

Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet

Ana P. Petrov

**EVOLUCIONISTIČKI ELEMENTI U
SOCIOLOŠKOMUZIČKOJ TEORIJI
RACIONALIZACIJE MAKSA VEBERA**

doktorska disertacija

Beograd, 2012.

University of Belgrade
Faculty of Philosophy

Ana P. Petrov

ELEMENTS OF EVOLUTIONISM IN MAX
WEBER'S SOCIO-MUSICAL THEORY OF
RATIONALIZATION

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2012.

Mentor: red. prof. dr Aleksandar Molnar, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

Članovi komisije: red. prof. dr Aleksandar Molnar, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet; van. prof. dr Ivana Spasić, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet; van. prof. dr Dušan Marinković, Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet

Datum odbrane:

Evolucionistički elementi u sociološkomuzičkoj teoriji racionalizacije Maksa Vebera

REZIME

Maks Veber je smatrao da je zapadno društvo karakteristično po tendenciji ka ekstremnoj racionalizaciji. Definisana kao proces progresivne intelektualizacije, racionalizacija je smatrana očiglednom u svim aspektima društvenog života. Međutim, Veber je tvrdio da je ovaj proces najočigledniji u muzici, te je „tezu o racionalizaciji” primenio na sve aspekte muzike – melodiju, harmoniju, polifoniju, sisteme štimovanja i lestvica, kao i instrumentalnu tehnologiju. Iako su fragmenti Veberove studije o muzici (započete u periodu između 1910. i 1913. godine) objavljeni 1921. godine, studiju retko razmatraju i muzikolozi i sociolozi. U ovoj studiji, Veber je ukazao na postojanje procesa racionalizacije u sposobnosti kompozitora da upotrebljavaju sve kompleksnija muzička sredstva, što je vodilo unapređenju ljudskog uma i sve većem bogaćenju muzičkog jezika. Nadalje, on je objasnio proces racionalizacije kao sredstvo u borbi protiv izvesnih iracionalnih „pretnji” koje bi mogle da zaustave razvoj muzike. U ovoj disertaciji analiziram Veberovu „tezu o racionalizaciji” kao amalgam socioloških i muzikoloških uticaja, te posebno izdvajam elemente koji ukazuju na prisustvo i načine inkorporiranja evolucionističke paradigme (karakteristične za muzikološki diskurs 19. veka) u autorovu sociološkomuzičku teoriju. Najpre ukazujem na važna pitanja koja se tiču same paradigme evolucionizma, kako u diskursima prirodnih nauka, tako i u diskursima o muzici. Potom se fokusiram na formiranje evolucionističkog modela u Veberovoj sociologiji muzike tako što predstavljam model kao posledicu kombinacije evolucionističkog i historicističkog uticaja. Premda se o Veberu redovno diskutuje kao o protivniku evolucionističkih tendencija u sociologiji, ja ovde pokazujem da se paradigma evolucionizma pokazuje kao jedna od značajnijih teorijskih platformi kada je reč o Veberovoj studiji o muzici. Konačno, rad završavam izvesnim razmatranjima mogućih implikacija Veberove analize.

KLJUČNE REČI: evolucionizam, Maks Veber, razvoj muzike, racionalizacija, sociologija muzike, sociologija kulture, zapadno društvo

NAUČNA OBLAST: društvene nauke

UŽA NAUČNA OBLAST: sociologija

Elements of Evolutionism in Max Weber's Socio-musical Theory of Rationalization

RÉSUMÉ

Max Weber argued that Western society is characterized by a tendency towards extreme rationalization. Having been defined as a process of progressive intellectualization, rationalization was supposed to be evident in all aspects of social life. However, Weber advocated that this process was nowhere more conspicuous than in music, and he applied the “rationalization thesis” on the analysis of all music aspects – melody, harmony, polyphony, tuning and scale systems, instrument technology. Even though the fragmentary drafts of Weber’s study on music (which originated in the 1910 to 1913 period) were published in 1921, the study has been scarcely discussed by both musicologists and sociologists. In this study, Weber pointed to the process of rationalization as being obvious in composers’ ability to use progressively complex musical agents, which led to the enhancing of human reason and to the increasing abundance of musical language. Furthermore, he explicated the rationalization process as a means in the fight against certain irrational “threats” that could stop music development. In this dissertation I survey Weber’s “rationalization thesis” as an amalgam of the influences of both sociology and musicology, and I focus on the elements that indicate the presence of the evolutionist paradigm (which was characteristic for the 19th-century musicology) and the ways of its incorporation in author’s socio-musical theory. Firstly, I point to the pertinent questions considering the very paradigm of evolutionism in the natural science discourses, as well as in the discourses on music. Then, I analyze the formation of the evolutionistic model in Weber’s sociology of music by presenting the model as a consequence of both evolutionistic and historical influences. Although Weber is regularly discussed as an opponent of the evolutionistic tendencies in sociology, I show how the evolutionistic paradigm seems to be one of the relevant theoretical backgrounds when the analysis of Weber’s study on music is discussed. Finally, I conclude the paper with some observations on possible implications of Weber’s analysis.

KEY WORDS: evolutionism, Max Weber, music development, rationalization, sociology of music, sociology of culture, Western society

FIELD OF KNOWLEDGE: social sciences

PARTICULAR FIELD OF KNOWLEDGE: sociology

SADRŽAJ

| | |
|---|----|
| UVOD: REKONSTRUKCIJA VEBEROVOG ANGAŽOVANJA U OBLASTI SOCIOLOGIJE KULTURE, UMETNOSTI I MUZIKE | 1 |
| MESTO STUDIJE O MUZICI U VEBEROVOJ SOCIOLOGIJI KULTURE..... | 2 |
| Period do 1910. godine..... | 3 |
| Period od 1910. godine. Sastanak Nemačkog sociološkog društva..... | 4 |
| KOMPONENTE VEBEROVE SOCIOLOGIJE MUZIKE..... | 8 |
| Koncept „duha” moderne umetnosti..... | 9 |
| Koncept „racionalizacije” umetnosti..... | 11 |
| TEORIJSKI PRISTUPI PROUČAVANJU VEBEROVE SOCIOLOŠKOMUZIČKE TEORIJE..... | 14 |
| Osvrt na literaturu..... | 14 |
| Problematizacija evolucionizma u Veberovoj teoriji..... | 18 |
| 1. EVOLUCIONIZAM U NAUČNIM DISKURSIMA 19. VEKA | 25 |
| TEORIJA EVOLUCIJE HERBERTA SPENSERA..... | 33 |
| Evolucija kao progres..... | 35 |
| Evolucija kao rasno diferenciranje..... | 38 |
| TEORIJA EVOLUCIJE ČARLSA DARVINA..... | 43 |
| Selekcija i evolucija..... | 45 |
| Uzroci izumiranja pojedinih rasa..... | 47 |
| DARVINOV I SPENSEROV DISKURS O EVOLUCIJI MUZIKE..... | 51 |

| | |
|--|------------|
| Odnos Spenserove i Darwinove teorije o ulozi muzike u procesu evolucije..... | 52 |
| Spenserova teorija o poreklu muzike: muzika kao „prirodni jezik emocija”..... | 54 |
| Spenserova teorija o razvoju od homogenih ka heterogenim muzičkim vrstama: put od „primitivne” do „civilizovane” muzike..... | 56 |
| Darvinova teorija o poreklu muzike: glas kao sredstvo privlačenja u seksualnoj selekciji..... | 61 |
| Darvinova teza o muzici kao emocionalnoj ekspresiji..... | 63 |
| 2. EVOLUCIONIZAM U MUZIKOLOŠKIM DISKURSIMA..... | 66 |
| UTICAJ EVOLUCIONISTIČKIH TEORIJA NA MUZIKOLOŠKE DISKURSE..... | 67 |
| Konstruisanje naučnih diskursa o muzici..... | 67 |
| Vidovi inkorporiranja evolucionizma u diskurse o muzici..... | 71 |
| Dekonstruisanje naučnih diskursa o muzici..... | 74 |
| KATEGORIJE 'RAZVIJENE' I 'NERAZVIJENE' MUZIKE..... | 77 |
| Nauka o muzici kao proučavanje evolucije tonskih vrsta: Adler..... | 78 |
| Nauka o muzici kao prirodna nauka: Helmholtz i Riman..... | 82 |
| KATEGORIJE ZAPADNE I NE-ZAPADNE MUZIKE..... | 90 |
| Implikacije muzikološkog diskursa o progresu: konstruisanje polja muzike 'primitivnih' naroda..... | 90 |
| Kriterijumi konstruisanja razlike između muzika: konstruisanje dihotomije „superiorno”/„inferiorno”..... | 96 |
| Komparativna muzikologija kao alternativni diskurs o muzici (ili diskurs o drugim muzikama)..... | 99 |
| 3. EVOLUCIONIZAM U VEBEROVOJ SOCIOLOŠKOMUZIČKOJ TEORIJI..... | 104 |
| VEBEROV DISKURS IZMEĐU ISTORICIZMA I EVOLUCIONIZMA..... | 105 |
| Istoricizam u Veberovoj opštoj sociološkoj teoriji..... | 106 |
| Istoricističke komponente u Veberovom diskursu o muzici. Racionalizacija muzike i iracionalne „pretnje” razvoju „duha muzike”..... | 119 |

