

Милица Лазаревић<sup>1</sup>

## ОБЈЕКТИВИЗАМ У МУЗИЦИ И МУЗИЧКО ДЕЛО<sup>2</sup>

САЖЕТАК: Имајући у виду појам музичког дела у традиционалном европском смислу те речи, као и чињеницу да се свако поуздано знање о музици ослања на саму ту музику, у раду су разматрана два, у основи објективистичка приступа музици различите провенијенције. Један је приступ бечког критичара и естетичара Едуарда Ханслика (Eduard Hanslick) у студији *О музички лепом* (1854), а други је приступ, пре свега, композитора Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский) у спису *Моје схватање музике* (1935–1963; издање је објављено на српском језику 1966). Намера је да се укаже на то да оба аутора, сваки на свој начин, заступају аутономију музике, односно наглашено објективистички став о музици.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Едуард Ханслик, *О музички лепом*, Игор Стравински, *Моје схватање музике*, музичко дело, објективизам у музици, аутономија музике.

Полазећи од става нашег музиколога Мирјане Веселиновић-Хофман да је „исходиште сваког поузданог контекстуалног знања о конкретној музичкој материји базично [...] ослоњено на саму ту материју“,<sup>3</sup> односно да рачуна на музичко дело схваћено као *opus perfectum et absolutum*, као „затворено“, „завршено“, тј. записано, аутономно музичко дело, музичко дело као текст у далхаусовском (Carl Dahlhaus) смислу те речи,<sup>4</sup> овом приликом размотрићемо два у основи објективистичка приступа музици различите провенијенције.

Један је приступ бечког критичара и естетичара Едуарда Ханслика у студији *О музички лепом*,<sup>5</sup> а други је приступ, пре свега композитора Игора Стравинског у спису *Моје схватање музике*.<sup>6</sup> Намера је да се укаже да оба аутора, сваки на свој начин, заступају

<sup>1</sup> Контакт: [milicalazarevic@live.com](mailto:milicalazarevic@live.com).

<sup>2</sup> Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија 3 – Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета, под менторством ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2017/18. године.

<sup>3</sup> Упор. Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике XX. века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 51.

<sup>4</sup> Упор. Тијана Поповић-Млађеновић, *Музичко писмо. Музичко писмо и свест о музичком језику са посебним освртом на авангардни музички друге половине XX века*, Београд, Clio, 1996, 13–21.

<sup>5</sup> У овом раду коришћено је следеће издање наведене студије: Eduard Hanslick, *О музички лепом* (prevod i predgovor Ivan Foht), Београд, Београдски издавачко-графички завод, 1977.

<sup>6</sup> Igor Stravinski, *Моје схватање музике*, (izbor tekstova, prevod i pogovor: Elenora Mićunović), Београд, Vuk Karadžić. Осим као композитор, Стравински је био и познати диригент, пијаниста и музички писац. Писана заоставштина Стравинског обухвата аутобиографију под насловом *Хроника мога живота (Chroniques de ma vie*, две свеске, Париз, 1935; написана је уз помоћ Валтера Новела /Walter Nouvel/), *Поетику музике (Poétique musicale*; књигу чине композиторова предавања која је одржао на Харварду, а која су написана 1939–40. године, у сарадњи са Роландом-Мануелом /Alexis Roland-Manuel/ и Пјером Сувчинским /Pierre Souvtchinsky/, и 1942. године издата као јединствена публикација), разговоре које је композитор водио са Робертом

