

# PROBLEMI I MOGUĆNOSTI SOCIOLOGIJE MUZIKE

---

Problemi sociologije muzike su umnogome nedorečena oblast savremenog, kako sociološkog tako i muzikološkog mišljenja. Ne zato što ne bi postojao interes za ovu sferu naučnog rada, niti što bi predmet toga rada bio labilan u bilo kom pogledu, već pre svega zato što postoje neke granične sfere za svaku oblast istraživačkog rada, — a ta sfera za muzikologiju, pa i za sociologiju, svakako je i oblast socio-muzikoloških proučavanja.

U kom smislu se tu može govoriti o graničnosti, i kako bi sadržaj pojma graničnost mogao delovati na sâm život ovakvih istraživanja?

Da li je tu reč o spornosti svih termina koji su u upotrebi ili se pak radi o apriornom beznađu — koje nije strano nijednom istraživačkom elanu, ali je u ovoj oblasti tako reći *per definitionem* priznato?

Istorijski uzev, *mogućnost* sociološkog pristupa muzičkoj umetnosti relativno je nova i po mnogo čemu nedovršena ideja. Apstrahujući — i sâm u vrlo oskudnu — istoriju socioloških pristupa umetnosti uopšte, u kojima je književnost uvek dominirala kao prevashodna šansa ovakvim pokušajima (od Madam de Stal i Ipolita Tena, preko Plehanova, Marksa, Engelsa, pa do Lukača ili Sartra) — literature koja bi se odnosila na sociološki tretman muzike praktično skoro nema. Ukoliko i postoji, ona bi se mogla odnositi na pokušaje šireg zasnivanja i tumačenja istorijsko-muzičkih tema i problema, razmatranje pojave i osobenosti muzičkih stilova, i sl.

U filozofskom smislu, takođe, muzika oduvek uživa poseban tretman, shvatana — još iz vreme-

---

na Platona i Pitagore — kao deo onih znakova koji Čoveka uvode u svet transcendirajućih entiteta ili Logosa. U tom smislu, implicitno ili eksplicitno, muzici se uvek pridaje onaj filozofski značaj koji druge umetnosti, s pravom mukom skorojevića, neprestano postavljaju sebi za cilj, i u retkim izuzecima ga postižu.

Čemu treba zahvaliti, čemu treba pripisati, čime objasniti ovaj poseban tretman muzike u filozofijama svih vremena i svih podneblja?

Možda bi se odgovor mogao naći u prevashodno duhovnom karakteru muzike već iz samog njenog izvorišta: iz materijala kojim se služi. Jer, u svakom drugom obliku umetničkog izražavanja učestvuju materijali već prethodno prihvaćeni, praktikovani u svakodnevnom životu: boje postoje van i pre slikarstva, reč je prvo komunikacija a tek posle nadrašta svoj pragmatički karakter, dramski izraz je neposredno izveden iz ljudskog ponašanja kao biološkog i psihološkog — dok se u muzici, *jedinoj*, radi o apstrahiranju kao traženju umetničkog izražajnog materijala. Ne uvodeći u spor činjenicu da se — istorijski — muzika katkad služila prirodnim zvucima za stvaranje posebnih štimunga, i da je ona i danas — jednim svojim već dovršenim krakom — ponovo izvor nadahnuća potražila u sirovosti prirodne buke, ostaje u istoriji umetnosti kao neporeciva činjenica to da je upravo muzika ispoljila svoj puni subjektivitet, birajući za svoj izraz „objektivirani duh” muzičkog materijala, potpuno imunog, čistog, praznog od svakog nanosa vanestetičkih primesa, iskustava ili asocijacija.

Tako da bi se čak — sasvim teorijski uzev — moglo postaviti pitanje na koji način je moguća veza muzike sa drugim oblastima umetničkog izražavanja, i nije li tu onda u pitanju povezanost sasvim slučajna, spoljašnja, koja ne zadire u suštinu, prirodu muzičkog kao takvog, ne garantujući zajedničnost muzičkog izraza sa ostalim umetničkim formama.

