonanca: to su pojmovi, unutar kojih nastaje sav život, što se odvija na području harmonije.« Donekle začuđuje Andreisov decidirano pozitivni stav o disonanci kao stožernoj kategoriji harmonije, što ga na stanovit način udaljuje od njegova inače prevladavajućeg konzervativnog estetičkog stava. Osobito se pak »naprednim« može ocijeniti Andreisovo jednako decidirano i jasno uvjerenje o evolucijskom karakteru prihvaćanja i disonanca i konsonanca u povijesti europske umjetničke glazbe:

»Daleko od toga, da jednom zauviek postavi sebi određene granice između liepog i ružnog, privlačivog i odurnog, dozvoljenog i nedozvoljenog, između konsonance i stupnja, u kojem se i disonanci omogućuje sudjelovanje u izgradnji tonske tvorevine, harmoničko je poimanje te granice postepeno bez prekida razmicalo. Najprije na području same konsonance (dugo je, naime, trebalo dok su svi intervali, koje danas smatramo konsonantnima, bili priznati takvima), a zatim na području disonance, na kojemu to razmicanje nije ni danas prestalo.«<sup>79</sup>

Ovaj dio diskurza kulminira za Andreisa daljnjim, neočekivano smjelim zaključcima: »... smijemo reći, da je poviest harmoničkog osjećanja, kako se ono izražava u djelima značajnih europskih skladatelja, zapravo poviest disonance i njezinog poimanja«;<sup>80</sup> »Možda se ni u jednom ogranku glasbenog govora ne primjećuje takva stalnost evoluiranja, tako uporno osvajanje novih, neiztraženih područja, kao u razvoju harmoničkog osjećaja...«.<sup>81</sup> U zauzimanju za takve stavove Andreisu je očito pomogao temeljit uvid u određena poglavlja povijesti i psihologije glazbe (npr. »naš slušni organ postepeno se je privikavao na tonske sklopove koji su mu u početku [...] izgledali neobični i tuđi«; iako je »harmonija u svojim elementima dana prirodnim putem«, osnove su joj »postojale prije kontrapunkta«; i drugo). No svakako je potrebno uočiti da se rasprava o konsonanci/disonanci iz povjesničarsko-psihologijske razine pokušala »uzdignuti« u estetičku, tj. da se kategorije »privlačivog« i »dozvoljenog«, odnosno »odurnog« i »nedozvoljenog«, izjednačuju s odrednicama »liepog« i »ružnog«. Dodatno valja još upozoriti da je cijeli kompleks rasprave o harmoniji, a posebno o disonanci kao njezinoj središnjoj kategoriji, potpuno usklađen s Andreisovom osnovnom estetičkom orijentacijom,

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*, 56.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ibid.*, 57.

tj. s onim njezinim dijelom koji glazbu smatra organiziranim zvukovnim odrazom čovjekova subjektivnog života i habitusa.

Među harmonijskim pojavama elemente estetičnosti nalazimo još i u dijelovima rasprave koji se bave kadencom, kromatikom, modulacijom, sekvencom i »orgelpunktom«. Tako osnovnu kadencnu formulu I-IV-V-I, unatoč njezine »primitivnosti djelovanja i lapidarnosti izraza«, smatra estetički značajnom, jer — uz uzorak ispravnog vođenja dionica i značajno afirmiranje trodijelnosti — »... tvori utisak jedinstva, više zaokruženosti, punoće, dovršenosti, sklada, u kojemu ništa nije suvišno, niti išta nedostaje«,<sup>82</sup> gotovo kao neki idealni prototip Listeniusove renesansne estetičke kategorije »opus perfectum et absolutum«.<sup>83</sup> »Kromatika je u glasbi novijih vremena postala životnim kvascem, bez kojega nije moguće zamisliti razvoj novije glasbe od romantičara (posebno Wagnerovih djela, navlastito 'Tristana i Izolde') dalje«. Nadalje, kromatika »pomaže očuvanju ritmičkog gibanja« jer kromatički tonovi ispunjavaju praznine između akordičkih blokova, zaokupljajući slušnu pozornost vodoravnim gibanjem i odvrćući ga od vertikalnoga: »porodivši se iz kontrapunkta, harmonija na području kromatike ponovno u nj uvire«.<sup>84</sup> I modulacija stoji izrazito u funkciji temeljne kategorije Andreisove estetike: u njoj se na jedinstven način očituje »bogatstvo harmoničkog života« i ona postaje »izvorom vrlo značajnih kontrasta, kao i raznovrstnih odraza duševnih stanja, više ili manje napetih«.<sup>85</sup> Zanimljiva je dvojakost karaktera i izražajnih mogućnosti sekvence. Prema Andreisu, pozitivnost njezine primjene leži u tome što »logički provedenim načelom pokreta« (tj. dosljednim ponavljanjem jednog obrasca u sljedećem pokretu glazbenog tkiva) stvara u slušatelja »utisak sigurnosti, snalaženja, pouzdanosti u očekivanju daljnjeg razvoja«, te sadrži »mogućnost stalnog nizanja disonantnih sklopova [...] koji su pridonieli drugačijem shvaćanju disonance, kao i njezinom oslobođenju od pravila, koja su je dugo stezala i pričela joj samostalniji život«.<sup>86</sup> S druge pak (negativne) strane, oblikovanje glazbenog tkiva sekvencom javljalo se »... u starijim vremenima (osobito u glasbi Bachova razdoblja) vrlo često [...] tako da je i uzrokovalo postepeno otupljivanje receptivne moći slušaoca«, a »pretjerana primjena sekvence navodi skladatelja na ukalupljenost, koja samostalnost stvaranja zamjenjuje udobnošću ponavljanja«.<sup>87</sup> Može se, dakle, utvrditi da na receptivno-psihologijskom planu postupak

<sup>82</sup> *Ibid.*, 60-61.

<sup>83</sup> Inače, kadencna problematika nije toliko izgubila na aktualnosti u suvremenim estetičkim razmatranjima, kako bi se moglo očekivati nakon toliko brojnih i dugih iskustava u i oko post-tonalitetne glazbe nastale tijekom 20. stoljeća. Usp. npr. ingenioznu raspravu: Leonard B. MEYER: »Nature, Nurture, and Convention: The Cadential Six-Four Progression«, u: *The Spheres of Music. A Gathering of Essays*, University of Chicago Press, Chicago-London 2000, 226-261.

<sup>84</sup> Josip ANDREIS: *Uvod u glasbenu estetiku*, 64.

<sup>85</sup> *Ibid.*, 64-65. Čak je i Stravinski 1939/40., doduše u objašnjavateljsko-didaktičke svrhe, našao za shodno izjaviti: »No, najjednostavnija ispravno izvedena modulacija već je bez sumnje umjetnost« (prev. S. T.). I. STRAVINSKI: *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, 23.

<sup>86</sup> Josip ANDREIS: *Uvod u glasbenu estetiku*, 65-66.