| | |
|--|------------|
| Veber o romantičarskoj muzici i Veberova teorija u kontekstu romantičarskog diskursa o muzici..... | 125 |
| UTICAJ EVOLUCIONISTIČKI PROFILISANIH MUZIKOLOŠKIH DISKURSA NA VEBEROV KONCEPT RACIONALIZACIJE MUZIKE..... | 130 |
| Upoznavanje sa diskursom akustike. Dijalog sa teorijom Helmholca..... | 131 |
| Uticaj diskursa muzičke teorije i istorije muzike. Usvajanje i modifikovanje Rimanovog diskursa..... | 137 |
| Uticaj diskursa komparativne muzikologije. Interesovanje za „Štumpfovnu školu”..... | 147 |
| RACIONALIZACIJA KAO EVOLUCIONISTIČKI MODEL KONSTRUISANJA ISTORIJE MUZIKE..... | 150 |
| Istorija muzike kao posledica paralelnog postojanja „racionalizacije” i „duha” muzike..... | 157 |
| Prvi evolucionistički element: „razvoj” muzike od jednostavnijih ka složenijim formama..... | 165 |
| Razvoj intervala i kontinuirani napredak tonske vrste..... | 165 |
| Razvoj muzičkih praksi, instrumenata i žanrova..... | 172 |
| Drugi evolucionistički element: racionalizacija kao progres..... | 181 |
| Racionalizacija kao istorijski/istoricistički razvoj..... | 183 |
| Racionalizacija kao evolucion/evolucionistički razvoj..... | 189 |
| Racionalizacija muzike kao posledica inkorporiranja Veberovog diskursa u muzikološke i etnomuzikološke koncepte progresa..... | 195 |
| <i>Inkorporiranje u diskurs istorije muzike kao pozitivističke nauke o zapisanim delima.....</i> | <i>196</i> |
| <i>Inkorporiranje u (etno)muzikološke analize melodije i harmonije: dihotomije „razvijeno”/„nerazvijeno” i „zapadno”/„ne-zapadno”.....</i> | <i>203</i> |
| <i>Stil i progres u Veberovoj teoriji racionalizacije muzike.....</i> | <i>206</i> |
| ZAKLJUČAK: IMPLIKACIJE VEBEROVOG DISKURSA O RACIONALIZACIJI MUZIKE..... | 210 |

| | |
|---|------------|
| ZNAČAJ ANALIZE EVOLUCIONISTIČKIH ELEMENATA U VEBEROVOJ SOCIOLOŠKOMUZIČKOJ TEORIJI: ZAKLJUČNA RAZMIŠLJANJA..... | 210 |
| APORIJE KRITIČKIH PRISTUPA VEBEROVOJ TEORIJI..... | 220 |
| LITERATURA..... | 230 |
| BIOGRAFIJA AUTORKE..... | 265 |

UVOD: REKONSTRUKCIJA VEBEROVOG ANGAŽOVANJA U OBLASTI SOCIOLOGIJE KULTURE, UMETNOSTI I MUZIKE

Sociologija kulture i sociologija umetnosti nisu discipline koje se primarno dovode u vezu sa delatnošću jednog 'klasičnog' sociologa poput Maksa Webera (Max Weber). Smatran jednim od osnivača same sociološke discipline, privlačan kako zbog sadržine svojih dela, tako i zbog metodoloških postupaka koje je primenjivao, Veber je skoro u potpunosti razumevan u kontekstu proučavanja problema istorijske, političke i ekonomske sociologije, kao i sociologije prava i religije. Društvena stratifikacija, proučavanje institucija i organizacija, te pitanje metodologije društvenih nauka, čine, stoga, bazični korpus fenomena koji, po pravilu, zahtevaju pozivanje na koncepte koje je razradio ovaj autor. U skladu s tim, literatura o Veberu pokazuje se kao kvantitativno obimna, ali, ipak, ograničena kada se uzmu u obzir svi problemi kojima se ovaj autor bavio.

Uobličena u okvirima navedenih problema i disciplina, „veberijanska paradigma” u društvenim naukama tradicionalno je apstrahovala jedno polje Veberovog rada koje se ponekad naziva i „misterioznom rupom” u Veberovom stvaralaštvu (Scaff, 2005: 2). „Misterija” u opusu ovog sociološkog klasika počela je, međutim, da se razotkriva krajem 20. i početkom 21. veka u okviru (doduše, sporadičnog, ali, ipak, приметnog) interesovanja za Veberove doprinose sociološkoj analizi kulture. Veberova zamisao o pisanju sociološkokulturne studije, čiju je realizaciju prekinula iznenadna smrt autora, bila je izuzetno ambiciozna, složena i sveobuhvatna. Naime, u poslednjoj deceniji svoga života (od 1910. do 1920. godine) ovaj autor je počeo da se bavi mnogobrojnim aspektima moderne kulture, a njegova ideja o pisanju studije posvećene sociologiji kulture trebalo je da obuhvati muziku, arhitekturu, slikarstvo, vajarstvo i književnost. Nažalost, može se samo pretpostaviti kako bi bila uobličena ovako ambiciozno zamišljena studija. Ipak, jedan aspekt Veberovog ambicioznog

projekta jeste ostvaren – u pitanju je studija o sociologiji muzike. Iako je i sama ostala nedovršena, ova studija, to jest fragmentarni rukopis iz Veberove zaostavštine, doživeo je prvu publikaciju 1921. godine zahvaljujući radu Veberove supruge Marijane Veber (Marianne Weber) i muzikologa Teodora Krojera (Theodor Kroyer), a ponovno interesovanje za nju posledica je opsežne i detaljne studije Kristofa Brauna (Christoph Braun) iz 1992. godine (Braun, 1992), te izdanju Veberove studije o muzici iz 2004. godine u okviru koje je inkorporirana navedena studija iz 1992. i koja je postala uvodna studija Veberovog teksta, a autori su pomenuti Braun i, pored njega, Ludvig Finšer (Ludwig Finscher) (Braun i Finscher, 2004).

MESTO STUDIJE O MUZICI U VEBEROVOJ SOCIOLOGIJI KULTURE

Uobičajeno se navodi da su se život i rad Maksa Vebera odvijali u jednom od najturbulentnijih perioda u zapadnoj kulturi. On je bio svedok konsolidacije modernog kapitalizma, razvoja gradova i tehnologije, kao i brojnih avangardnih umetničkih tendencija. Prve indikacije o značaju umetnosti u Veberovom životu mogu se, stoga, uočiti iz sagledavanja njegove biografije, iz koje se saznaje da je Veberova upoznatost sa kulturnim pokretima *fin-de-siècle*-a bila kontinuirana i ozbiljna. Svakako se, dakle, može najpre govoriti o Veberovom ličnom iskustvu i mestu umetnosti u njegovom životu i obrazovanju, a potom i o tome kako se, kada i usled čega, to iskustvo inkorporiralo u konkretne i opsežnije eksplikacije kulture i umetnosti. Profesionalna interesovanja i lično iskustvo rezultirali su stvaranjem jednog bogatog i nadasve kompleksnog korpusa refleksija o kulturi, odnosno kulturnoj krizi toga doba koja se manifestovala u ekonomiji, politici, nauci, umetnosti, etici i religiji.