Svu opravdanost sociološkog pristupa muzici uvidećemo upravo kroz implicitan odgovor koji umetničko-filozofska praksa i svakodnevni život pružaju na ovo pitanje mogućnosti zajedništva muzike sa drugim umetnostima. Jer, iako nerečen, čak i nepodrazumevan, — ovaj odgovor je potvrđen kroz dugo istorijsko iskustvo tog zajedništva, zasnovanog ne samo na zajedničnosti motiva, estetskog psihološkog odnosa, istorijske konvergencije stilova i umetničkih ideja. Njegova prećutna formulacija bi se mogla opisati — široko uzev — kao pretpostavka o istorijskom karakteru muzičkog materijala, koji tako postaje ona koheziona sila što muziku uvodi u rang ostalih umetnosti, a duhovnost, objektiviranost njenog

materijala shvata uslovljeno, upravo istorijski-  
-društveno uslovljeno.

„Iza pojave trozvuka — kaže Ivan Foht u svom Predgovoru Adornovoj *Filozofiji nove muzike*,<sup>1)</sup> — leži određeno ljudsko istorijsko iskustvo, pa se trozvuk naprosto ne može upotrebiti kad je to iskustvo postalo drugačije: u drugom vremenu on „zvuči lažno“. Tako se paralelno s razvojem ljudske historije razvija i muzički materijal, pa ono što je nekad bilo moguće više ni u muzičkom pogledu nije“.

Ne bi trebalo zaboraviti da i naša, jugoslovenska kulturna tradicija može da se podiči upravo uviđanjem ovog krucijalnog problema sociološkog pristupa muzici, te tako u delima dr Vojislava Vučkovića — i to, pre svega, u nedovršenoj *Muzičkoj estetici*, a takođe i u doktorskoj disertaciji *Muzika kao sredstvo propagande, Predavanjima iz estetike*, itd., — dolazi do izražaja tendencija da se u muzičkom materijalu nađe ona polazna osnova, kako sociološke interpretacije muzike, tako i uviđanja onog kontinuiteta što ga opažamo u svakom istorijskom iskustvu duhovnog karaktera.

U tom smislu, Vojislav Vučković se, veoma odvažno, udubljavao u mogućnosti klasičnog muzičkog materijala s obzirom na ovakav pristup muzici, te je tako razradio nekoliko problema — na koje bismo ukazali ne u smislu saglasnosti sa ponuđenom i interpretacijom i rešenjima, ali svakako u smislu ukazivanja na raznolikost i neslućenu širinu mogućnosti koju skromni naslov sociologije muzike možda i prikriva.

Radeći precizno svoju varijantu muzičke tipologije s obzirom na mogućnost sociološke interpretacije, Vučković je, na primer, formulisao svoju teoriju konsonance i disonance, te tako tvrdi da su one: „...dve strane (ili forme) nedeljivog jedinstva zvučnih suprotnosti u intervalu: forme postojanja intervala kao momenta u razvoju zvučnih svojstava predmeta u stvarnosti, forme postojanja zvučnog predmeta u stvarnosti“.<sup>2)</sup>

Odnosi homofonije i polifonije Vučkoviću takođe ukazuju na društveni milje u kojem se rađaju: to je borba između petrificirajuće tendencije klase koja je na vlasti, po izrazu Vučkovića, i koja je našla svoju meru i garantiju svoje društvene stabilnosti u rutini polifonijskog stila,

---

<sup>1)</sup> Theodor W. Adorno: *Filozofija nove muzike*, „Nolit“, 1968, str. 15.

<sup>2)</sup> Dr Vojislav Vučković: „Muzička estetika“ (neobjavljeni rukopis); citirano prema Zborniku: „V. V. — umetnik i borac“, „Nolit“, 1968, str. 404.