<sup>87</sup> *Ibid.*

sekvenciranja izaziva lepezu od slušne sigurnosti do dosade, a da je na planu skladateljske estetike potpomogao povijesnu emancipaciju disonance, ali i donio opasnost nekreativnog shematiziranja. Što se postupka »orgelpunkta« tiče, njegova estetička pozitivnost leži u mogućnosti »... vrlo jakog zgušćivanja snaga i sukobljavanja suprotnih sila«, dakle opet u potpomaganju izražajnih moći glazbe.

Poglavlje završava priznanjem povijesnom načinu harmonijskog mišljenja koje je osobite zasluge steklo u vrijeme stilske epohe baroka, proizvevši glazbenu stenografiju — generalbas. Andreis u brojčanom šifriranju basove dionice vidi »simbole stupovlja svake tonske tvorevine«, a same brojke proglašava »... izvanjnim obilježjima veličanstvenosti i širine baroka i njegove potrebe za čvrstim uporištem«,<sup>88</sup> no ne izriče ove tvrdnje kao vlastite stavove, već ih historičarski osviješteno predstavlja kao misao baroka o vlastitoj epohi.

## V. Boja

Poglavlje o boji najkraće je od svih u tekstu Andreisova *Uvoda u glazbenu estetiku*.<sup>89</sup> Andreis jasno razlikuje kvalitetu tona kao ovisnu i o kvalitetama izvora emitiranja tona, i pritom je svjestan estetičkih posljedica takve situacije i takvoga stava:

»... kvalitet tona se mienja i s obzirom na izvor tona u užem smislu rieči. Jedan te isti ton [...], izveden uzastopce od nekoliko raznih glasova ili glazbala, djelovat će svaki put drugačije. On može biti izveden na flauti, fagotu, violini, violoncellu, rogu, može ga izvesti alt i bas: svaki put će estetski učinak biti nov«.<sup>90</sup>

Međutim, taj »estetski učinak« nigdje se dalje ne razrađuje ni pojašnjava, osim što se s pomoću lingvističko-pojmovnih analogija s optičkim područjem navodi da s obzirom na boju tonove dijelimo »na svjetle (visoke) i tamne (duboke)«. Zanimljivo je da je Andreis, čini se ipak nesvjesno, pri pokušaju određenja konkretnih instrumentalnih izvora zvukovlja počinio pogrešku, izokrenuvši dijametralno suprotno kvalitete »svjetlog« i »tamnog« zvuka: »Mi ćemo očito taj ton označiti svjetlim, kad ga budu izvodili fagot, cello, bas, a tamnim, kad ga začujemo na violini ili flauti«; i dalje: »no ni u okviru 'svjetlijih' tonova ne će nipošto biti svejedeno, izvodi li ga fagot ili cello ili bas; i tada će se svaki put pojaviti osjetljive razlike«.<sup>91</sup> Pitanje tonske boje nije inače bilo strano razmatranjima u estetici glazbe Andreisova doba. Tako je npr. američki skladatelj Aaron Copland u tekstu objavljenom 1939. napisao da »glazba ima četiri bitna elementa: ritam, melodiju, harmoniju i tonsku boju«, a izostavio je element tonske visine.<sup>92</sup>

<sup>88</sup> *Ibid.*, 67.

<sup>89</sup> Nalazi se na str. 68-72.

<sup>90</sup> *Ibid.*, 68.

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> Usp. Aaron COPLAND: *What to Listen for in Music*, Whittlesey House, New York 1939, 33. Usp. također: Roger SCRUTON: *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, New York 1999, 20.



Andreis nastavlja raspravu o boji razmatranjem razlika između tonske boje ljudskoga glasa i boja koje odlikuju tonove glazbenih instrumenata. Kaže da su mjerilo »pri prosuđivanju obćih tonskih utisaka« (pa tako i tonske boje) osobine ljudskoga glasa zbog svoje prirodne datosti, pa da zbog toga »svi oni tonovi, što se na glasbalima kreću u obsegu triju oktava i pol [...] djeluju neposrednije, toplije«; s druge pak strane, tonovi iznad i ispod navedenog opsega registara ljudskih glasova »... nemaju više one izravne moći djelovanja na naše osjećaje, pa prelaze u stanovitu abstraktnost, kojoj je podloga gola objektivnost«. <sup>93</sup> Ova tvrdnja u osnovi psihologijskoga reda tako postaje podlogom za estetičku prosudbu, ali Andreis pritom ne slijedi idejnu shemu koja bi se mogla očekivati s obzirom na njegovu temeljnu estetičku usmjerenost. Umjesto očekivanog zalaganja za boju u vokalnoj na užtrb instrumentalne glazbe, Andreis konstatira da s obzirom da »... ljudski glasovi ne pokazuju tolike razlike u boji kao glasbala [...] tek instrumentalno područje otkriva ono bogatstvo raznolikosti u bojama, koje postaju podlogom tako sretnim i moćnim učincima«. <sup>94</sup> Slijedi odlomak koji općenito obrađuje individualnost glazbala koja uzrokuje »samostalnost u odražavanju boje« i posljedično njihovu primjenu u instrumentalnoj, napose simfonijskoj glazbi (uz poštovanje individualiteta i tzv. miješanje tonskih boja). Međutim, izričito naglašava da se u ovoj prigodi ne želi upustiti u »podrobnije izpitivanje razvoja orkestra«, iako ispravno navodi faze u razvoju zajedničkog muziciranja u povijesti europske umjetničke glazbe od srednjovjekovnog instrumentarija, preko utjecaja opere na »usavršavanje orkestra« do stvaranja njegovog »klasičnog« sastava i kasnije proširenja u romantizmu i »novoromantizmu«. Upozorava također i na to »... da se i u sastavu orkestra očituje ona organizatorska snaga, koju smo već sreli pri ogledanju svakog elementa glasbenog govora«, <sup>95</sup> tj. da su se unutar triju temeljnih skupina orkestralnih glazbala (gudaćih, drvenih i limenih puhaćih) razvile tzv. porodice srodnih instrumenata s opsezima od sopranskog preko altovskog i tenorskog do basovskog, slijedeći shemu dispozicije ljudskih prirodnih glasova. Prigovor koji bi se mogao ovdje postaviti je da je ta pojava u organologiji registrirana i za predorkestralno razdoblje instrumentalnog muziciranja, odnosno da su još srednji vijek i renesansa poznavali takav tip artikulacije opsega i karaktera emitiranog zvuka u obliku gradnje porodica srodnih glazbala (npr. viole da gamba, blokflaute, krumhorni i dr.), ali ta je glazbenopovijesna spoznaja akvizicija historijske muzikologije i organologije iz vremena nakon Drugog svjetskog rata pa nije Andreisu ni mogla biti podlogom za njegova razmišljanja o toj pojavi.