Na osnovu biografskih podataka, moguće je izdvojiti dve faze u Veberovom životu i radu koje se odnose na autorovo interesovanje za umetnost, ozbiljnije razmatranje iste, te, konačno, i konstruisanje vlastitog diskursa o muzici. Uočljiva je, naime, jasna razlika između perioda do i nakon 1910. godine. Prva faza obeležena je Veberovim ličnim interesovanjem za umetnost, njegovim

obrazovanjem, čitanjem literature iz istorije umetnosti, kao i putovanjima i iskustvenim doživljajem umetničkih dela u Italiji i Holandiji. Druga faza, počev od navedene godine, karakteristična je po intenzivnijem profesionalnom angažovanju ovog autora, što je ujedno i poslednja decenija njegovog života, odnosno, ona u kojoj je bio fokusiran na studiju iz sociologije kulture.

Period do 1910. godine

Pišući o obrazovanju svoga supruga, Marijana Veber je navela da je on od početka školovanja pokazivao interesovanje za istoriju, politiku, klasična i savremena književna dela. Pored istorijskih i književnih dela, posedovao je i ilustrovane enciklopedije istorije umetnosti. Marijana je, takođe, ukazivala i na Veberovo profesionalno interesovanje za umetnost koje je bivalo realizovano u okviru njegovog promišljanja koncepta kulture i proučavanja iste (u okviru nauke o kulturi – *Kulturwissenschaft*), što je obuhvatalo oblasti, počev od religije, do književnosti, pojedinačnih umetnosti i, posebno, muzike (Weber, 1984: 45). Navedeno je predstavljalo nastavak Veberovog uvek prisutnog interesovanja za umetnost, književnost i poeziju, o čemu svedoče pisma iz perioda mladosti (Weber, 1936: 25).

Iako su umetnički afiniteti ovoga autora bili često zapostavljeni u biografskim osvrtima, danas je poznato značajno više nego ranije o Veberovoj poziciji u kontekstu umetnosti i umetničkih pokreta toga doba, čemu aktuelne biografije posvećuju dosta mesta (upor. Radkau, 2009). Proširene informacije o ovom aspektu Veberovog života i rada konsekvencu su kontinuiranog uređivanja zaostavštine ovog autora, kao i njenog publikovanja u okviru projekta *Max Weber Gesamtausgabe*, te postojanja njegove korespodencije, koja katkad može dati uvid u zaboravljene aspekte njegovog rada. Tako je danas sasvim poznato da je, tokom 1902. i 1903. godine, Veber pratio aktuelne umetničke pokrete sa naročitim interesovanjem, pogotovo u periodu kada se oporavljao od bolesti. U prvoj deceniji 20. veka, Veber je u dva navrata boravio u Firenci, 1902. i 1908.

godine, o čemu svedoče pisma koja daju uvid u njegovo poznavanje italijanske renesansne arhitekture i slikarstva (Scaff, 2005a: 8–9).¹

Boravak u Holandiji 1903. godine obeležila je Veberova fascinacija Rembrantom (Rembrandt van Rijn), s čijim životom i radom je bio upoznat zahvaljujući studijama koje je čitao, kao što je to bio slučaj i sa italijanskom renesansom. Kada je reč o Rembrantovom radu, Veber je imao priliku da se upozna s njim zahvaljujući tek objavljenoj knjizi Karla Nojmana (Carl Neumann), istoričara umetnosti, inače Veberovog prijatelja, kome je Veber ponajviše dugovao svoju potkrepljenost stručnom literaturom iz istorije umetnosti.² Indikativno je da su Veberove refleksije o Rembrantu inkorporirane u studiju *Protestantska etika i duh kapitalizma*, u deo o efektima puritanskih ideala i asketizma na Rembrantovo umetničko stvaralaštvo, što je direktna posledica Nojmanove analize realizovane u studiji o ovom umetniku.³

Period od 1910. godine. Sastanak Nemačkog sociološkog društva

Iako zanimljivo i značajno za upotpunjavanje biografskih aspekata proučavanja Maksa Vebera, interesovanje ovog autora za umetnost nije dobilo ozbiljnije dimenzije sve do 1910. godine i ubrzanog rada na izradi studije o muzici. Veberovo lično interesovanje za umetnost i sporadični komentari o kulturi dobili su svoje konkretno i potpuno (iako skromno) uobličjenje na prvom okupljanju Nemačkog sociološkog društva (*Deutsche soziologische Gesellschaft*) održanog od 19. do 22. oktobra 1910. godine u Frankfurtu na Majni. Ovaj momenat, ujedno, predstavlja početak ozbiljnijeg, temeljnijeg, i kontinuiranog angažovanja ovog mislioca u oblasti sociologije kulture i umetnosti. Dakle, Veberovo intenzivnije i kontinuirano preusmerenje interesovanja upravo u

¹ U prvoj deceniji 20. veka, Veber je često čitao i razmišljao o italijanskoj umetnosti renesansnog perioda. Pisma iz 1908. godine svedoče o njegovoj upoznatosti sa studijom o umetnosti u Firenci Paula Šubringa (Paul Schubring), objavljenoj u dva toma, 1903. i 1908. godine (Weber, 1990: 532–563).

² Godine 1898. Nojman je poslao Veberu studiju o Burkhartu (Burckhardt), a iste godine Veber je pročitao Nojmanov esej *Delo i umetnik* (Das Werk und der Künstler), objavljen u *Deutsche Rundschau* (Scaff, 2005a: 21)

³ Uticaj Nojmana ogleda se i u konceptima „duhovnog” u ličnosti i „bezvremeno velikog” u umetnosti (Scaff, 2005a: 10).

poslednjoj deceniji života na fenomen kulture, posledica je njegove participacije na pomenutom sastanku. Tema sastanka (*Technik und Kultur*) i izlaganja Veberovih kolega, mogu se smatrati direktnim povodom intenziviranja i ekspanzije Veberovih potonjih sociološkokulturnih eksplikacija.

Na okupljanju su uzeli učešća Alfred Veber (Alfred Weber), Georg Zimmel (Georg Simmel), Ferdinand Tenies (Ferdinand Toenies), Ernst Treltč (Ernst Troeltsch) i drugi. Veber je imao replike na više izloženih radova na okupljanju, a ta izlaganja su kasnije publikovana. U pitanju su radovi o konceptu rase, hrišćansko-stoičkim pojmovima prirodnog zakona, kao i o pravu i nauci. Veber je, takođe, izložio poslovni izveštaj u kom je predstavio zadatke Društva kao celine i predložio zajedničke projekte.⁴ Za Veberov dalji rad, odnosno za njegovu zaintrigiranost fenomenom moderne kulture, pa i muzike, konkretni povod dalo je izlaganje Vernera Zombarta (Werner Sombart) pod nazivom „Tehnika i kultura”. Zombart je, naime, izložio svoja tumačenja uloge tehnike i tehnološkog napretka na formiranje raznih kulturnih sfera, poput značaja štampe za širenje uticaja savremene crkve, uloge transporta u bržoj razmeni naučnih ideja, usavršavanja oružja za potrebe odbrane moderne države, i slično. Fokus njegovog rada bilo je razmatranje ekonomije kao funkcije tehnologije, i zatim, kulture kao funkcije ekonomije (Sombart, 1911: 63 i dalje).

Među Zombartovim eksplikacijama tehnoloških sredstava, našla se i kultura i, posebno, muzika. Njegovo izlaganje je bilo orijentisano na razmatranje pitanja do koje mere je ekonomija funkcija tehnologije, te u kakvom su odnosu kultura i ekonomija. Cilj tog izlaganja odnosio se na vrednosno ocenjivanje razvoja modernih gradova, to jest na utvrđivanje pitanja da li je ekspanzija grada dovela do pozitivnih ili negativnih posledica po kulturu. U kontekstu sagledavanja udela muzike u navedenim problemima, Zombart je zaključio da postoji povezanost između „buke moderne muzike” i buke u modernim gradovima, kao što je u prošlosti „opuštena muzika” bila posledica

⁴ Rezniran internim nesuglasticama i neradom, Veber se povukao sa pozicije organizatora Društva i urednika publikacija, a nakon okupljanja u Berlinu, 1912. godine, u potpunosti je odustao od angažmana u Društvu (Kemple, 2005: 23)

„mira malog grada” (Sombart, 1911: 67–69, upor. Braun i Finscher, 2004: 83).⁵ Navedenu tezu o sinergiji grada i muzike Zombart je proširio u verziji rada za objavljivanje u *Arhivu za društvene nauke i društvenu politiku (Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik)*. Povod za ovo proširenje rada bila je upravo Veberova replika nakon Zombartovog predavanja. Zombart je, štaviše, u publikovani tekst inkorporirao kometar o „nesporazumu”, to jest pogrešnom razumevanju učesnika konferencije, a posebno je apostrofirao da Veberove kritičke opaske „nisu bile fundirane” (navedeno prema: Kemple, 2005: 24).