---

i težnje nastupajuće društvene klase da humaniziranjem, subjektiviziranjem kompozicionih postupaka simbolički izrazi svoju spremnost na aktivan, čak individualan otpor. Analizirajući na primeru Baha odnos ova dva principa, kao i nastupajuće odlike homofonijskog romantizma, Vučković, samom sebi dosledno, na svojevrsan način koči vlastitu inspiraciju, — povodeći se za vulgariziranjem sociološkog pristupa, koji u tadašnjem marksizmu, pa i u sadašnjem, uvek u konstelaciji novih objekata istraživanja i nove terminologije, žilavo traje svoj zdravorazumski vek.

A strukture muzičkog izraza — kao što su homofonija, polifonija, konsonanca, disonanca — upravo su to oni elementi u kojima se postavlja muzika kao istorijska.

Međutim, u ekspresivnim elementima nove muzike nastaje izvesna promena, koju Teodor Adorno dobro uočava, i ta promena se sada odvija na nivou materijala, tehničko-kompozicionog postupka samog po sebi, a ne na eventualnim motivima ili sadržajima njegovog transcendirajućeg dejstva: igrom istorije immanentno muzičke zakonitosti, u materijal kojim se muzika služi stila su se one tendencije čijim odabirom i oblikovanjem autor izražava svoju društvenost.

Naime, „Adorno pretpostavlja da je muzika nekad bila izraz”, i ta pretpostavka je deo njegovog shvatanja muzike. Tako pred pojavom da se „bivši” nosioci izraza „...pretvaraju u materijal, on u novoj muzici pretpostavlja postojanje izraza — samo što je izraz sada ušao u materijal, u tehniku, u kompozicioni postupak, samo što je on sada skriven, odnosno okamenjen: sledena grimasa; samo što on sada ne izlazi van, ne intendira ka nečem spoljnjem, ne ukazuje na izvestan „prikazani sadržaj”. Izraz je tako dat u samoj „proorganiziranosti materijala”, u konfiguraciji, u morfologiji tonskog jezika.”<sup>3)</sup>

U tom smislu, Adornovi zaključci se, u osnovnoj intenciji, poklapaju sa stavovima V. Vučkovića, jer je u oba slučaja reč o sadržajno estetičkom, gnoseološkom u osnovi prilazu estetskom fenomenu, u kojem se ovaj shvata u funkciji izraza objektivne istine, i u tom smislu i vrednuje, sa manje ili više slobode i razumevanja specifično muzičkog.

Međutim, V. Vučković ovaj stav izražava kao dijalektičko-materijalističku interpretaciju fenomena muzike u smislu najviše filozofske ambicije, kojoj je sociološki pristup tek jedan deo, tek argument između ostalih: „U procesu umet-

---

<sup>3)</sup> Nav. Predgovor I. Fohta, str. 22.

ničkog saznavanja zvučnih odnosa u zvučnoj strani stvarnosti, čovek ide posebnim putem — ne naučnim, ne filozofskim, već umetničkim. Ali baš zato što je u osnovi njegovog umetničkog saznavanja uvek bezuslovno prisutna objektivno-materijalna sadržina predmeta — kao materijalna suština tonskih svojstava i tonskih odnosa, čovek se, dajući umetničku formu tome predmetu, približava saznavanju objektivne materijalne mere objektivno realnih zvučnih svojstava i zvučnih odnosa u konkretnom predmetu koji zvuči..." — kaže Vučković u svojoj *Muzičkoj estetici*.<sup>4)</sup>

Premda su saglasni u pogledu odnosa prema „predmetnoj stvarnosti“, odnosa koji se pretpostavlja s obzirom na prirodu izražajnosti muzičkog jezika, razlika između ova dva autora veoma je oštro ocrтана samim načinom primene, samim pristupom muzičkom materijalu, koji, za oba autora, ima svoj društveni fundus. U tom smislu, Adornov pristup ne ide u detaljnu razradu i tumačenje pojedinačnog stila kao neposredno zavisnog od datih istorijskih okolnosti. Tu već pratimo jedan interesantan fenomen koji, čini mi se, nije tako redak u domenima mišljenja filozofski šire ili uže estetičke provenijencije. Naime, radi se o tome da distanca u analizi pojedinog pitanja ne samo da odražava meru ukusa piščevog, ne samo da daje adekvatne plodove njegovom traženju opštih rešenja, — već upravo ta distanca, to neidenje do kraja, taj opšti okvir izvan koga se svesno neće — biva garancija uspeha primenjene metode, obezbeđuje je od vulgarizma i doslovnosti, omogućuje joj srednji put između Scile i Haribde bukvalnosti i retorske opštosti: biva, dakle, mera uspeha i održivosti same te metode.