Poglavlje o tonskoj boji Andreis završava svojevršnim kratkim sažimanjem glavnih teza: 1) »boja je osjetni karakter zvuka pojedinih glazbala«; 2) »uz tonsku boju povezuje [se] pojam orkestralnog bojenja«. Za ovu drugu tezu smatra da ju se može razmatrati s obzirom na dvojakom usmjerenost i konkretnu primjenu u

<sup>93</sup> Usp. Josip ANDREIS: *Uvod u glasbenu estetiku*, 69.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> *Ibid.*, 71.

kompoziciji: 1) boja može prestati biti »objektivnom osebinom glasbala« i postati »nosiocem umjetničkog programa, škole, pokreta« (egzotika i narativnost romantike); 2) uporaba boje može se očitovati u »svojoj ograničenosti, u svijestnom siromaštvu«. Ova posljednja tvrdnja može se protumačiti kao zanimljiv Andreisov ekskurs u modernitet njegova vremena, jer kaže:

»Baš dandanas postoji u glasbenom svijetu strujanje, koje zapostavlja boju kao element slikanja uz pomoć tonova, pa to nastojanje naglašuje ne samo napuštanjem svih smjernica programnog značaja, već i sasvim drugačijom uporabom osebina pojedinih glasbala, obrćući često slied ustaljenih vrednota izraza u korist antiromantičkog objektivizma.«<sup>96</sup>

Andreis se ovdje javlja sa svojom kasnije toliko potvrđenom i isticanom osobinom objektivističkog historičara (misleći pritom najvjerojatnije na stvaralaštvo unutar njemu suvremenih stilskih odrednica ekspresionizma, neobaroka i neoklasicizma), ne dajući nikakvu vrijednosnu kvalifikaciju ovakvih modernističkih tendencija. Međutim, u nekim drugim svojim napisima ipak je to učinio, očitujući se, primjerice, kao izravan protivnik atonaliteta, politonaliteta i četvrttanske glazbe Aloisa Hábe.<sup>97</sup>

## VI. Oblik

Poglavlje o obliku također je relativno kratko u tekstu *Uvoda u glasbenu estetiku*.<sup>98</sup> Andreisovo poimanje oblika, odnosno forme, izraženo je u prvom odlomku:

»Izraz 'oblikovati', primijenjen na glazbu, znači: poredati glasbene zamisli stanovitim skladnim redom, koji mora počivati na preglednosti, na neusiljenosti u povezivanju pojedinih odlomaka glasbenog djela te odati [...] pravilnost disanja čitavog djela, pri čemu će pojedini udisaji očitovati logičku povezanost s pojedinim arhitektonskim odlomcima.«<sup>99</sup>

U ovoj i ovakvoj definiciji sadržano je čitavo Andreisovo poimanje načina komponiranja (tj. oblikovanja »glasbenih zamisli«) i određenja kvalitete strukture glazbenog djela. (Ostaviti ćemo u ovoj prigodi postrance činjenicu da je Andreis pojam »oblik«, kao apstraktni rezultat čina, poistovjetio sa činom sâmmim, odnosno procesom »oblikovanja«.) Prema toj koncepciji, komponira se aditivnim redanjem

<sup>96</sup> *Ibid.*, 72.

<sup>97</sup> O tome usp. Sanja MAJER-BOBETKO: Teme i vrste napisa o glazbi Josipa Andreisa, objavljenih do 1945. godine, *Arti musices*, 40 (2009) 1-2, 174-175.

<sup>98</sup> Nalazi se na str. 72-81.

<sup>99</sup> *Ibid.*, 72.

glazbenih ideja, a proizvod toga redanja mora očitovati sklad (dakle, podoban bi termin za »komponiranje« bio i »skladanje«, tj. supostavljanje glazbenih elemenata na skladan način). Dobivena struktura mora biti »pregledna«, dakle auditivno primljena i vizualno zabilježena na lako uočljiv i logičan način. Termin »neusiljenost« nije sasvim jasan: neusiljeno povezati dijelove u cjelinu moglo bi značiti da se to povezivanje ne vrši na način koji nasilno krši usvojena pravila, ali i da sklop dijelova pri recepciji (slušanju) djeluje lako i ležerno, gotovo s izvjesnom elegancijom. Uvođenje pojmova i termina »disanje« i »udisaj« upućuje na to da je Andreis dovršeno glazbeno djelo smatrao nekom vrstom organizma koji funkcionira po analogiji s onim živim bićima koja dišu, što je kao simbolika ili alegorija bilo poznato već odavna. Za načine ostvarenja skladnoga glazbenog reda »... skladatelju će se neizbježivom nuždošću nametnuti moć dvaju zakona: zakona ponavljanja i zakona oprečnosti«. <sup>100</sup> Svrha i smisao uporabe ponavljanja određenih elemenata u skladanju su »lakše pamćenje«, »upoznavanje/prepoznavanje jedne glasbene zamisli«, te omogućavanje dojma »zaokruženosti«, »preglednosti« i »jedinstva« tonskoga djela. <sup>101</sup> Drugi »zakon«, zakon oprečnosti, primjenjuje se iz čisto psihologijskih razloga, što spada u temeljnu strategiju komponiranja: »Oprečnostima je zadaća održati stalno budan slušaočev interes izbjegavanjem jednoličnosti, koja uspavljuje pažnju.« <sup>102</sup>

Otvarajući raspravu o strukturi glazbenih oblika, Andreis se neočekivano poziva na »pučku pjesmu« kao neku vrstu pramodela za svekoliko glazbeno oblikovanje: »... u njoj, naime, leže klice glasbenog oblikovanja«, kako jednostavnog (tj. na temelju »jedne misli«) tako i složenog (na temelju dviju ili triju glazbenih misli). <sup>103</sup> Zbog nenavođenja ijedne bibliografske reference iz hrvatske muzikologije i estetike <sup>104</sup> nije moguće precizno utvrditi izvore ovakva Andreisova stava (»U onom sitnom, ali iskrenom, neizvještačenom proizvodu čiste pučke duše postoje već zametci, koji će kasnije, rukom umjetnikova znanja i invencije, proširiti obrise i obseg, i postati temeljem novog jezika«), <sup>105</sup> no na ovome mjestu nije neispravno uputiti ne samo na neposredni utjecaj F. Ks. Kuhača, već i načelno na cjelokupno socio-idejno ozračje proizašlo iz učenja i prakse braće Radić, toliko dominantno u intelektualnoj i glazbeno-umjetničkoj sferi hrvatskog društva 1920-ih i 1930-ih. Idućih nekoliko stranica Andreis ispunjava ponavljanjem ili variranjem prethodno iznesenih stavova o »elementima glasbenog govora« (tj. o ritmu, harmoniji, melodiji) koji predstavljaju »... sile, koje djeluju na nastajanje muzičke arhitektonike«. <sup>106</sup> Pribraja im i boju, »dinamička sredstva«, odnos tona i

<sup>100</sup> *Ibid.*, 72-73.

<sup>101</sup> Usp. *ibid.*, 73.