Pored replike koju je upriličio na samom okupljanju sociologa, postoji podatak da je Veber okarakterisao Zombartovo izlaganje kao „ein Feuilleton” – žurnalistički osvrt koji nije naučno utemeljen i koji, kao takav, ima zabavni karakter. Čini se, ipak, da Zombartu ponajviše dugujemo Veberovo iznenadno i intenzivirano interesovanje i dalje angažovanje u sociologiji kulture, umetnosti i muzike. Teme o kojima je diskutovano podstakle su Vebera na dalje razmatranje muzike i umetnosti, te se može reći da je njegovo učešće na konferenciji obeležilo novu fazu u njegovom radu. O tome svedoči činjenica da je u narednim godinama elaborirao tezu o racionalizaciji u muzici, kao i da se bavio razvojem okcidentalnog grada (Kemple, 2005: 24). Sama tema sociološke konferencije (*Tehnika i kultura*) pokazuje se, ujedno, i kao ujedinjujuća sintagma Veberovog celokupnog potonjeg promišljanja o kulturi. Teme inicirane Zombartovim referatom rezonirale su sa novom fazom u Veberovom radu. Ideje o racionalizaciji muzike i razvoju okcidentalnog grada, te o uticaju tehnike na pojavu novih umetničkih formi i vrednosti, realizovane su neposredno nakon okupljanja u Frankfurtu. Direktne reference na Zombarta nisu bile retke u radovima koji su sledili, kao ni u Veberovim revidiranim tekstovima.⁶

⁵ Zombartov skroman doprinos sociologiji muzike bio je prekratak da bi se donosili zaključci o opštim tendencijama u tumačenjima ovog autora. Njegova teza je, dakle, ostala nerazrađena i poslužila je samo kao podstrek za diskusiju na okupljanju.

⁶ U radu *Protestantska etika i duh kapitalizma*, objavljenom još 1905. godine (dakle, pet godine pre okupljanja u Frankfurtu), Veber je već bio zauzeo kritičku distancu u odnosu na Zombartove stavove o istoriji kulture koje je ovaj autor izložio u svom radu *Der moderne Kapitalismus* (1902), i u odnosu na stavove o ekonomskoj istoriji iz dela *Die deutsche Volkswirtschaft im neunzehnten Jahrhundert* (1903). (Veber, 1997: 31 i dalje, upor. Kemple, 2005: 24).

Ubrzo nakon Veberovog inicijalnog interesovanja za umetnost, isprofilisane su se ideje o ozbiljnijem bavljenju pisanjem studije o muzici, o čemu svedoče lični dokumenti iz godina koje su usledile nakon pomenutog okupljanja sociologa i debate sa Zombartom. Kao razlozi povećanog i ubrzanog interesovanja za muziku, u literaturi se često navode dva momenta lične prirode – Veberova afera sa poznatom pijanistkinjom Minom Tobler (Mina Tobler) i njegovo intenzivno konzumiranje muzike, odnosno njegove češće posete koncertima, kao i kućnim izvođenjima muzike. Treba, međutim, imati u vidu, da je Veber bio muzički obrazovana osoba, odnosno, bio je tipični predstavnik kulture 'ozbiljne' muzike 19. veka, što je značilo da je imao časove klavira još u detinjstvu, imao je naviku da svira u kućnoj atmosferi (čime se inkorporirao u veoma uobičajenu praksu kućnog muziciranja, izuzetno raširenu u to vreme), bio je član hora kao student, posećivao plesne večeri, koncerte, operu (Wierzbicki, 2010: 271 i dalje). Takođe kao tipični predstavnik nemačke muzičke kulture toga doba, Veber je posetio Bajrojt u dva navrata, leta 1911. sa svojom suprugom i leta 1912. godine, kada se bračnom paru pridružila i Mina Tobler.

Dakle, ne može se reći da je Veberovo interesovanje za muziku počelo tek u poslednjoj deceniji njegovog života, s obzirom na to da postoje komentari iz lične zaostavštine koji svedoče o kontinuiranom razmišljanju i informisanju o muzici toga doba i koji vremenski pripadaju decenijama pre prvog okupljanja nemačkih sociologa. O tome se saznaje, kako je pomenuto, skoro isključivo iz beležaka Marijane Veber, kao i iz drugih biografskih osvrti na muzički život Maksa Vebera.⁷ Ipak, posebno interesovanje ovog autora, kao i eksplicitna odluka o pisanju studije, jesu uočljivi od 1911. godine, kada je Marijana Veber zabeležila da je njen suprug „potpuno utonuo u muziku”, te da je uživao u izvođenjima *Don Kihota* i *Salome* Riharda Štrausa (Richard Straus), Betovenovih (Ludwig van Beethoven) sonata za violončelo op. 5 i op. 102, Mocartove (Wolfgang Amadeus Mozart) *Figarove ženidbe*, te, konačno izvođenjima Vagnerovih muzičkih drama u Bajrojt (Braun i Finscher, 2004: 23 i dalje). Ključni dokument koji svedoči o

⁷ Paul Honigshajm (Paul Honigsheim) je zabeležio da je Veberu muzika bila „neophodna za život”, te da se Veber žalio na svoju bolest u poslednjim godinama pred smrt, jer je želeo da se u mnogo većoj meri posveti proučavanju muzike (Honigsheim, 1968: 83–84).

posebnom i osveženom interesovanju za muziku, te i o konačnoj odluci o pisanju studije o muzici, jeste pismo Maksa Vebera iz 1912. godine (napisano nekoliko meseci nakon prisustvovanja izvođenju Vagnerovog dela *Tristan i Izolda*), upućeno sestri Lili, u kojem je izložena konstatacija ovog autora o tome kako je došao do novih zaključaka u vezi sa istorijom muzike, te kako planira svoje pisanje u toj oblasti:

„Verovatno ću pisati nešto o istoriji muzike. Odnosno, samo o izvesnim socijalnim uslovima koji objašnjavaju zašto samo mi imamo harmonsku muziku [...]” (Weber, 1990: 639).

Odluku o pisanju opsežne studije o muzici paralelno je pratilo redovno okupljanje u Veberovom domu počev od 1911. godine. Muziciranje na klaviru, koje je bilo sasvim uobičajeno u kulturi salonskog koncertnog izvođenja u 19. veku, Veberovi su obogatili svojevrsnim predavanjima koje je Maks Veber nazivao „lekcijama iz sociologije muzike”, a realizovao ih je uz sviranje na klaviru (Radkau, 2009: 366–367). Predavanja su, zapravo, podrazumevala izlaganja iz oblasti koja bi se preciznije mogla nazvati teorijom muzike, ili teorijom harmonije, što su discipline koje je ovaj autor jako dobro poznao, o čemu će biti reči kasnije.

KOMPONENTE VEBEROVE SOCIOLOGIJE MUZIKE

U literaturi o Veberovoj sociologiji kulture skoro neizostavno se može naići na pretpostavke o tome kako bi izgledala u celosti realizovana zamisao ovog autora. Neretko se ističe da bi Veber verovatno uradio opsežnu studiju ekvivalentnu radovima iz uporedno-istorijske, političke i ekonomske sociologije. U nedostatku takve studije, sociologija kulture ovog autora (pored studije o sociologiji muzike), da se rekonstruisati iz autorovih izlaganja na pomenutom okupljanju 1910. godine, potom njegovih eseja o sociologiji religije, kao i iz drugih radova koji se ne odnose direktno na kulturu ili umetnost, ali omogućavaju uvid u opšte smernice Veberovih opservacija (takav je, na primer, tekst „Nauka kao poziv”, iz kog se mogu saznati autorovi stavovi o nauci i naučnom radu, kao i mnogi drugi metodološki eseji) (Weber, 1998: 55 i dalje).