U tom smislu, nesumnjivo je da je Adorno uzoran mislilac, što vlastitim delom potvrđuje svoj ideal: ograđujući se, u principu, od „deskriptivne tehničke analize, apologetskog komentara i kritike“, Adorno ovako problematizira istorizam muzičkog materijala kao takvog:

„Pretpostavka da postoji jedna historijska tendencija muzičkih sredstava protivuriječi dosadašnjem shvatanju muzičkog materijala. On se definira fizikalno, u svakom slučaju, u duhu psihologije tonova, kao sveukupnost zvukova koji kompozitoru uvek stoje na raspolaganju. Ali, kompozitorski materijal se od toga razlikuje toliko koliko i jezik od količine njegovih glasova. Ne samo da se on sužava i proširuje tokom historije. Sve njegove specifične crte su obilježja historijskog procesa. One za sobom

---

<sup>4)</sup> Citirano prema nav. Zborniku: „Vojislav Vučković, umetnik i borac“, „Nolit“, Beograd, 1968, str. 405.

povlače istorijsku nužnost to potpunije što se od sada manje mogu neposredno očitati kao istorijski znaci. U trenutku kad se u jednom akordu ne može više čuti njegov istorijski izraz, on obavezno zahtijeva od onoga što ga okružuje da vodi računa o njegovim istorijskim implikacijama. One su mu postale svojstvo. Smisao muzičkih sredstava ne svodi se na njihovu genezu, a ipak se od nje ne može odvojiti... Zato kad se kompozitor razračunava sa materijalom, on se razračunava sa društvom, upravo zato što se to društvo uselilo u djelo i ne stoji nasuprot produkciji samo kao nešto spoljnje, heteronomno, u vidu konsumenta ili oponenta. U imanentnom uzajamnom djelovanju konstituiraju se upute koje materijal prenosi kompozitoru i koje on mijenja dok ih slijedi".<sup>5)</sup>

Polazeći od istoričnosti materijala kao prvobitnog elementa muzike, koncentrišući u njemu — za modernu muziku — i funkciju saznavalačkog izraza, Adorno zasniva pretpostavke svojoj filozofiji nove muzike, koju bismo s punim pravom mogli nazvati i temeljnom studijom sociološkog pristupa modernoj muzici, i muzici uopšte.

Ocrtavajući dva krucijalna problema ovog prilaza: problem muzičkog materijala i problem moderne muzike (njene opravdanosti, njenog napretka, njene budućnosti) — Adorno ujedno zacrtava i fundamentalne stavove za jednu sociološku interpretaciju muzike. I, iako se kod Adorna radi o *filozofiji nove muzike*, osobenost njegovog pristupa nesumnjivo navodi na zaključak da je reč o stanovištu koje muziku uključuje u društveni život i *upravo u toj povezanosti* i tumači njena imanentna svojstva.

Jer, šta bi — izvan ovih osnovnih linija odnosa života i muzičkog iskustva — sociologija muzike još mogla biti?

Naš autor Ivo Supičić, na primer, ističe<sup>6)</sup> dva osnovna plana na kojima po njegovom mišljenju sociološka proučavanja muzike treba da se odvijaju: to je plan društvenoistorijske i „društveno-estetske uvjetovanosti muzike“. Razgraničavajući kompetencije ovih oblasti, on kaže: „U perspektivi društveno-historijske uvjetovanosti sociologija muzike treba da ispituje uticaj izvanmuzičkih društvenih uvjeta na muzičko stvaranje i muzička djela, na izvođenje i interpretaciju, na sredstva, oblike i putove širenja muzike u društvu, i na traženja, prijem i reakcije mu-

<sup>5)</sup> T. W. Adorno: *Filozofija nove muzike*, „Nolit“, Beograd, 1968, str. 60.