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> U Andreisovoj »Bibliografskoj bilježki« (str. 125-129) navedeni su samo njemački, francuski, talijanski i jedan češki izvor.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> Usp. *ibid.*, 74.

riječi u vokalnoj glazbi te »porast« (tj. »opetovanje čitavih odlomaka [...] koji se [...] javljaju na višem razvojnem stupnju«).<sup>107</sup> Prelazeći na povijesnu perspektivu ove problematike, odnosno na razmatranje »... cjelovitih, podpunih obrazaca glasbenih oblika, osobito onih, koji su se u glasbenoj povijesti izkristalizirali od polovine 18. stoljeća dalje (u instrumentalnom stvaranju Mannheimovaca, pa Haydna i Mozarta)«,<sup>108</sup> Andreis elementarno informira i analizira menuet i rondo te detaljnije i opsežnije sonatni oblik.<sup>109</sup> Taj je diskurs gotovo sasvim glazbeno-teorijskog reda, s nizom tehničkih pojedinosti, a estetike se dotiče samo na dva mjesta. U jednome navodi teze W. Wolfa<sup>110</sup> o različitoj simbolici ronda i sonatnog oblika: rondo je više pasivnog karaktera (»odraz duše, koja se odmara, ne gleda u budućnost, već zastaje na slikama sadašnjosti«), a sonatni je oblik više aktivnog karaktera (»predstavlja aktivnost, usmjerenu postizavanju konačnog cilja, kojemu je sve, što radimo, logičkom povezanošću podloženo«); stoga »Možda nije slučaj, da je u sonati prvi stavak često izgrađen u sonatnom obliku, a posljednji u ronu: u duševnom životu je također na prvom mjestu djelatnost, rad, stremljenje, a zatim odmor u pasivnom užitku«. <sup>111</sup> Na drugome mjestu, a to je sâm kraj teksta u ovome poglavlju, Andreis ispravno zaključuje da pûka primjena dvaju spomenutih »zakona« ostvarenja tonskoga reda (ponavljanje i oprečnost), premda i rezultirala navedenom formalnom preglednošću i neusiljenošću, po sebi nije jamstvo postizanja »umjetničkosti«, odnosno estetičke relevantnosti glazbene tvorevine: te osobine moraju stajati »... u skladu sa stupnjem izvornosti glasbenih zamisli«, dakle bez kreativnog naboja i odgovarajućeg ostvarenja »... ne će biti moguće govoriti o uspjeljoj tvorevini umjetničkog duha, kao ni onda, kad izvorne ideje budu prikazane u raztrganoj, kaotičnoj, konfuznoj formalnoj odjeći«. <sup>112</sup> Može li se i u ovoj posljednjoj formulaciji otčitati Andreisov imanentno-kritički stav spram avangardnih glazbeno-skladateljskih tendencija iz prve polovice 20. stoljeća?

## VII. »Ton i rieč«

Poglavlje naslovljeno s »Ton i rieč« jedno je od većih u tekstu *Uvoda u glasbenu estetiku*.<sup>113</sup> Strukturno je moguće u njemu izdvojiti šest misaonih cjelina, od kojih svaka obrađuje jedan zasebni aspekt naznačene problematike.

U prvoj cjelini raspravlja se o načelnoj tezi da: »Udružujući se s riečju, glasba na poseban način povećava svoje izražajno bogatstvo.«<sup>114</sup> Andreis izlaže da su

<sup>107</sup> Usp. *ibid.*, 75-76.

<sup>108</sup> *Ibid.*, 76.

<sup>109</sup> Usp. *ibid.*, 76-81.

<sup>110</sup> Iz njegova djela *Musik-Aesthetik* (1902). Usp. sv. 2, 121-156.

<sup>111</sup> Usp. Josip ANDREIS: *Uvod u glasbenu estetiku*, 80.

<sup>112</sup> Usp. *ibid.*, 81.

<sup>113</sup> Nalazi se na str. 81-92.

<sup>114</sup> *Ibid.*, 81.

isprva, u prethistoriji, ton i riječ bili neodvojivi »na osnovi onomatopoetskog izražavanja i izravnog buđenja suosjećanja preko zvukovnog elementa«. Potom su se razdvojili i »... zaputili posebnim razvojnim stazama, od kojih je jedna vodila u carstvo misli, a druga neizmjernom moru osjećaja«. U novom obratu veza tona i riječi se obnovila u pojavama poput »pučke pjesme« i obrednih napjeva (»magijskih« ili »vjerskih«), da bi se u neprekinutom procesu preko »jednoglasnog crkvenog pjevanja visokih umjetničkih obilježja (gregorijanski koral)« i »klasične duhovne polifonije« s jedne strane te žanrova svjetovne polifonije (madrigala i »pučkih oblika«) i opere s druge strane, razvila do solo pjesme, koja predstavlja »... zadnji (u mnogočemu najsavršeniji) rezultat međusobnog upliva tona i riječi«. <sup>115</sup> U svemu tome, a osobito u ponovnom i konačnom povijesnom udruživanju tona i riječi, Andreis vidi logičnu pojavu, izazvanu »... stanovitim brojem dodirnih točaka među njima«. Te su dodirne točke, odnosno »stanovite analogije« između ljudskog govora i »izražajnih elemenata glasbe«: 1) intenzitet govora i intenzitet zvuka u glazbi, koji ovise o »porastu intenziteta osjećaja« govornika i glazbenika; 2) intervali (dizanje i spuštanje glasa), koji su ovisni o stupnju emotivnosti; tu Andreis upućuje na Julesa Combarieua tvrdnjom da se »... mirni osjećaji izrazuju užim, sporijim intervalima, dok se nagli kreću u obsegu širih, bržih«; 3) pravac kretanja intervala, koji skokovima nagore i nadole upravno proporcionalno prati razvoj i rast, odnosno popuštanje »duševnog bujanja« (tj. osjećaja); isto se događa i izražavanjem »težnje« i »pitanja«; 4) povezanost ili odvojenost (»rastavljeni, 'staccato' tonovi«) tonova vezana uz izražavanje emocija veselja ili boli; 5) promjene boja glasa i boja glazbala; 6) pokretljivost govora (ovisna o stupnju emotivnosti) i tempa u glazbi (»ljestvica« brzine »od adagia do presta«). <sup>116</sup> Dakako, u skladu s Andreisovom općom estetičkom tendencijom riječ je isključivo o analogijama na području izražavanja emotivne strane čovjekove subjektivnosti. No čim je riječ u funkciji komunikacije na razini racionalnog diskurza znanosti (»suhi um«) ili »didaktičke poezije«, »glasbi ne će ostati mnogo mjesta« ili će takvi tipovi diskurza čak biti isključeni »iz glasbenog obrađivanja«. <sup>117</sup> Isto tako, prema Andreisu, sprege tona i riječi nije potrebna vrhunskim pjesničkim djelima, jer bi »ljepota stiha« »iščezla pod bujnim tonskim ogrtačem«, odnosno »... spoj tonova i visoko umjetničkih stihova mogao [bi] biti štetan poeziji«. Štoviše, »... nemoguće [je] istodobno uživati u specifičnoj ljepoti stiha i melodije«. <sup>118</sup> Percepcija, psihologija i estetika tako su se našle u istom nerazmrsivom kolu. No, Andreis u ovu problematiku iznenada uključuje i pokušaj određenja krajnjeg smisla i postojanja same glazbe te sprege tona i riječi: »Čovjek, priroda (u mnogostrukosti svog vanjskog izgleda), Božanstvo: to su vječni izvori, na kojima glasba sama, kao i njezino ujedinjenje s riječju, može crpsti hranu svog izživljavanja«. <sup>119</sup> Očita je

<sup>115</sup> Usp. *ibid.*, 81-82.