наглашено објективистички став о музици. Односно, да је проблематика Хансликове естетике музике – позната као формализам – као она која се бави искључиво формом одбацијући могуће ванмузичке референце, али их, мишљења смо, не оспорава, примарно усмерена на заступање аутономије музике, свеједно о којем њеном аспекту је реч. Јер, Ханслик у својој студији обухвата сваку њену битну „карику“, тј. музичко дело, композитора, извођача и слушаоца, те његова „формалистичка“ естетика има и своје онтолошке, феноменолошке, херменеутичке, а и поетичке компоненте. У Стравинскијевом спису обухваћени су иначе сви кључни концепти његове естетике и поетике уопште, која такође имплицира онтолошка, феноменолошка и херменеутичка питања музике, одређена исто тако наглашено објективистичким приступом који доследно заступа аутономију музике. Овом приликом усмерићемо се само на оне аспекте Хансликове естетике, који су нам се по свом објективистичком „интензитету“ указали као најближи естетичко-поетичком „схватању“ Стравинског, али уједно и као дистинктивни за „професије“ и време деловања оба аутора: Ханслика – естетичара и Стравинског – ипак превасходно композитора. С тим у вези, мишљења смо да се Стравински управо надовезује и продубљује поетичку дименизију Хансликове естетике.

Супротстављујући се такозваној сентименталистичкој естетици музике, то јест, њеним тезама да је циљ музике да изражава осећаје или „лепе осећаје“, те да су осећаји садржај који музика приказује или представља, Ханслик је поставио формалистичку естетику музике, чији је централни концепт специфично музички лепо.<sup>7</sup> Према Ханслику, музички лепо јесте чиста форма која нема другог циља осим себе сама,<sup>8</sup> што је у основи кантовски (Immanuel Kant) концепт безинтересног лепог (појам лепог из *Критике моћи суђења*, 1790), које се просуђује на основу чула, без употребе појмова и практичног

---

Крафтом (Robert Craft, писцем и диригентом, асистентом Стравинског у свим областима његовог деловања) објављене у шест књига *Конверзација са Игором Стравинским* (1959), *Мемоари и Коментари* (1960), *Експозиције и развоји* (1962), *Дијалози и дневник* (1963), *Теме и епизоде* (1967), *Ретроспективе и закључци* (1969). Четири прве књиге преведене су на наш језик и објављене у Загребу 1972. године у две свеске, под насловом *Игор Стравински и Роберт Крафт: Мемоари и разговори*. Такође, на основу одабраних текстова из те четири књиге, као и из *Хронике мога живота* и *Поетике музике*, начињено је посебно издање на нашем језику, под називом *Моје схватање музике*.

<sup>7</sup> Eduard Hanslik, нав. дело, 83.

<sup>8</sup> Упор. исто, 135.

интереса, што би значило да се музика естетички спознаје и о њој се естетски суди независно од контекста, тј. поетичких знања.<sup>9</sup>

Ханслик тако поистовећује форму и садржај музике. Садржај музике јесте оно специфично музичко – „звучно покренути облици“ или „звучно покренута форма“.<sup>10</sup> У том смислу, Хансликова теза јесте да је садржај оно што једна ствар садржи, те се следствено томе музика састоји од „тонских низова, тонских форми који немају другог садржаја осим себе сама“<sup>11</sup> и зато музика „не говори преко тонова“<sup>12</sup> већ „говори само тонове“.<sup>13</sup> А орган којим се лепо прима није осећај већ фантазија, као делатност чисте контемплације, те из фантазије уметника настаје лепо „тонско дело“ за фантазију слушаоца.<sup>14</sup> То би у принципу значило да се оно што је за естетски суд релевантно налази само у музичком делу и ту Ханслик недвосмислено заступа иманентистички став. Диференцирајући, при томе, природно лепо и музички лепо – које не постоји у природи и које је музичка идеја – самостална, која претходи форми и изражава се „тонским материјалом“, који је опет „уметнички повезан“<sup>15</sup> Ханслик поставља концепт музичког дела као отеловљења идеје, чулно предоченог појма лепог, који није ништа друго до лепа чулно предочена тонска форма, која једино као таква – аутономна – може да буде предмет Хансликовог естетичког интереса.<sup>16</sup>

Не бисмо се, с тим у вези, могли сложити са Фохтовим (Ivan Focht) објашњењем Хансликове диференцијације музички и природно лепог, наиме, да то „говори у прилог питагорејском учењу о неземаљском и космичком поријеклу музике, о томе да она проистиче из 'хармоније сфера'“.<sup>17</sup> Нарочито не са Фохтовим позивањем на конкретан Хансликов став да је „природа музике супротна реалитету“, у којем је аутор „нашао одговор [на питање] зашто је музика туђа сваком изразу“.<sup>18</sup> Код Ханслика ипак није

---

<sup>9</sup> Упор. Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 2006, 103–104.