Ja ću se ovde ponajviše fokusirati na sledeće izvore (imajući u vidu i ostale) – repliku Zombartu sa sociološkog okupljanja, spise iz sociologije religije i studiju o muzici. Razlog za ovaj odabir proističe iz činjenice da se kombinovanjem navedenih izvora – uz uvid u ostale sporadične i fragmentarne opaske o kulturi i umetnosti u drugim Veberovim radovima – omogućava solidno sagledavanje dve bazične komponente sociološkokulturne, sociološkoumetničke i sociološkomuzičke teorije ovog autora. U pitanju su koncepti „tehnik“ (*Technik*) i „kulture”.⁸ Drugim rečima, Veberova sociologija kulture obuhvata, s jedne strane, problem kulturne i umetničke autonomije (to jest tehničkog razvoja umetničkih sredstava koje je Veber analizirao u kontekstu procesa racionalizacije) i, s druge, problem društvenih determinanti kulturnih formi i procesa (upor. Scaff, 2005: 11). Ovim problemima može se dodati i jedan ujedinjujući momenat – Veberov pristup konstruisanju diskursa, ne samo o kulturi, već i sveukupnoj nauci o kulturi. Uzevši u obzir rečeno, Veberova sociologija kulture pokazuje se kao svojevrsni diskurs u okviru kojeg su inkorporirane paradigme autonomije 'umetničkog dela' i tadašnji pristupi proučavanju socijalnih komponenata umetnosti.

Koncept „duha” moderne umetnosti

Politička i kulturna situacija inicirala je, kako samu temu sociološkog okupljanja u Frankfurtu 1910, tako i temu mnogobrojnih tamošnjih diskusija. Pitanje koje je proizniklo na tim diskusijama svelo se na razmatranje mogućnosti stvaranja svojevrsnih umetničkih formi i vrednosti koje su odgovarale novim društvenim okolnostima. Veber je odbacio Zombartovu karakterizaciju moderne muzike kao „bučne” i kao određene bukom modernog grada, te je ovom autoru

⁸ Termin „Technik” je u Veberovo vreme (i u Zombartovom predavanju) podrazumevao „primenu određenih sredstava radi postizanje određenog cilja”, te je, nadalje, razumevan kao „način stvaranja materijalnih dobara” (Kemple, 2005: 25). U engleskom prevodu često se preznaučuje u „tehnologija”, i, u pridevskoj formi, kao „tehnološki”, iako ovi termini imaju uže konotacije u odnosu na „Technik”.

Izvesne napomene su neophodne i u vezi sa terminom „kultura”. Iako se on može razumeti i u širem značenju kao „civilizacija”, u nemačkoj tradiciji u koju se Zombart i Veber inkorporiraju, pravljen je distinkcija između „civilizacije” (razumevane u smislu ekonomskog i političkog razvoja) i „kulture” (tumačene kao intelektualne, umetničke i književne sfere građanskog života) (Kemple, 2005: 25; upor. Kloskowska, 1981: 7–47 i Aleksander, 2007: 29 i dalje).

zamerio i to što nije napravio preciznu razliku između tehnike shvaćene kao „sredstva za proizvodnju materijalnih dobara” i svega onoga teško odredivog, poput „duha” jednog vremena i kulture (Weber, 2005: 26–27).

Iako se Veberov odgovor na pomenuto pitanje čini kontradiktornim, on, zapravo, ukazuje na dva aspekta razumevanja kulture ovog teoretičara. Veber je, naime, uočio izvesnu autonomiju kulturne i umetničke sfere – autonomiju koja podrazumeva razumevanje koncepta kulture kao entiteta čije se komponente mogu samostalno posmatrati u sopstvenom procesu razvoja. Te komponente, međutim, nije razumevao kao neodvojive od društvenog konteksta, niti od habitusa konkretnih individua, a pogotovo ne od značajnijih industrijskih razvoja, kao što su ekspanzija i industrijski razvoj gradova. Suštinska Veberova zamerka Zombartu odnosila se na površnost u pristupu i na negativnu ocenu razvoja grada i samog zvučanja muzike. Veber je ukazao na to da je potrebno promeniti samo pitanje koje je Zombart postavio, tako što bi valjalo usmeriti pažnju, ne isključivo na kulturno-istorijsku situaciju i istorijski sled kulturnih situacija, nego i na fenomen „specifično umetničkog” (Weber, 2005: 28).

Uzevši u obzir rečeno, Veber je, konačno, postavio novo pitanje koje se odnosi na relaciju formalnih estetičkih vrednosti 'umetničkog dela' i razvoja vrlo konkretnih tehničkih sredstava i postupaka. Veber se obratio svojim kolegama postavljajući sledeće pitanje: „Do koje mere su formalne estetičke vrednosti nastale kao rezultat specifičnih tehničkih situacija? I, opet, mi moramo razdvojiti tehničke i ekonomsko-socijalne strane jedne situacije” (Weber, 2005: 28). Veberova replika Zombartu može se, ukratko, okarakterisati kao ukazivanje na predmetno razgraničenje disciplina istorije i sociologije muzike, pri čemu bi se prvopomenuta nauka bavila proučavanjem povezanosti „umetničke volje” (*das kunstlerische Wollen*) sa „muzičko-tehničkim sredstvima”, a drugopomenuta bi trebalo da se bavi vezom „opštih tehničkih odnosa” društvenih procesa i „duha” određene muzike (Weber, 2005: 31).⁹ Dakle, fundamentalna zamerka Zombartu upućena je na potencijalnu nesposobnost sociologije da razume osobenosti

⁹ Pojam „umetničke volje” (*kunstlerische Wollen* ili *Kunstwollen*) nije bio neuobičajen u Veberovo vreme. Prvi put ga je upotrebio Alois Rigl (Alois Riegl), istoričar umetnosti druge polovine 19. veka (Blaukopf, 1996: 149 i dalje).

moderne muzike ukoliko nije upoznata sa saznanjima istorije muzike, to jest sa muzičko-tehničkim ovladavanjima kompozitora (Weber, 2005: 29 i dalje, upor. Jeremić-Molnar i Molnar, 2009: 154–155).

Da zaključim, po Veberu, veza moderne muzike (kao i sveukupne kulture) i modernog metropolisa dakako postoji, ali se ona ne može svesti na paušalno povezivanje buke grada i buke muzike. Veber prepoznaje navedenu vezu u činjenici da je kroz postojanje modernog grada i sama kultura počela da se transformiše, te, sledstveno tome, transformisali su se i iskustveni doživljaji stvaralaca, odnosno njihove „najviše estetske apstrakcije” i „najintenzivniji oblici imaginacije” (Weber, 2005: 29). Navedena činjenica, međutim, kako sam istakla, za Vebera ne predstavlja adekvatni pokazatelj razvoja umetničke „volje” niti nam može pojasniti kako su se tehnička sredstva pojedine umetnosti razvijala. Po pravilu, istakao je on, „umetnička volja sama za sebe dovodi do rađanja tehničkih sredstava za rešavanje konkretnog problema” (Weber, 2005: 30).

Koncept „racionalizacije” umetnosti

Analizu konkretnih tehničkih sredstava Veber je pokušao da realizuje pomoću koncepta racionalizacije. Poznato je da je ovaj autor smatrao da je predmet sociologije moderno društvo kakvo je formirano isključivo na Zapadu, zbog čega je bio usredsređen na identifikovanje uzroka njegovog nastanka i razvoja. Proces racionalizacije upravo predstavlja osobenost po čemu se društvo Zapada pokazuje kao suštinski divergentno u odnosu na ostala postojeća društva. Fenomen racionalizacije, stoga, čini ujedinjujuću sponu celokupnog Veberovog opusa budući da podrazumeva podvrgavanje svih ljudskih aktivnosti ciljevima i sredstvima za njihovo postizanje. Takozvano „ciljnoralacionalno delanje” dovodi do toga da u sve društvene oblasti prodire „duh” naučne racionalnosti, a iz kulture nestaju afektivni, emocionalni i iracionalni elementi. Time su se, po mišljenju Vebera, celokupno zapadno društvo i kultura „raščarali” (Nedović, 2007: 473; Peri, 2000: 444 i dalje; upor. Schluchter, 1981: 6–12).