<sup>116</sup> Usp. *ibid.*, 83-84.

<sup>117</sup> Usp. *ibid.*, 84.

<sup>118</sup> Usp. *ibid.*, 84-85.

<sup>119</sup> *Ibid.*, 84.

diskrepancija između ove tvrdnje i svega ostaloga navedenog u okvirima ove cjeline. Naime, barem dvije od tri navedene kategorije ovostranosti i onostranosti (čovjek, priroda, Bog) — upravo prema svim prethodnim Andreisovim tvrdnjama — ne mogu nikako u cjelini biti predmetom glazbene izražajnosti, niti načelno niti u aspektu odnosa ton-riječ: racionalno i umno u ljudskome; apstraktno i transcendentno u božanskome. Tako ovaj nelogični »skok« u diskurzu ostaje neobjašnjiv.

Druga se cjelina sastoji od načelnog i historijskog dijela, a raspravlja o problematici ravnoteže elemenata u odnosu tona i riječi. Andreis u njoj iznosi nekoliko zanimljivih i empirijski-povijesno provjerljivih točnih stavova. Iz općeprihvaćenih činjenica da »... loš stih ne smeta liepoj melodiji« te da »... banalnu melodiju ne spašavaju ni najljepši stihovi od zaborava i obće osude« zaključuje da »... i pokraj sve teoretske ravnopravnosti tona i rieči pažnja stoji doduše na rieči kao prvobitnom izvoru emocije, ali u prvom redu na glasbi«, te da u spoju tona i riječi »... rieč ostaje pokretačem glazbene zamisli, elementom, bez kojega ne bi ni došlo do tonske obradbe, no ton vrlo često dominira«. <sup>120</sup> U povijesnom dijelu, kao historičar, spoznaju da se »... poviest vokalne glasbe pretvara, tako reći, u poviest borbe tona i rieči« prati i verificira na konkretnim primjerima narušavanja ili uspostavljanja ravnoteže elemenata u sprezi ton-riječ: na polifoniji, monodiji, operi, virtuozerstvu kastrata i primadona u 18. stoljeću, Gluckovoj i Wagnerovoj reformi opere, Schubertovim solo pjesmama te »recitativnim načelima strogog realizma« (Musorgski, Janáček). <sup>121</sup>

U trećoj se cjelini Andreis bavi jednim specifičnim odnosom tona spram riječi: tona kao pratnje. Cijela se problematika ovdje sastoji od variranja tvrdnje da je pratnja svojevrсна (harmonijska) dopuna melodiji (»pievnoj crti«), pa se diskurs svodi na glazbeno-teorijsku raščlambu načina i vrsta ostvarenja te pratnje; to su »jednostavna ritmička okosnica« (nizanje trozvukâ), »polifoničko oblikovanje oponašanjem melodičke crte«, »samostalno ilustriranje pjesničkog ugođaja teksta«, te stvaranje »temeljnog ugođaja« instrumentalnim uvodima i završecima u solo pjesmama i glazbeno-scenskim djelima. <sup>122</sup>

Četvrta cjelina bavi se ulogom »glasbenog oblika« u sprezi tona i riječi. Andreis decidirano tvrdi da »oblik« mimo teksta ne može »živjeti svojim posebnim životom«, odnosno »... da će upravo tekst diktirati i oblik«. I ovdje se veći dio teksta bavi verificiranjem ove teze na glazbeno-povijesnim primjerima solo pjesme (»strofička«, »ciklička« i »skroz skladana« shema) i opere (starije s da capo arijama i recitativima te Wagnerove muzičke drame); posebno naglašava da je »... opera zapravo 'dramma per musica'; u njoj se je naime borba rieči i tona na svoj način preobrazila i u borbu drame i glasbe«. <sup>123</sup>

<sup>120</sup> Usp. *ibid.*, 85-86.

<sup>121</sup> Usp. *ibid.*, 86-87.

<sup>122</sup> Usp. *ibid.*, 87-88.

<sup>123</sup> Usp. *ibid.*, 90.



U petoj cjelini Andreis se upušta u pravu apoteozu moći tona i uglazbljene riječi, ponavljajući uglavnom — posebno nadahnuto, gotovo na neohegelijanski, neoaugustinovski ili neowagnerijanski način — već isticane teze o odražavanju čovjekova subjektivnog života i njegove dinamike u glazbenom zbivanju:

»Ton, taj posrednik između tjelesnog i beztjelesnog svijeta, koji djeluje na naša osjetila, ali je u isto doba nevidljiv, neopipljiv, produhovljuje sve, čega se dotakne, prenoseći objekte, na koje prelazi čar njegova upliva, u čistoću osjećajnog svijeta.«

I dalje:

»Riječ [...] zadobiva u tonskom ruhu jedinstvenu moć djelovanja, produhovljujući se i još više približujući Istini, kojoj stremi sve nastojanje čovjekove stvaralačke snage«.

U glazbenoj pak drami, savršenoj »iluziji realnog zbivanja«,

»vremenski element u odvijanju našeg duševnog života tada se na iznimno sretan način poklapa s vremenskom uslovljenošću tonskoga govora.«<sup>124</sup>

U posljednjoj, šestoj cjelini ovoga poglavlja Andreis raspravlja o još jednom specifičnom slučaju sprege riječi i tona: tzv. programnoj glazbi. »Pri tom susretu rječ djeluje na ton izvana, postavlja pred njega stanoviti cilj, kojemu se treba približiti, te na poseban način unosi u tonsko zbivanje posredovanje uma, koji izpituje, je li ton doista otišao putem, kojim ga je rječ mogla povesti. Rječ dakle stvara plan, nacrt, 'program', što će ga skladatelj prenieti u tonove.«<sup>125</sup> U to područje ubraja »glasovirske skladbe s [programnim] nadpisima« i »simfoničke pjesme« Berliozova, Lisztova i R. Straussova tipa. Programnoj glazbi suprotstavlja »absolutnu glazbu«, odnosno onu instrumentalnu glazbu koja se »odvija po zakonima svoje unutrašnje glasbene logike« i koja je »izgrađena na arhitektonskom planu tipičnih oblika [...] bez ikakve (vidljive) veze s izvanmuzičkim elementima.«<sup>126</sup> Za Andreisa je, dakle, neupitno da je određena vrsta glazbe u stanju svojim »sadržajem«, dakle vlastitom glazbenom strukturom po sebi, korespondirati s nekim aspektom izvanglazbene stvarnosti (realnim predmetom, narativnim ili dramskim sadržajem i dr.), pa da se tako u nekim slučajevima skladateljeva intencionalnost smatra dovoljnim odredbenim razlogom za uspostavljanje takvoga referentnog odnosa u glazbenoj, a onda i u slušateljevoj receptivnoj i estetičkoj zbilji. Ovim se stavom Andreis implicitno ponovno deklarira kao »anti-hanslickovac«, ali ovu primjedbu ne bi ni ovdje ni načelno valjalo shvatiti kao kritički stav koji Andreisa negativno valorizira kao estetičara.<sup>127</sup>

<sup>124</sup> Usp. za sva tri citata, *ibid.*, 91.