<sup>10</sup> Упор. Eduard Hanslik, нав. дело, 84.

<sup>11</sup> Исто, 167.

<sup>12</sup> Исто.

<sup>13</sup> Исто.

<sup>14</sup> Упор. исто, 86.

<sup>15</sup> Упор. исто, 84, 83.

<sup>16</sup> Pojedinačno umjetničko djelo otjelotvoruje [...] određenu ideju kao lijepo u čulnoj pojavnosti. Ova određena ideja, zatim forma koja njeno otjelotvorenje i njihovo jedinstvo predstavljaju uvjete pojma ljepote, bez koga više ne može opstati naučno utemeljenje bilo koje umjetnosti.” Нав. према: Eduard Hanslik, нав. дело, 55.

<sup>17</sup> Упор. Eduard Hanslik, нав. дело, 18.

<sup>18</sup> Исто, 18.

посреди платонистичко одређење музике по себи, у смислу преегзистирајућег идеалитета, – прамузике, као што ће то бити рецимо код Бузонија (Ferruccio Busoni),<sup>19</sup> а која се објављује, тј. открива композиторовом унутрашњем слуху и коју он потом тачно фиксира на папиру.

Ханслик заиста на другим местима у својој студији даје повода за такво тумачење, рецимо када каже да „захваљујући оној примитивној, тајанственој моћи, у чију радионицу људско око никада није продријело и неће продријети, зазвучи [у смислу открића] у композиторовом духу једна тема, један мотив“,<sup>20</sup> као да тема или мотив већ постоји у идеалној сфери прамузике. С тим у вези, кључно је Хансликово објашњење које непосредно даје, наиме, „да ми не можемо ићи још и даље, у прошлост постанка овог првог заметка, морамо га једноставно прихватити као чињеницу“.<sup>21</sup>

Тиме Ханслик недвосмислено чини одклон од платонистичких концепција музике које, по свему судећи, не треба да буду део естетичког интереса, што не значи да ван естетике нису „валидне“. За Ханслика – естетичара, могло би се рећи, битна је музика као аутономна, тј. аутономни „звучно покренути облик“, „лепа звучна форма“, тј. „лепо музичко дело“, коју треба схватити као такву, као чињеницу, односно идеалитет по себи, без њених историјских референци. С тим у вези, пак, сложили бисмо се са Фохтовим закључком да Хансликов иманентизам трасира пут једној онтолошкој естетици музике.<sup>22</sup> Јер, Хансликов формализам који рачуна на оно објектно музике, форму музике схваћене у смислу целокупне „грађевине“ музичког дела (јер форма је и садржај!), има и своју онтолошку димензију – музичко дело јесте управо као „лепа звучна форма“.

Ханслик, при томе, има у виду и композитора, односно процес стварања дела. Јер, као што је и поменуто, фантазија композитора јесте та која ствара дело, које не настаје „механичким низањем“, већ „слободним фантазијским стварањем“,<sup>23</sup> односно компоновањем. А „композициону делатност“ Ханслик схвата као „једно обликовање, а као таква она је потпуно објективна, резултат рационалног чина.“<sup>24</sup> То и јесте поетичка

---

<sup>19</sup> Више о томе видети у: Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 54–55; Тијана Поповић-Млађеновић, нав. дело, 16–21.

<sup>20</sup> Eduard Hanslik, нав. дело, 89.

<sup>21</sup> Исто, 89.

<sup>22</sup> Исто, 24.

<sup>23</sup> Исто, 89.

<sup>24</sup> Исто, 112.

димензија његове естетике музике. А фантазија и обликовање дела јесу међу битним одредницама поетичког аспекта Стравинскијеве естетике која, као и Хансликова, заступа тезу да музика не изражава осећаје, чак ништа што је ванмузичко.