<sup>6)</sup> Dr Ivo Supičić: *Elementi sociologije muzike*, Zagreb, 1964, str. 24.

zičke publike".<sup>7)</sup> A druga oblast, „društveno-estetske uvjetovanosti“, odvija se i na mikro-planu internih delovanja jednih dela na druge, i na makro-planu stilskih, tehničkih uticaja — što stvaraju muzičke i istorijsko-kulturne epohalne promene i vrednosti.

Otud: „Sociologija muzike mora proučavati muzičku umjetnost u njezinim tipičnim odnosima sa društvom, s društvenim uređenjima ili sistemima, a unutar njih s društvenim klasama, slojevima i skupinama. S druge strane, ona mora istraživati koliko je sama muzička umjetnost društvena pojava, ili, bolje, proučavati njezine društvene aspekte”.<sup>8)</sup>

U istom smislu, sledi i mišljenje Alfonsa Silbermana, koji kaže: „Ako se muzika shvati kao socijalna aktivnost, zadatak sociologije muzike je da odredi koje su osnovne forme muzičke aktivnosti i koje se socijalne grupe sakupljaju oko specifične muzičke forme”.<sup>9)</sup> Otud je sociologija muzike, u stvari, nauka o efektima muzike na socijalni život, nauka o „tipičnim faktorima i formama socijalne modernizacije koja utiče na muziku“, i potpuno je nezavisna u odnosu na druge discipline koje se bave muzikom: na muzikologiju, etnomuzikologiju, istoriju muzike, itd., jer ostavlja nedirnutim sâm muzički fenomen i prirodu muzičkog iskustva o tom fenomenu.

U ovom konceptu, sociologija muzike se odriče svakog estetskog vrednovanja i svake imanentne analize, i figurira kao jedna primenjena sociološka disciplina. Pored ovog toka koji bi se, najšire uzev, mogao opisati kao pozitivistički, — postoji i jedan, istina oskudan, broj pokušaja unutar marksizma da se oblast muzičkog istorijsko-materijalistički analizira i uspostavi. U tom smislu tekao je rad Vojislava Vučkovića, u tom smislu nižu se imena Asafjeva, Grubera, Zofje Lise, koji smislu socio-muzikoloških istraživanja pristupaju s obzirom na uključivanje u filozofsku svrhovitost svakog umetničkog čina, i koji u svom nastojanju da precizno i egzaktno naznače sve trenutke, sva značenja u ovom smislu vredna, — idu putevima koje je Adorno lapidarno rezimirao kao „apologetski komentar i kritiku”.

Međutim, da li, doista, filozofija i sociologija muzike mogu biti tako uzajamno omeđene, rastavljene, sa separiranim predmetima izučava-

<sup>7)</sup> *Ibidem.*

<sup>8)</sup> *Ibidem.*

<sup>9)</sup> Alphonse Silbermann, *Sociology of music*, London, 1963, p. 16.

nja i inkomparabilnim rezultatima? Da li one, odista, teže tako dispartnim otkrićima ujedinjujući se, povezujući se samo zajedničkim duhom muzike? Da li su one metodički nužno odvojene, ili se, pak, interpolacijom, uzajamnim ukrštajem, prepletom aspekata postiže — tek — ona dijalektička mera istraživanja i iskustva koja je cilj svakog savremenog teorijskog napora?