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> Usp. *ibid.*, 92.

<sup>127</sup> Suvremeni pregledni prikazi estetičkih koncepcija smatraju takav estetički stav povijesno legitimnim iako suprotnim onome inspiriranim Hanslickovom koncepcijom. Usp. npr. Edward A. LIPPMAN: *A Humanistic Philosophy of Music*, New York University Press, New York 1977, poglavlje »Composites«, 265-270.

### VIII: »Doživljaj glasbenog djela«

Poglavlje »Doživljaj glasbenog djela« može se shvatiti kao završno i neosporno krunsko poglavlje čitave knjige.<sup>128</sup> Andreis u njemu očituje primjeren smisao za sintetiziranje svega dotad iznesenog u pojedinačnim aspektima problematike, ali i respektabilnu sposobnost da nadiđe neka ograničenja koja je očitovao u ranijem izlaganju. Štoviše, neki su krajnji i sveobuhvatni zaključci toliko uravnoteženo promišljeni i domišljeni da mogu podnijeti i kritički sud današnjice. S druge pak strane, ostaju neriješena neka ranije naznačena proturječja. U prikazu ovog poglavlja nećemo se baviti onim aspektima koji ponavljaju ranije iznesena Andreisova stajališta, osim koliko je to nužno za razumijevanje novih spoznaja i ideja.

Prva velika cjelina u ovome poglavlju iznosi problematiku kakvoće slušateljeva »estetskog doživljavanja« glazbe. Naravno, Andreis ne odstupa od osnovnog uvjerenja da je bit estetičkog u emotivnome, ali vrlo odlučno zastupa stav da se glazbom »... ne može precizirati sadržajnu stranu osjećaja«. <sup>129</sup> Preostaje, dakle, formalna strana osjećajnosti: glazba i osjećajnost očituju srodnosti »protjecanja u vremenu« (vremenitost) i »pokretljivosti« (dinamika) te osnovnog polariteta duševnosti (»radost i bol«). Pritom iz područja glazbeno-estetičke relevantnosti ispadaju kategorije budućnosti i prošlosti, mogućnosti, uzročnosti i posljedičnosti. U glazbi je sve »sadašnjost«, »stvarnost«, »istina« i »nužnost«. Duhovita je — bila preuzeta ili izvorna — Andreisova primjedba o jeziku i značenju:

»Uzpaređujući glasbu s jezikom, moglo bi se reći, da u njoj nema imenica, jer nema nosilaca radnje; glasba počiva na pridjevima i glagolima, predstavnicima pokreta, gibanja. Ona 'postoji', u tome je njezino 'značenje' (Wagnerova je rieč: 'Musik bedeutet nicht, sie ist').«<sup>130</sup>

Ima ovdje (neočekivano) u Andreisa i (paradoksalno) u Wagnera rijetkog bljeska izrazite hanslikovštine. Stoji također i Andreisova primjedba o kontrafakturi (kao primjere navodi praksu talijanske opere iz 18. stoljeća) kao dokazu za neodređenost i neodredljivost sadržajne strane osjećaja u glazbi.<sup>131</sup> Nakon ovih razmatranja Andreis uvodi u diskurz pojam maštovite asocijativnosti, rabeći ga kao objašnjenje za način »glasbenog djelovanja«. Nabraja specifičnu zvukovost pojedinih glazbala (rogovi, trublje, pozaune, oboe, fagoti, orgulje), boju, dinamiku i registre (tonske visine) kao glazbene pojave koje »asocijativnim analogijama« u psihi slušatelja iniciraju doživljaje ili dojmove raznih životnih (lov, vojska,

<sup>128</sup> Nalazi se na str. 93-105.

<sup>129</sup> Usp. *ibid.*, 94.

<sup>130</sup> Usp. *ibid.*, 94-95.

<sup>131</sup> Usp. *ibid.*, 95.

pastorala, vjera) i egzistencijalnih (snaga, dubina, uzvišenost, komika, patologija, razmak, udaljenost) stanja i pojava.<sup>132</sup>

Potom se Andreis opet posebno vraća problematici programne glazbe, daje za inače smiren tijek diskurza neke neočekivano snažne izjave upravo polemičkog karaktera, a u završnici toga odjeljka dolazi na sam rub odlučujućeg iskoraka iz svega dosada rečenoga, no ne prelazi ga izrijeckom. Vrlo odlučno izjašnjava se da »... treba osuditi t.zv. 'tonsko slikanje', odnosno »Tonmalerei«. Oponašanje akustičkih pojava »vanjskoga svijeta« u nekim oblicima programne glazbe naziva »jalovošću« i karakterizira ga kao »smiešnu grubost ... primitivnog realizma«, jer »umjetnost se uobće ne stvara što vjernijim oponašanjem objektivne prirode, već umjetničkim proživljavanjem gledanog, istovjetovanjem izgleda prirode i osjećajnog života«. <sup>133</sup> Poziva se na autoritete poput Beethovena, citirajući njegovu poznatu sintagmu s partiture *Šeste (»Pastoralne«) simfonije*: »Više izraz osjećanja nego slikanje«, i Schumanna, koji je jednom nekom mladom skladatelju pri pokazivanju programa mladićeve skladbe prigovorio: »Odsviraj mi najprije samo djelo; bude li u njemu dobre glasbe, program će mi se naknadno također dopasti«. <sup>134</sup> Ovaj drugi citat naveo je Andreis zapravo kao potporu prethodno izrečenom decidiranom stavu da je kriterij kvalitete glazbene supstance apsolutno nadređen eventualnom programu, odnosno da je »... najdublje (po djelovanju) područje glazbenog stvaranja ondje, gdje je glasba podpuna i jedina vladarica, gdje ona djeluje izravno na svačiji duševni život, izazivajući skroz subjektivne osjećaje«. <sup>135</sup> U daljnjoj gradaciji logičkih izvoda zaključuje stoga da granice između tzv. apsolutne i programne glazbe uopće nisu jasne, odnosno da bi u »svakom formalno preglednom programnom djelu« naslov, odnosno program mogao »odpasti bez nepremostivih poteškoća po njegovo shvaćanje« (tj. da je zapravo suvišan). Vrhunac, očito hegelijansko-wagnerijanske provenijencije, izražava Andreis ovom rečenicom: »'Od duše k duši' mora biti geslo ne samo apsolutnog, već i programnog glazbenika«. <sup>136</sup>

Raspravljajući dalje o djelovanju glazbe, Andreis ističe nužnost individualnog uspoređivanja slušatelja s već doživljenim utiscima što sublimacijom dovodi do »preporoda duševnog stanja pojedinca u krasoti izvanjeg svijeta«. Takvo djelovanje s jedne je strane »podpuno individualnog značaja, bez ikakve pretenzije na obću vrijednost«, ali jednako reagiranje raznih i različitih osoba na neke skladbe upućuje opet na srodnost načina shvaćanja takve glazbe i istodobno objašnjava »ujedinjavajuću djelatnost« što ju vrši glazba. <sup>137</sup>

<sup>132</sup> Usp. *ibid.*, 96-97.