Наиме, већ на самом почетку књиге *Моје схватање музике*, Стравински сасвим експлицитно истиче да музика не изражава „једно осећање, један став, једно психолошко стање, један природни феномен, итд.“,<sup>25</sup> чак ни да израз „никада није био иманентно својство музике“.<sup>26</sup> Према Стравинском, „музика је чињеница по себи, независно од тога шта би [...] она могла сугерисати“.<sup>27</sup> Међутим, код Стравинског није – као ни код Ханслика – посредни платонистичко одређење музике по себи, као прамузике. Иако у том смислу Стравински наводи *Причу о војнику* као резултат објаве музике тог дела у сну, код њега је ипак онтологија музике наглашено прагматична, заправо одређена је поетичким назором, по којем је стваралачки процес, слично Хансликовом схватању, ствар интелектуалног напора.<sup>28</sup> У том смислу Стравински каже да „реч уметник [...] даје ономе ко је носи највиши интелектуални престиж, привилегију чистог духа“,<sup>29</sup> као и да нам „способност стварања никада [...] није дата сама“<sup>30</sup> већ она „увек иде заједно са даром опсервације“.<sup>31</sup>

Зато Стравински уопштено каже да је „уметност, у правом смислу, начин прављења дела према извесним методама добијеним било учењем било инвенцијом“, те одатле поетика музике значи „прављење у области музике“.<sup>32</sup> Централни концепти поетике музике код Стравинског јесу спекулативна воља и музички поредак. Спекулативна воља јесте у основи сваке креације и одређује поље стваралачке акције као чињења према музичком поретку.<sup>33</sup> Што је уже то поље, утолико је већа стваралачка слобода, а она зависи од фантазије тј. „стваралачке имагинације“, коју Стравински, за разлику од Ханслика који то даље не разрађује, конкретизује у смислу способности да се пређе са

---

<sup>25</sup> Igor Stravinski, нав. дело, 9.

<sup>26</sup> Исто.

<sup>27</sup> Исто, 10.

<sup>28</sup> Поменимо на овом месту да Мирјана Веселиновић-Хофман уочава исту врсту иделистичког настојања у Фохтовом тумачењу Стравинског, коју смо препознали и у горе поменутом ауторовом објашњењу Хансликове естетике. Више о томе видети у: Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 96–97.

<sup>29</sup> Igor Stravinski, нав. дело, 21, 23.

<sup>30</sup> Исто.

<sup>31</sup> Исто.

<sup>32</sup> Исто, 13, 11.

<sup>33</sup> Упор. исто, 20; Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 63.

плана концепције на план реализације.<sup>34</sup> А сам чин компоновања Стравински види као проналажење (то је још један битан концепт у његовој поетици музике), које претпоставља имагинацију, али му она не претходи, већ обрнуто, она се појављује у процесу рада, као „апетит“ који се „буди на саму помисао да се означени елементи уреде“.<sup>35</sup> Проналажење овде значи савладавање отпора одабраног материјала на путу од детаља до синтезе, односно успостављање поретка међусобне условљености детаља којима се гради целина дела.<sup>36</sup> Музички поредак јесте у принципу општи закон привлачења „звучног пола“.<sup>37</sup> Тиме је заправо имплицирана законитост самог спектра тона, која подразумева да односи пропорција у њему функционишу као привлачна снага између његових парцијала, која, дакле, регулише поларно привлачење у оквиру самог звука, али и интервала, па и звучног комплекса, те последично и саме музичке форме.<sup>38</sup> Јер, каже Стравински, „музичка форма била би незамислива у одсуству привлачних елемената који чине део сваког музичког организма“<sup>39</sup> (Стравински овде резонира са теоријском мисли Берислава Поповића, али и других аутора, нпр. Шенберга/Arnold Schönberg/). Иако сам Стравински на много места истиче аутономност музике, она је можда у највећој мери спецификована управо у објашњену музичког поретка, јер тај концепт у суштини реферира на „музичко прављење“ према специфично музичким законитостима – дакле, акустичким законитостима грађе тона, који за Стравинског јесте „онтолошки центар музике“.<sup>40</sup> Јер, Стравински каже да за њега „компоновати значи поређати извештан број [...] тонова према извесним интервалским односима“ усредиштених према једном центру, те је свака музика „сукцесија полета и одмора“, а приближавање и удаљавање полова привлачења одређује дисање музике.<sup>41</sup> Несумњиво се може из тога ишчитати да за Стравинског музика егзистира само као

---

<sup>34</sup> Упор. Igor Stravinski, нав. дело, 27, 22; Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 63–64.