„Dijalektička metoda — kaže Adorno — i to upravo ona koja je postavljena s glave na noge, ne može ustrajati na tome da pojedine fenomene tretira kao ilustracije ili primjere nečeg što je već postalo nepokretno i što je dispenzirano kretanjem samog pojma. Tako se dijalektika izvrgnula u državnu religiju. Naprotiv, zadatak je da se snaga opšteg pojma transformira u samorazvoj konkretnog predmeta i njegovo zagonetno društvene lice razjasni pomoću sila njegove vlastite individuacije. Pri tom se ne smjera društvenom opravdavanju, nego društvenoj teoriji pomoću eksplikacije estetskog prava ili neprava u srcu predmeta... Među obavezama nezastavive dijalektičke metode nije najnezatnija obaveza da slijedi onu Hegelovu misao: „Nama nije nužno da sa sobom donosimo mjerila i da prilikom istraživanja apliciramo naša domišljinja i misli: ako ih odbacimo, postizemo mogućnost da posmatramo samu stvar onakvu kakva je po sebi i za sebe”.<sup>10)</sup>

U ambiciji da se bude pri samoj stvari, filozofija i sociologija često mešaju svoje domene. Svi elementi selekcije, vrednost svakog zaključka merena je vrednovanjem kvaliteta dela i njegovog mesta unutar nepisane hijerarhije muzičkog iskustva. Isto tako, vrednost, socijalni uticaj ili povezanost pojedinih dela nije bez odnosa sa njihovom umetničkom vrednošću i — uslovno rečeno — sadržajem; što svakako ne dovodi do konfuzije, već do tesne, svakodnevene saradnje. I kroz visoki žargon moderne dijalektičke filozofije probija se, dakle, autentičnost umetničkog, kao vrhovni zakonodavac njenog tretmana. U žilavoj otpornosti te autentičnosti, u nepokolebivoj nepodatnosti njenih korena možda leži uzrok činjenici da se moderna misao — kako tehnicizirajuća tako i filozofirajuća — sve češće okreće iracionalnom, nadsvesnom, intuitivnom — a to će reći umetničkom — u očekivanju poslednjih dramatičnih odgovora ljudske opstojnosti.

Na problemima moderne muzike T. W. Adorno je izložio i razjasnio vlastite principe. I ne samo to. Ukazao na problematiku muzike kao krvno neraskidive sa društvom i okolinom, i poticajne da se svet u kojem nastaje zapita nad sobom.

<sup>10)</sup> T. W. Adorno, op cit., str. 54—55.



Mora izgledati cinično, kaže on, da se nakon onoga što se u Evropi desilo i što i dalje preti, vreme i duhovna energija rasipaju u odgonetanju ezoteričkih pitanja moderne kompozicione tehnike. Krećući se u dilemama, alternativama „eklektizma olupinâ”, kamufliranog kiča, nemoćnog neoklasicističkog restauratorstva i pipajućeg i još tapkajućeg avangardizma pretežno utemeljenog u muzičkom materijalu, moderna muzika ipak uspeva da bude istorična sa aspekta svoje društvene funkcionalnosti. Jer, kako to Adorno nadahnuto kaže, opisujući neposrednu reakciju na modernu muziku, reakciju izniklu usred tradicionalističkog sna o ezoteričnosti muzičkih pitanja i odgovora: „Ovo je samo muzika: kako tek mora da je napravljen svijet u kojem već pitanja kontrapunkta svjedoče o nepomirljivim konfliktima? Koliko li je život danas u osnovi poremećen, kad se njegovo podrhtavanje i njegova ukočenost reflektiraju i tamo gdje više ne doseže nikakva empirijska nužda, na jednom području za koje ljudi misle da im pruža azil od pritiska stravične norme i koje otkupljuje dato im obećanje samo time što im uskraćuje ono što od njega očekuju”.<sup>11)</sup>

Pod pretpostavkom da dilema savremene umetnosti uopšte leži u opredeljivanju između kiča i avangarde, — budući da je kič proizvod one kulture koja u nivelizaciji, distribuiranju, ostvaruje svoj profit u kulturi i tako joj nameće i svoje kriterije, — na avangardi ostaje očekivanje, nada da će se kroz sizifovski otpor sili istorije, toj hegelovskoj „furijski iščezavanja” ostvariti mogućnost sagledavanja konfliktnosti i grčovitosti vlastitog vremena.