<sup>133</sup> Usp. *ibid.*, 97-98.

<sup>134</sup> Usp. *ibid.*, 98-99.

<sup>135</sup> Usp. *ibid.*, 101.

<sup>136</sup> *Ibid.*, 98. Usp. također: Georg Wilhelm Friedrich HEGEL: *Estetika*, knj. III, pogl. 2: Glazba: »[Glazba] je umjetnost srca i kao takva ona se neposredno obraća samome srcu«; Richard WAGNER: *Das Kunstwerk der Zukunft (Umjetničko djelo budućnosti)*, Otto Wigand, Leipzig 1850, pogl.: Čovjek kao umjetnik i umjetnost koja izravno potječe od njega. Čovjek kao subjekt i materijal svoje vlastite umjetnosti: »Osjetom sluha ton prodire od srca k srcu, od osjećaja k osjećaju«.

<sup>137</sup> Usp. *ibid.*, 101.

Andreis se posebno osvrće i na preduvjete za »ispravno djelovanje glasbenog djela na slušaoca« te na nužne osobine slušatelja »u času primanja zvučnih utisaka«. <sup>138</sup> Preduvjeti su uspješna izvedba i odgovarajući stav slušatelja, njegova receptivna spremnost. Taj stav, kojeg ionako svaki slušatelj ima na osviješten ili neosviješten način (kao »gestalt« po Ingardenu), <sup>139</sup> uključuje »pouzđano pamćenje« i »moć sintetiziranja«, a isključuje tzv. pasivno slušanje. U razradbi ove stavke Andreis se očito oslanja na Combarieua, jer ga izriječkom citira: »slušati tonove znači sjećati se i očekivati«. <sup>140</sup>

Na samome kraju svojeg *Uvoda u glasbenu estetiku* Andreis se približava konačnom određenju biti glazbe, odgovoru na pitanje koje si sam postavlja: »Što je glazba?« No, prije konačnog iznošenja definicije još jednom varira već iznesene teze o tome što glazba »otkriva« (»odraz ljepote tisuće lica prirode«; »dušu prirode i ... srodnih bića«; »pomisao na silu, koja stoji nad pojedincem i prirodom«; »ljubav prema Tvorcu«; osjećaj vlastite »sićušnosti«; »utapanje« u božanskome; »vjeru u pomoć, koju mu Božanstvo može iskazati«); <sup>141</sup> što se zbiva sa »smjernim čovjekom-stvaraocem« (on poput vladara upravlja glazbenom građom, slobodno stvara, razmiče uske granice individualnosti) i u kakvo psihološko stanje on može dovesti slušatelja: jastvo ustupa pred stanjem svijesti u kojemu se odražava sklad svijeta, a volja (individualitet) se povlači pred emocijom (ljubav); u trijumfu sjedinjenog ugođaja sklada i ljubavi kao slušatelji »tražimo dušu svieta, da se s njom sjedinimo«. <sup>142</sup>

Čitav tekst Andreisova *Uvoda u glasbenu estetiku* završava sljedećom definicijom glazbe, danom u skraćenom obliku:

»Glasba je izvor dubokih objavljenja bitno nadosjetnog značaja, koji uzpostavlja jedinstven odnos između stvaraočeve duše i njoj srodnih duša. [...] Uzajamnim djelovanjem [misli i osjećaja] biva ostvaren onaj sklad višeg reda, u kojemu se još jednom odražuje sklad Svieta, koji nužno vlada, kad se konačno stišaju bure strasti i oprečnosti«. <sup>143</sup>

Zanimljivo je, indikativno i znanstveno-spoznajno uputno usporediti ovu definiciju s onima koje su ponudila druga dva vodeća hrvatska estetičara glazbe 20. stoljeća, Ivan Focht i Ivan Supićić. Njihove definicije, odnosno određenja glase:

<sup>138</sup> Usp. *ibid.*, 102.

<sup>139</sup> Usp. Roman INGARDEN: *The Work of Music and the Problem of Its Identity (Glazbeno djelo i problem njegova identiteta)*, The MacMillan Press, Houndmills-London 1986, pogl.: *The Musical Work and its Performance (Glazbeno djelo i njegova izvedba)*, 9-15.

<sup>140</sup> Usp. Josip ANDREIS: *Uvod u glasbenu estetiku*, 102-103.

<sup>141</sup> Usp. *ibid.*, 103-104.

<sup>142</sup> Usp. *ibid.*, 104-105.

<sup>143</sup> *Ibid.*, 105.

»Glazba je umjetnička tvorevina čiji se smisao sastoji u tome da isključivo u relacijama između realnih i zamišljenih tonova, koji se mogu približno matematički izraziti i fiksirati, ponavlja u malom poretke koji vladaju u velikom, tako da duh koji te poretke prepoznaje i prima, neposredno osjeća srodnost svog bića s cjelinom svijeta«. (Ivan FOCHT: *Tajna umjetnosti*, Pogl.: Bit glazbe. K određenju pojma glazbe, Školska knjiga, Zagreb 1976, 60.)

»Glazba, kad je duboka, čista i uzvišena može pomoći čovjeku da ne zanemari, ne zaboravi i ne zatomi u sebi zamatke religioznog iskustva. Na mnogim svojim vrhuncima takva glazba otvara čovjeku vrata jednoga drugog svijeta, dalekog od svakidašnjice, nudeći mu kao neku intuiciju bića i duhovnu delectaciju. Tada duhovno, pa i religiozno ili gotovo religiozno iskustvo glazbe odvodi ljudsku misao s onu stranu nje same, daleko od svega što čovjek može čuti ili osjetiti osjetilima i naslutiti umom. Na tim vrhuncima glazba nas dovodi do slutnje univerzalnosti i punine bića kao što nam na neki način pruža i predokus transcendencije nevidljivog...«. (Ivan SUPIČIĆ: *Estetika europske glazbe. Povijesno-tematski aspekti*, Pogl.: Glazba i religiozno iskustvo, Školska knjiga, Zagreb 2006<sup>2</sup>, 334-335.)

Izuzmu li se posebnosti u definicijama ove trojice mislilaca, može se konstatirati da im je zajednička misao o srodnosti čovjeka, glazbe i cjeline svijeta s manje ili više jasnom silnicom spram njegove transcendentalne biti. Je li to stožerna misao (i kao takva konstanta) hrvatske estetike glazbe 20. stoljeća, koju je inicirao upravo Andreis svojim *Uvodom u glasbenu estetiku*?