<sup>35</sup> Igor Stravinski, нав. дело, 21, 22. „Fantazija pretpostavlja unapred postojeću sklonost da se prepustimo kapricu. Ova pomoć neočekivanog veoma je različita, ona imanentno potiče iz inercije stvaralačkog procesa i obiluje mogućnostima koje nisu bile podstaknute i koje dolaze da umire ono što je oduvek bilo malo prestrogo u našoj goloj volji.“ Нав. према: исто.

<sup>36</sup> Упор. Igor Stravinski, нав. дело, 22; Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 64.

<sup>37</sup> Упор. Igor Stravinski, нав. дело, 41.

<sup>38</sup> Упор. Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 95.

<sup>39</sup> Igor Stravinski, нав. дело, 42.

<sup>40</sup> Нав. према: Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 95.

<sup>41</sup> Igor Stravinski, нав. дело, 42.

организован звук, заснован на узрочно-последичним везама.<sup>42</sup> А то исто претпоставља и Хансликова „лепа звучно покренута форма“, настала композиторским обликовањем „тонова“! У том смислу Стравински иде чак и даље, истичући да музика јесте артикулисан музички говор. Стравински експлицитно говори и о музичком језику, као и о музичко-језичким правилима.

Естетичка мисао Стравинског не искључује концепт музичке идеје. Сам Стравински каже да „идеја о делу које треба створити за мене је [...] повезана са идејом распоређивања [што се може схватити као организовање према музичком поретку] и задовољства које нам стварно делање даје [остварење спекулативне воље], да кад би ми, рецимо, донели моје дело потпуно завршено, ја бих тиме био збуњен и посрамљен као мистификацијом“.<sup>43</sup> Тако, како каже Мирјана Веселиновић-Хофман, Стравински демаскира појам идеје као самовољу композитора у процесу стварања, другим речима, идеја није предегзистирајућа, већ настаје у процесу структурисања дела.<sup>44</sup> А да Стравински јасно има у виду друге модалитете дела, види се по томе што разликује „два стања музике“, тј. „музику у могућности“ – фиксирану на папиру или сачувану у памћењу (феноменолошки моменат!) и „музику на делу“ – у конкретном извођењу, у њеној звучној реализацији.<sup>45</sup> Ту истиче медијску различитост и „судбину“ музике у односу на друге уметности. Наиме, Стравински разматра проблем појавности музике која је, за разлику од других уметности, увек у опасности када је у питању њена звучна реализација. Јер, живот музике, која јесте средство комуникације између композитора и слушаоца, увек зависи од извођача, односно његових способности. При томе, Стравински истиче појам извођача/извођења (подразумева стриктну реализацију једне експлицитне воље, која се исцрпљује у ономе што одређује) и појам интерпретатора/интерпретације (подразумева границе које су постављене извођачу, или које он сам себи поставља у сопственом извођењу, да би слушаоцу пренео музику), подвлачећи да сваки интерпретатор нужно јесте и извођач али да нема реципроцитета.<sup>46</sup> Односно, интерпретатор је непогрешив извођач и

---

<sup>42</sup> „Nota deluje jedino u nizu“. (Исто, 66). Занимљиво је у том смислу нпр. када Стравински говори о неодвојивости оркестрације и хармоније, односно о оркестарској употреби хармоније (исто, 62–65), која би се могла сагледати у његовим делима.

<sup>43</sup> Igor Stravinski, нав. дело, 22.

<sup>44</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 64, 63.

<sup>45</sup> Igor Stravinski, нав. дело, 77.

<sup>46</sup> Упор. Igor Stravinski, нав. дело, 77–78.