Odjednom situacija modernog kompozitora, kao magičnom rukom, postaje univerzalan izraz: lutanje i anarhija, pred svešću o dotrajalosti postojećeg i pred nemoći da se novo u jednom dahu izlije. Da li je reč progresivan — upotrebljena u kontekstu muzičke avangarde — jednoznačna? U izvesnom smislu jeste, jer se ograničava na inovatorsku tendenciju unutar jedne uže sfere i ne interesuje se za, ne nadilazi horizont vlastitog značenja. Najzad da li, individualna kako jeste, može ona i da pretpostavi i predstavi velike probleme zajedničkog života, što pretendujemo da od nje zatražimo?

U svakom slučaju, moderna muzika je tu, pred nama, ona je datost — poput svake umetničke spontanosti koja tek *post festum* pokreće naše savesti i svesti, i nagoni da o njoj, zbog nje, povodom nje mislimo vlastite mogućnosti i nemoć. Istina, kompozitor danas nema pred sobom ono bogatstvo izražajnih kompozicionih i tehničkih

<sup>11)</sup> Adorno, op. cit., str. 15.

mogućnosti kakve su postojale unutar klasičnog kulturnog perioda. Naveden je na progres po svaku cenu. Jer: „On već danas, ako nas sve ne vara, isključuje sredstva tonaliteta, dakle sredstva sveukupne tradicionalne muzike. Ne samo zato što bi oni akordi bili zastarjeli i nesavremeni. Oni su lažni”.<sup>12)</sup>

Otud već na samom početku promišljanja situacije modernog kompozitora, uviđamo gustu povezanost disciplina koje ova naoko jednostavna formulacija uključuje. Jer, lažnost i dotrajalost muzičkog materijala — ovaj put principa klasične kompozicione tehnike — nije jednostruko određena svojom zanatskom problematikom. Nosi ona u sebi svu istoriju te tehnike, ali i sav istorijat mnogobrojnih okolnosti koje se na nju posredno i neposredno odnose.

Najzad, napor da se izađe iz dotrajalosti kompozicionih šema nije samo motiviran, nije tek tako motiviran apriornom, bezrazložnom otvorenošću novog dela.

S jedne strane, ova otvorenost, otvorenost novog muzičkog oblika na nijansiran način izražava stepen naučnog saznanja tipičan za savremenu situaciju, što Umberto Eko i primećuje, te kaže: „Činjenica da jedna muzička struktura više nužno ne određuje sukcesivnu strukturu — sama činjenica da, kako se to dešava sa serijskom muzikom, nezavisno od pokušaja fizičkog kretanja djela, ne postoji više jedan tonalni centar koji bi dopuštao da se izvode sukcesivni pokreti razgovora iz prethodno postavljenih premisa — vidi se na opštem planu krize principa kauzaliteta”.<sup>13)</sup>

Isto tako — kako to definiše Adorno — obezličnost, nedopadljivost moderne muzike, imaju svoj duboko humani, a to znači i socijalno motivisani razlog: „Avangardnoj muzici ne preostaje ništa drugo nego da ustraje u svom otvrdnuću, bez koncesija onom ljudskom koje ona prezire kao masku neljudskosti, pa i u slučajevima kad tako primamljivo sprovodi svoje. Izgleda da je njena istina sačuvana prije u tome što organiziranom smisaonom prazninom demantira smisao organiziranog društva (za koje neće da zna), nego u tome što bi sama sobom ovladala jednim pozitivnim smislom”.<sup>14)</sup>

Sa punom svešću o oba moguća konteksta, avangardna muzika svoju principijelnu neprivlačnost pretvara u filozofsku poruku osmišljenu svo-

<sup>12)</sup> *Ibidem.*, str. 61.

<sup>13)</sup> Umberto Eko, *Otvoreno djelo*, „Veselin Masleša”, Sarajevo.

<sup>14)</sup> T. W. Adorno, *op. cit.*

jom socijalnom udarnom moći, — i upravo u tom stanju kritike, rezignacije, distance prema svemu što joj tradicionalno pripada i tradicionalno se nudi, vidi svoju punu vezu sa životom, dakle jedan novi prostor estetičkih kategorija koje će se tek pronaći i formulisati, i koji će biti saglasan sa svim novim prostorima modernog vremena.