Do nedavno je, međutim, bilo zapostavljeno Veberovo bavljenje procesom racionalizacije u sferi umetnosti i, pogotovo, muzike (za razliku od oblasti

politike, ekonomije, prava i religije). Skoro je sasvim nepoznato, nadalje, da su upravo refleksije o muzici navele Vebera da „otkrije” svojevrsni racionalizam u sveukupnoj okcidentalnoj civilizaciji. Naime, kako svedoče beleške Veberove supruge, nakon 1910. godine Veber je intenzivno počeo da se bavi problemima savremene umetnosti i ponajviše muzike, te je najpre došao do zaključka da se u zapadnoj muzici može iznaći svojevrsni racionalni princip koji nije (ili, barem ne u tolikoj meri) postojao u drugim kulturama. Potom je počeo da traga za istovetnim principom u drugim sferama zapadnog društva (Weber, 1984: 349 i dalje).

Racionalizaciju u muzici Veber je uočio, s jedne strane, u ovladavanju kompozitora sve složenijim muzičko-tehničkim sredstvima (čime je razum napredovao u toj oblasti ljudskog delanja i time bogatio muzički jezik), i, sa druge, u borbi protiv iracionalnosti oličenih u društvenim verovanjima i institucijama.¹⁰ Proces racionalizacije u muzici odigrao se u vidu rešavanja tehničkih problema, odnosno iznalaženja rešenja za pojedine probleme umetničkog izraza, te je tekla od podele intervala oktave na kvintu i kvartu, preko upotrebe terce, akorada, sve do uobličena temperovanog sistema (Weber, 2004: 145 i dalje, upor. Jeremić-Molnar i Molnar, 2009: 159 i dalje). Prema Veberovom tumačenju, muzika, treba naglasiti, nije bila specifična u odnosu na druge umetnosti. Isti racionalistički put ovaj autor je uočio i u arhitekturi, slikarstvu i književnosti.¹¹

¹⁰ Koncept racionalizacije u Veberovoj teoriji kompleksan je i višeznačajan. Kako ću kasnije pokazati, prvi gore pomenuti aspekt racionalizacije u muzici (ovladavanje muzičko-tehničkim sredstvima) u većoj meri je elaboriran u autorovoj studiji o muzici, te o njemu imamo jasniju i pregledniju sliku. Drugi se da valjano rekonstruisati uz pomoć podataka iz spisa o sociologiji religije (u kojima se autor posvetio upravo razmatranju paralelnog toka razvoja muzike, s jedne strane, i njenog premošćenja prepreka u vidu društvenih verovanja i institucija, s druge), kao i donekle iz metodoloških eseja. O tome više reći kasnije.

¹¹ Premda je Veber uočio racionalistički princip u svim umetnostima i svim aspektim okcidentalne kulture uopšte, treba naglasiti da je on ipak razumevao muziku kao divergentnu u odnosu na ostale umetnosti po tome što je ona „najunutrašnjija” (innerlichste) od svih umetnosti. Tumačenjem muzike kao „uzvišenije” umetnosti, te apostrofiranjem njenog potencijalnog religijskog dejstva, Veber se inkorporira u romantičarsku tradiciju tumačenja muzike, od Šopenhauera (Arthur Schopenhauer), Kjerkegora (Soren Kierkegaard), Burkhardta (Jacob Burckhardt), do ranog Ničea (Friedrich Nietzsche) (upor. Scaff, 1993: 235; o fenomenu apsolutne muzike vidi, na primer: Dahlhaus, 1989b; o shvatanju muzike kao religije vidi: Kramer, 2005)

U uvodnom eseju za *Protestantsku etiku* i druge spise o religiji, Veber je 1920. godine obrazložio tezu da su šiljasti lukovi bili poznati u arhitekturi Orijenta, ali da su tek sa doslednom (to jest racionalizovanom) upotrebom ovakvih rešenja u gotici, stvoreni preduslovi za realizaciju jednog celovitog „stila” koji se proširio i na vajarstvo i slikarstvo. To je, ujedno, stil koji nije uspeo da se uobliči bilo gde, iako su njegovi elementi postojali na Orijentu. Veber je zaključio da Orijent nije uspeo da dođe do rešenja i da iznađe stil gotske arhitekture, te se tu radi o „tipu klasične racionalizacije u umetnosti kao sintetičke celine”. U renesansi je isti proces ostvaren u slikarstvu racionalnom utilizacijom linearne i prostorne perspektive (navedeno prema: Scaff, 2000: 113). „Tehnička racionalizacija” značila je za Vebera dolazak do rešenja u konstrukciji prostora i prostornih odnosa, a potom i pronalazak, odnosno uobličenje estetičke dimenzije – „stila” (Scaff, 2000: 113).

Veberovo inicijalno promišljanje umetnosti, podstaknuto Zombartovim referatom, ostalo je u okviru problema odnosa umetničkih formi i urbanizacije i u Veberovim potonjim elaboracijama o vezi sa analizom umetničkog „razvoja”. Ove smernice Veberovog diskursa ne nedostaju ni u njegovim opservacijama u sferi književnosti. Lirska poezija je, u skladu s tim, tumačena kao odraz stanja individua u razvijenom modernom metropolisu, ali i potrebe da se takav život kritikuje i ukaže na njegove mane. „Ekstatičku simbolističku poeziju” Veber je razumevao „delimično kao protest, kao pokušaj bekstva iz ove [mehaničke] realnosti” (dakle, beg putem „najviše estetičke imaginacije”), ali i delom kao „sredstvo prihvatanja [...] „fantastičnih i intoksikujućih ritmova” pomenute realnosti (Weber, 1924: 453). Portret umetnika se, dakle, kako je ispravno zaključio Scaff, pokazuje dvostrukim – umetnik je tumačen kao odraz vremena, ali i kao buntovnik, kao pristalica *l’art pour l’art*-a, i kao umetnik koji sprovodi kritiku društva (Scaff, 2000: 115, upor. Weiller, 1994: 20 i dalje).

Nažalost, pomenute opservacije o „razvoju” u vizuelnim umetnostima i književnosti, ostale su u potpunosti na nivou usputnih opaski i ovde su pomenute samo kao ilustracija Veberovog početnog plana o pisanju studije koja nadilazi muzičke fenomene, što se, na kraju, nije ni realizovalo, nego je i sama studija o

muzici ostala nedovršena. Takođe je potrebno imati u vidu da se iz navedenih konstatacija može steći izvesni uvid u koncept racionalizacije kao sveukupnog principa u Veberovom diskursu, ali, pri tom, kako će se pokazati u ovom radu, muzika jeste imala specifični status u Veberovoj teoriji racionalizacije, što je bila neminovna posledica muzičkog i muzičko-teorijskog obrazovanja koje je ovaj autor imao.

TEORIJSKI PRISTUPI PROUČAVANJU VEBEROVE SOCIOLOŠKOMUZIČKE TEORIJE

U ovom odeljku uvodnog dela želim najpre da ukažem na to da je Veberova sociološkomuzička teorija skrajnuta iz sociološkog naučnog polja, kao i da se, u postojećoj literaturi koja ovu teoriju uzima u razmatranje, profilisu srodni problemi koji se redovno ponavljaju. Time želim da ukažem na nedostatke postojećih pristupa, te priprelim teorijski plato za objašnjavanje značaja evolucionizma kao relevantnog aspekta za istraživanje Veberove sociološkomuzičke teorije.