зна тајне стварања, тј. законе које му намеће дело које изводи, а то не претпоставља само добру музичку обуку, већ и крајњу блискост са стилем дела која су му поверена.<sup>47</sup> А будући да је слушалац само преко извођача у контакту са музичким делом, извођач, односно интерпретатор, има моралну одговорност да верно пренесе композиторову замисао дела.<sup>48</sup>

Недвосмислено је да Стравински првенство даје „музици на делу“, тј. да музика егзистира првенствено у својој звучној реализацији. Јер, како сам каже, музика је „уметност времена“, односно музички феномен је феномен спекулације помоћу звука и времена (то су два елемента изван којих је музика незамислива), а претпоставља одређену организацију времена у времену, коју Стравински означава неологизмом хронономија.<sup>49</sup> Реч је заправо о музичком времену, времену самог дела, његовог трајања реализованом специфичним третманом материјалних и техничких средстава, путем којих се музика манифестује (коресподентно Далхаусовом времену у делу или Ингарденовој /Roman Ingarden/ квази-временској структури).<sup>50</sup> Стравински се ту позива на теорију Пјера Сувчинског (Pierre Suvchinsky), који разликује онтолошко време, реално временско протицање и психолошко време које је унутрашње, променљиво, сегмент онтолошког времена и може да буде у већем или мањем складу са протицањем реалног времена. Музичко време је пандан унутрашњем, психолошком времену – фигурира и тече, или симултано, или независно од реалног времена, у зависности од примењених композиционих поступака.<sup>51</sup> У том смислу Стравински разликује две врсте музике: једну која остварује јединство на принципу сличности, аналогије, којим се постиже уравнотеженост музичког тока (периодичност структуре, класичан принцип, тоналност, мозаичност) и који би, како метафорички каже Мирјана Веселиновић-Хофман у духу Стравинскијевог поређења, одговарао контрапунтској релацији 1:1 (у смислу својеврсног „*punctus contra punctum*“); друга остварује јединство на принципу различитости, контраста и резултира његовом нестабилношћу (романтичарски и експресионистички проседе, варијантност итд.), што би одговарало флоридусу писаном на *cantus firmus*; у оба случаја

---

<sup>47</sup> Упор. исто, 80, 81.

<sup>48</sup> Исто, 84.

<sup>49</sup> Igor Stravinski, нав. дело, 15; Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 128.

<sup>50</sup> Нав. према: Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 128.

<sup>51</sup> Упор. Igor Stravinski, нав. дело, 16–17; Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 128.



*cantus firmus* има смисао реалног, а „контрапунктирајући глас“ психолошког времена.<sup>52</sup> Музичко време, како поентира ауторка, артикулисано по принципу онтолошког (сличност) и психолошког (различитост), једнако је тако времену дела, те има смисао далхаусовског дела у времену, јер, будући да „носи време у себи“, тиме и може да буде „садржано у времену“.<sup>53</sup> Запазимо на овом месту да Ханслик није разматрао проблематику времена у музици. А ипак могли бисмо закључити да и он попут Стравинског схвата музику као „уметност времена“. Јер „звучно покренута форма“ већ номинално значи појавност музичког дела у звуку, а тиме и у времену.

Хансликово инсистирање на „специфично музички лепом“, „звучно покренутој форми“ ствар је, како и Далхаус примећује,<sup>54</sup> историјског тренутка у којем је овај естетичар деловао и изборио такорећи право музике на музику. Наиме, не само да је књига *О музички лепом* настала у јеку својеврсног романтичарског „рата“ око апсолутне и програмске музике – „рата“, чији је Ханслик био један од иницијатора, већ је ово дело у историји естетике прва естетичка студија музике. Изједначавањем садржаја и форме, Ханслик је у њој заправо поставио концепт аутономног музичког облика/аутономног музичког дела као теоријски идеални конструкт, чиме је конституисан аутономни естетички дискурс, као легитимна платформа за извођење будуће аутономне науке о музици која, дакле, има сопствени аутономни предмет изучавања. Односно, Ханслик је „обезбедио“ будућој науци о музици препознатљив потенцијално научни објект бављења.<sup>55</sup> Стравинскијев спис *Моје схватање музике* јесте резултат пре свега аутореклексивног и аутопоетичког разматрања музике. Рекли бисмо да је управо типично модернистичка оријентација Стравинског – композитора, објективистичка по природи у свим њеним фазама (експресионистичкој, неокласицистичкој и серијалној), одредила и објективистичко усмерење његовог естетичког и поетичког схватања музике.<sup>56</sup>

<sup>52</sup> Упор. Igor Stravinski, нав. дело, 16–17; Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 128.