## Zaključci

U općem zaključku o knjizi *Uvod u glasbenu estetiku* Josipa Andreisa nećemo sažimati i ponavljati niz parcijalnih zaključaka iznesenih u komentarima pojedinih poglavlja i vezanih uz pojedinačne probleme. Završit ćemo s nekoliko ideja općega karaktera:

1) Andreisovim općim i estetičkim svjetonazorima definitivno je ishodište u nekim velikim misaonim strujanjima 19. i početka 20. stoljeća. Detaljnije istraživanje njegovih eksplicitnih (Vischer, Wolf, Combarieu, Riemann, Grunsky, Toch, D'Indy) i implicitnih (Platon, Kant, Hegel, možda i Croce, te eventualno Bergson i dr.) bibliografsko-idejnih izvora pokazat će zasigurno pomno odabranu mrežu referenci koje iniciraju, uvjetuju i podržavaju njegovu temeljnu glazbeno-estetičku orijentaciju (prije svega klasični njemački idealizam, njemačka idealistička estetika glazbe s kraja 19. i početka 20. stoljeća te francuska muzikološka škola).

2) Andreis se svojim *Uvodom* iskazao kao mladi mislilac koji je od gotovo prvoga javljanja u javnosti očitovao čvrste, izgrađene i uglavnom vrlo konzistentne estetičke stavove — u obliku promišljenog i osvjedočenog elementarnog estetičkog sustava — koje je potom ugradio i temeljito primjenjivao u valorizacijama u svojim kasnije objavljivanim povijestima opće i nacionalne glazbe.

3) Tako njegov *Uvod* zapravo i nije samo »uvod« (ili se takvim može nazvati tek zbog lapidarnosti teza, izvoda i zaključaka) u estetiku glazbe, nego ga se može smatrati kronološki prvom konzistentnom *estetikom glazbe* jednog hrvatskog autora, a nipošto tek pukom kompilacijom pronađenih izvora i uzora.

4) Međutim, ono što začuđuje u Andreisovu pristupu i izvodima na području estetike glazbe je gotovo posvemašnja odsutnost ideje o povijesnosti estetike kao discipline i njezinih doktrina u tijeku povijesti europske glazbe i njezine teorijske refleksije, te općenito europske filozofije i kulture. To je tim neobičnije što je riječ o eminentnom povjesničaru čiji ukupni opus čini sam vrh hrvatske glazbene historiografije 20. stoljeća.

5) Stanovite lakune u citiranoj, navedenoj i očito rabljenoj svjetskoj literaturi mogu se vjerojatno protumačiti ili Andreisovim ideološko-estetičkim otklanjanjem određenih misaonih struja (npr. formalizma E. Hanslicka), odnosno usmjerenja (npr. historicizma R. Schaeffke, ili pomanjkanjem recentne literature (I. Stravinski, S. Langer) zbog povijesnih (ratnih i kulturno-ideoloških) okolnosti u kojima je djelo nastalo.

6) Želimo li ocijeniti Andreisovu opću orijentiranost, pokazuje se da nije imao gotovo nikakvu sklonost prema referencama na znanost (matematika, fizika), relativno malo sklonosti spram filozofijske spekulativnosti, ali je očitovao snažnu dozu potrebe za povremenim romantizirajućim idealiziranjem, koje je usko povezano s vlastitom religioznom etičnošću i spisateljskim poetiziranjem. S takvom osnovnom idejnom intonacijom Andreis je nepunih deset mjeseci po izlasku *Uvoda* dočekaao 1945. društveno-političko ozračje koje ga je dopratilo do kraja njegova života (1982.), a svojom bitno suprotnom osnovnom ideološkom orijentacijom Andreisovu estetiku glazbe gurnulo na margine i konačno u gotovo potpuni zaborav.

7) I napokon, ovaj preliminarni pregled i tako stečeni uvid u svijet Andreisovih estetičkih ideja uvjerio je autora ove studije da bi zbog znanstveno-historiografske objektivnosti u istraživanju hrvatske estetičke, historiografske i glazbenoteorijske misli o glazbi u 20. stoljeću bilo uputno usmjeriti nekog budućeg zainteresiranog studenta muzikologije i estetike glazbe da se prihvati izradbe doktorata ili veće studije na temu s radnim naslovom: »Josip Andreis — njegova estetika glazbe po sebi i primijenjena na njegove povijesti glazbe«. Naime, uvjerenja smo da je Andreis imao jasno izgrađene glazbeno-estetičke stavove prije pisanja svojih povijesti glazbe, koje stoga nije moguće u potpunosti analizirati ni razumjeti bez detaljnog poznavanja i interakcije obiju ovih sfera.



*Summary*JOSIP ANDREIS AND HIS WORK *UVOD U GLASBENU ESTETIKU*  
(*INTRODUCTION TO THE AESTHETICS OF MUSIC*, ZAGREB 1944)

This article offers an elementary analysis and evaluation of the work *Uvod u glasbenu estetiku* (*Introduction to the Aesthetics of Music*) by Josip Andreis, published in Zagreb in 1944. It is a short book of about one hundred pages, consisting of eight chapters dealing with the approach to the aesthetics of music, tone, rhythm, melody, harmony, timbre, form, the relationship between tone and word, and the experience of a music work. Although entitled as an *Introduction*, this work is in fact, chronologically, the first modern consistent aesthetics of music written by a Croatian author. The sources of Andreis's general and aesthetical views are definitely to be found in the great intellectual streamings from the 19th and the beginning of the 20th centuries (classical German idealism, German late-Romantic aesthetics of music, the French musicological school from the beginning of the 20th century), while historicism, formalism, positivist scientism and speculative aesthetics were left aside. In this, special influence by authors such as Karl Grunsky, Jules Combarieu, Hugo Riemann and William Wolf has been established. On the other hand, Andreis manifested an outstanding urge for occasional Romanticised idealisations, obviously closely connected with his personal religious ethics and inclination to literary poeticism. However, the socio-political climate in Croatia after 1945, with its substantially contrary Marxist ideological orientation, pushed Andreis's aesthetics of music to the social and intellectual margins, and into almost complete oblivion.

It has been stated that Andreis clearly formed his musico-aesthetical attitudes before writing his general and national histories of music (published in several editions between 1942 and 1982). Thus, they could not be analysed and completely understood without detailed knowledge and the interaction of these two areas (aesthetics and history of music). Consequently, as a continuation of this article, it would be highly recommendable — for the sake of scholarly-historiographical objectivity in research of Croatian aesthetical, historiographical and musico-theoretical 20th-century thought on music — to undertake an all-encompassing study under a working title »Josip Andreis — His Aesthetics of Music in Itself and as Applied to His Histories of Music«.



Josip Andreis 1940-ih godina 20. stoljeća. Fotografija iz obiteljskog albuma.