Osvrt na literaturu

Čini se da je interesovanje (evropske i svetske) naučne javnosti za problematizovanje stvaralaštva Maksa Vebera u kontekstu sociologije kulture umnogome posledica objavljivanja pomenute Braunove i Finšerove studije, o čemu svedoči činjenica da navedena studija skoro bez izuzetka čini polaznu referencu u većini radova koji pretenduju da daju prikaz Veberovog bavljenja sociologijom umetnosti. Treba, međutim, napomenuti da je u anglo-saksonskoj literaturi ponekad evidentna posledica jezičke barijere, odnosno nepoznavanja nemačkog jezika, te se autori neretko oslanjaju na prevod Veberove studije na engleski jezik (*The Rational and Social Foundations of Music*, 1958) odnosno na predgovor Dona Martindejla (Don Martindale) koji se, ni po dimenzijama, ni sadržinski, ne može uporediti sa pomenutom Braunovom studijom (upor. Martindale, 1958). Veberova studija je, inače, prevedena i na francuski jezik 1998. godine, ali pozivanje na nju kao izvor izuzetno je retko, izuzev u radovima

koji pretenduju da daju sveobuhvatan pregled postojeće literature (na primer, Wierzbicki, 2010).

Ni Veberova publikovana studija o muzici, kao ni Braunova i Finšerova studija o istoj, nisu, međutim, jedini izvor za proučavanje Veberove sociologije kulture. Pored Brauna, istakla bih radove Lorensa Skafa (Lawrence Scaff), koji se ističu po autorovoj angažovanosti da ukaže na zastupljenost, višeznačnost i značaj kulturološkog aspekta Veberovog stvaralaštva. Naime, veliki deo Veberovog sociološkog diskursa, a pogotovo onog u periodu od 1910. do 1920. godine, protkan je analizama i tumačenjima, najpre koncepta kulture uopšte, a zatim i nauke o kulturi (*Kulturwissenschaft*). Diskurs ovog autora može se, dakle, rekonstruisati i iz onih radova koji nisu inicijalno, niti u celosti, posvećeni opservaciji kulture. Posebno mesto, u tom smislu, zauzima Veberov opus u okviru sociologije religije, kog sačinjavaju „briljantni eseji iz sociologije kulture” (Scaff, 2005: 1), ali, ništa manje nisu značajni ni njegovi metodološki eseji. Treba, nadalje, imati u vidu i Veberova izlaganja na okupljanjima Nemačkog sociološkog društva, koja takođe pružaju uvid u kulturološke stavove ovog autora.

Među (nažalost, još uvek malobrojnim) radovima posvećenim Veberovoj sociologiji kulture, mogu se uočiti oni u kojima dominiraju analize kompleksnih i mnogoznačnih koncepata iz sociološke teorije ovog autora (poput najopštijeg sagledavanja fenomena modernosti i moderne kulture: Goldman, 1990; Greisman, 1976; Gronow, 1988; Harington, 2000; Lichtblau, 1996, Lichtblau, 2001; Lichtbalu, 2002; Owen, 1994; Weiller, 1994); zatim radovi posvećeni Veberovim spisima iz oblasti sociologije religije (iz kojih se može iščitati njegovo razumevanje fenomena kulture uopšte: Hamilton, 2003; Kalberg, 1990; Kivisto i Swatos, 1991; Naffisi, 2006); te, konačno, radovi o Veberovom nedovršenom projektu sociologije kulture (Scaff, 1993; Scaff, 2000; Scaff, 2005). Sasvim razumljivo, među radovima o sociologiji kulture i umetnosti, najbrojniji su (mada, ipak, ne i mnogobrojni) radovi o sociologiji muzike. Osim Braunove monografske studije o Veberovoj sociološkomuzičkoj studiji, pojedina poglavlja određenih sociološkomuzičkih studija posvećena su ovoj oblasti Veberovog angažovanja (na primer: Blaukopf, 1996; Edgar, 1995; Jeremić-Molnar i Molnar, 2009; Lipp,

1992; Martin, 1995; Scaff, 2000). Nešto brojniji su članci u kojima se obrađuje ova tematika (Braun, 1994; Engel, 1991; Malhotra, 1979; Kalisch, 1981; Sommer, 1982). Navedenom treba dodati i da nije retko pozivanje na Veberovu studiju o muzici u radovima koji nemaju pretenzije da se temeljnije bave istom, već su autorima intrigantna pojedina tumačenja Vebera (takav primer nalazimo u poznatoj sociološkomuzičkoj studiji Tie Denore (Tia DeNora), kojoj je Veberova tipologija društvenog delanja bila zanimljiva za primenu na sferu „muzičkog delanja”, upor. DeNora, 2003).

Pri upoznavanju sa pomenutom literaturom, pokušala sam da utvrdim koji su najzastupljeniji problemi u ovoj oblasti. Uvidela sam da je nesumnjivo da se mišljenja autora slažu po pitanju pridavanja značaja samoj činjenici da je sociološki 'klasik' poput Maksa Vebera ujedno i autor jedne ozbiljne i temeljne studije o muzici, te da je ista toliko dugo bila sasvim nepoznata ili ignorisana u sociološkoj naučnoj zajednici. I pored očitog nedostatka obimnijih studija, dragoceni su mi bili i kraći radovi u formi članaka i poglavlja iz studija koje nisu u celosti posvećene sociologiji kulture i muzike Maksa Vebera, ali su u njima u dovoljnoj meri (kako mi se, barem isprva, činilo) objašnjavani pojedini aspekti Veberove teorije. Nesumnjivo je da mi je od naročite pomoći bila pomenuta Braunova studija, koja uistinu predstavlja jednu od polaznih tačaka u mom istraživanju. Pored nje, kao zanimljivi i značajni pokazali su se radovi Lorensa Skafa, kao i studija Edit Vajler (Edith Weiller) u kojoj se život i delatnost Vebera predstavljaju u kontekstu kulturnih i književnih strujanja *fin-de-siècla* (Weiller, 1994).

Upoznavši se sa postojećim studijama i člancima, zaključila sam da se, pored nedostatka literature, istraživač jedne skoro sasvim nepoznate oblasti, kakva je sociološkomuzička teorija Maksa Vebera, nalazi neminovno i pred problemom sadržinske ograničenosti i nepouzdanosti literature. Premda sam, naime, kontinuirano tragala za novim izvorima koji bi postavili različita pitanja u ovoj oblasti, neretko sam nailazila na sasvim suprotno činjenično stanje: podaci su se podudarali i uporno ponavljali. Ovakva situacija objašnjiva je već pomenutim retkim korišćenjem nemačke literature u radovima anglo-saksonskih autora

(izuzetak u tom pogledu čini, na primer, pomenuti Skaf), kao i, nasuprot tome, doslednim oslanjanjem na zaključke iznete u Braunovoj studiji, što je, opet, doprinosilo porastu broja referenci koje su, pri tom, skoro istovetne sadržine. Komplementarnu dopunu izvora isprva sam pronašla u biografskim studijama o Veberu, kako onima novijeg datuma (na primer, Radkau, 2009), tako i u poznatoj i nadasve citiranoj biografiji Veberove supruge Marijane (Weber, 1984). Kako je pomenuto, upravo se iz Veberovih pisama, kao i iz svedočenja njegove supruge, može u celosti rekonstruisati značaj i mesto, najpre muzike kao takve u životu ovog mislioca, a zatim i muzike kao predmeta profesionalnog promišljanja i kao inicijatora mnogih teorijskih eksplikacija, kako u okviru sociologije kulture i umetnosti, tako i u okviru šire sociološke teorije Maksa Vebera.