<sup>53</sup> Упор. Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 128, 127.

<sup>54</sup> Упор. Karl Dalhaus, „Rasprava oko formalizma“, u: Karl Dalhaus, *Estetika muzike*, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1992, 77.

<sup>55</sup> Упор. Miško Šuvaković, нав. дело, 244–245.

<sup>56</sup> О објективистичном усмерењу у композиторовој експресионистичкој фази говори Мирјана Веселиновић-Хофман у контексту уодношавања естетичких, поетичких и стилистичких „преламања“ код Шенберга, Веберна и Стравинског у овде више пута цитираној студији. Укратко, заједнички именован естетичко-поетичко-стилистичке „једначине“ на линији Шенберг – Веберн – Стравински јесте аутономија музичке логике, имплицирана у варијационом поступку код свих ових композитора. Више о томе видети у: Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 65–67.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Dalhaus, Karl, „Rasprava oko formalizna“, u: Karl Dalhaus, *Estetika muzike*, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1992, 75–81.
- Hanslik, Eduard, *O muzički lijepom*, (prevod i predgovor: Ivan Foht), Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике XX века: једна музиколошка визура*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
- Popović-Mladenović, Tijana, *Muzičko pismo. Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*, Beograd, Clio, 1996.
- Stravinski, Igor, *Moje shvatanje muzike*, (izbor tekstova, prevod i pogovor: Elenora Mićunović), Beograd, Vuk Karadžić, 1966.
- Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 2006.

Milica Lazarević

## OBJECTIVISM IN MUSIC AND THE WORK OF MUSIC

SUMMARY: Bearing in mind the notion of the work of music in the traditional European sense of the word, as well as that every reliable knowledge of music relies on that music, the author considers the two fundamentally objectivistic approaches to music of different provenances. One is the approach of Viennese critic and aesthetist Eduard Hanslick in study *On the Musically Beautiful*, and the other is the approach of, first of all, composer Igor Stravinsky in book *My understanding of music*. The main hypothesis of this paper is that the both Hanslick and Stravinsky advocate the autonomy of music, i. e. markedly objectivistic approach to music. It is examined here through consideration of only those aspects of Hanslick's aesthetics appeared to be, in their objectivistic "intensity", perhaps the closest to the aesthetic and poetic "understanding" of Stravinsky, but at the same time distinctive for the profession and the time of the work of the both authors – Hanslick as an aesthetist and Stravinsky as a composer.

Hanslick's insistence on the „specifically musically beautiful“, the „sound-triggered form“ is the matter of the historical moment in which he acted and, so to speak, won the right to music. Namely, not only is the book *On the Musically Beautiful* aroused in the course of the „War of the Romantics“, the war of which he was one of the initiators, but it is the first aesthetic study of music in the history of aesthetics in general. In this study Hanslick equalized the content and form, and thus set up the concept of autonomous musical form/autonomous work of music as a theoretical ideal construct. Furthermore, the autonomous aesthetic discourse is constituted in this way as a legitimate platform for the construction of the future autonomous science of music, which therefore has its own autonomous object of research. Stravinsky's book *My understanding of music* is a primarily autoreflexive and autopoetical consideration of music. It would be said that the typical modernistic orientation of Stravinsky – composer, objectivistic in nature in all its phases (expressionist, neoclassical, and serial), has determined the objectivistic orientation of his aesthetic and poetic understanding of music.

KEYWORDS: Eduard Hanslick, *On the Musically Beautiful*, Igor Stravinsky, *My understanding of music*, work of music, objectivism in music, autonomy of music.