Studija o muzici Maksa Vebera (*Musikstudie*), odnosno Braunova analiza iste, privukle su mi analitičku pažnju najpre zahvaljujući samoj informaciji o tome da je sociološki 'klasik' poput Vebera ujedno i autor jedne kompleksne studije o muzici, te mi se upoznavanje sa ovim spisom učinilo intrigantnim i nadasve važnim za moje dalje stručno usavršavanje u oblasti sociologije i, uže, sociologije muzike. Naime, iako se Veberova studija o muzici u literaturi najčešće naziva sociološkomuzičkim štivom, ona uistinu predstavlja amalgam socioloških, istorijskih, pa i filozofskih, odnosno estetičkih diskursa aktuelnih krajem 19. veka i početkom 20. veka, te, stoga, može biti intrigantna i važna, kako sociolozima, tako i istoričarima i teoretičarima umetnosti, kao i muzikolozima. Imajući u vidu rečeno, uvidela sam da se relevantnost proučavanja Veberove sociološkomuzičke teorije pokazuje višestrukom. Smatrala sam, najpre, da je u naučnoj zajednici (i to ne samo domaćoj) neopravdano skrajnuta i posve zapostavljena, odnosno, neretko sasvim zaboravljena i nepoznata ova oblast Veberovog sociološkog opusa – oblast koja (kako ću pokazati) nije bila sporedna u životu i radu ovog autora. Zaključila sam, dakle, da je upotpunjavanje „misteriozne rupe” u Veberovom stvaralaštvu bitno najpre za rekonstrukciju i unapređivanje same biografije ovog 'klasika'. Nalazila sam, nadalje, za važno inkorporirati Veberovu sociološkomuzičku i sociološkokulturnu teoriju, kako u proučavanje samog opusa ovog autora, tako i u celokupnu istoriju socioloških teorija, s obzirom na to da je – kako ću pokazati –

Veber upravo promišljajući o muzici iznalazio osobene vidove poimanja celokupnog (zapadnog) društva. Navedenom treba dodati da je moja motivacija za ovu oblast bila podupreta i angažovanjem u nastavi na kursu „Uvod u sociologiju muzike”, koji mi je pomogao da kontinuirano razmišljam o samoj disciplini u koju se Veber inkorporirao, a koja je (i u svetskim razmerama) nedovoljno razvijena, ili, čak (u domaćim okvirima) skoro sasvim nepostojeća. Svesna da konstituisanje jedne discipline neizostavno zavisi od (re)konstruisanja njene istorije, proučavanje Vebera kao (istorijski) prvog sociologa koji je uzeo učešća u definisanju sociologije muzike kao takve, bio mi je još jedan motiv da nastavim da istražujem u ovoj oblasti. Konačno, rekonstrukcija komponenti Veberove sociološkomuzike teorije učinila mi se intrigantnom i izuzetno značajnom u širem kontekstu dekonstruisanja pojedinih paradigmi aktuelnih u vreme Maksa Vebera, ali neretko implementiranih i u potonje naučne diskurse, kao što je to nesumnjivo slučaj sa evolucionističkom paradigmom, što će se argumentovati u ovom radu.

Problematizacija evolucionizma u Veberovoj teoriji

U toku rada na Veberovoj sociološkomuzičkoj teoriji, najpre mi se, kao cilj, iskristalisalo ukazivanje na značaj bavljenja Veberovom sociologijom kulture i umetnosti, što sam pokušavala da ostvarim analizom najvažnijih aspekata Veberovog diskursa u ovim disciplinama. Uvidela sam da je indikativno predstaviti sociokulturni kontekst u okviru kog je Veber živeo i stvarao, što omogućava dublji uvid u uzroke i povode Veberovog angažovanja u oblasti sociologije kulture. Potom sam rekonstruisala krucijalne komponente Veberovog diskursa o kulturi i nauci o kulturi, te, konačno, ispitivala potencijalne uticaje njegove teorije. Kao što je pomenuto, sociolozi su tradicionalno referirali na Vebera u okviru razmatranja političkih, ekonomskih i pravnih pitanja. S obzirom na to da ovaj autor nije uspeo da realizuje zamisao o studiji posvećenoj isključivo sociologije kulture, te uzevši u obzir da je njegova sociologija muzike tek nedavno počela da biva ozbiljnije i opsežnije razmatrana, odista se ne može reći da je Veber bio uticajan u navedenim disciplinama. Tome treba dodati i činjenicu

da su, iako nesumnjivo prisutni, aspekti vezani za kulturu i umetnost u Veberovom stvaralaštvu bili neretko zapostavljeni.

Baveći se Veberovom teorijom, uvidela sam, nadalje, da je izuzetno indikativna bliskost autorovog sociološkomuzičkog diskursa i dominantnih diskursa o muzici u 19. veku, što je zahtevalo specifičnu problematizaciju Veberove teorije, odnosno, bilo je potrebno locirati je u okviru mreže prevashodno muzikoloških diskursa, a distancirati je od uobičajenih socioloških tumačenja. Naime, upoznavši se sa relevantnom literaturom i baveći se Veberovom teorijom u pomenutim radovima, pokušala sam da utvrdim koji su problemi ostali nedovoljno zastupljeni, nesistematično obrađeni, ili, pak, koji su se pokazali kao realno najintrigantniji za dalje proučavanje, te sam, u skladu sa tim, izdvojila pitanja kojima ću se baviti u svojoj doktorskoj disertaciji. Zaključila sam da se rekonstrukcija značaja, uloge i konkretnih komponenata sociološkomuzičke teorije Maksa Vebera može realizovati jedino ukoliko se njeno razmatranje izmesti iz uskih okvira iste, kao i iz ograničenih okvira njenog proučavanja, odnosno, iz međusobno srodno postavljenih problema u sekundarnoј literaturi.

Aspekt evolucionizma kao zanimljiva i izuzetno relevantna perspektiva sagledavanja Veberove teorije ukazala mi se nakon uvida u literaturu o drugim oblastima Veberovog angažovanja, kao i nakon razmišljanja o aktuelnim rekonstrukcijama i dekonstrukcijama diskursa svih disciplina o kojima sam saznavala iz literature i sa kojima sam, u većoj ili manjoj meri, bila upoznata (dakle, literature u okviru muzikologije, sociologije, antropologije, studija kulture, postkolonijalnih studija). Imajući Veberovu sociološkomuzičku teoriju u vidu, te razmatrajući savremene tokove socioloških i drugih nauka, uvidela sam da se problematizacija evolucionizma čini podesnim za dalje razmatranje Veberovog diskursa o muzici. Kako će se zagovarati u ovom radu, upravo evolucionistička perspektiva omogućava kompletan uvid u kompleksnost uticaja koji su se ukrstili u Veberovoj studiji o muzici, te ističe njenu složenost, višeslojnost i, iznad svega, značaj za dalje proučavanje.

U istraživanju elemenata evolucionizma u Veberovoj sociološkomuzičkoj teoriji u ovom radu pošla sam od dve fundamentalne hipoteze:

1. koncept racionalizacije muzike sadrži izvesne elemente zbog kojih se može tumačiti i kao primer evolucionističkog razumevanja razvoja u muzici;
2. nastanak i uobličavanje koncepta racionalizacije muzike pokazuje se, u izvesnoj meri, kao posledica uticaja muzikološkog evolucionizma na diskurs Maksa Vebera (o čemu svedoči postojanje određenih elemenata evolucionizma koji su zajednički muzikološkom diskursu 19. veka i Veberovoj sociološkomuzičkoj teoriji).

Prva hipoteza odnosi se uglavnom na analizu ciljno-racionalnog razvoja kao evolucionističkog modela. Kako pokazuje Veberova studija o muzici, ciljno-racionalni „razvoj” odigrao se u vidu rešavanja tehničkih problema, odnosno iznalaženja (kontinuirano novih) rešenja u umetničkom izrazu. Proces imanentne racionalizacije tekao je od podele intervala oktave na kvintu i kvartu do uobličavanja temperovanog sistema. Temperacija sistema značila je striktno uređenje tonskih odnosa na osnovu matematičko-akustičkih odnosa tonova i time je predstavljala konačno dovođenje svih raspoloživih tehničkih sredstava pod kontrolu kompozitora, što je, kako je smatrao Veber, bio preduslov za kreaciju, izvođenje, kao i razumevanje sve kompleksnijih muzičkih dela.

Ovde je važno naglasiti da je, pored ciljno-racionalnog, Veber pisao i o vrednosno-racionalnom „razvoju” muzike, kog je prepoznavao u iracionalnim „pretnjama” „razvoju” muzike, koje je video u društvenim, institucionalnim, a pogotovo u religijskim konvencijama koje su, po njegovom mišljenju, mogle da sputavaju razvoj muzičkog „genija”. „Vrhunac” u razvoju muzike video je u delu Riharda Vagnera i Riharda Štrausa. Nažalost, nedovršena studija o muzici nije obuhvatila osvrte na opuse navedenih autora, ali ta činjenica, međutim, ne ometa u potpunosti saznavanje o Veberovom stavu o ovim kompozitorima budući da se oni daju rekonstruisati na osnovu ličnih dokumenata – kako opsežne biografije

Veberove supruge, tako i mnogobrojnih pisama i beležaka koje je Veber posvetio opservacijama o muzici svoga doba (Braun i Finscher, 2004: 14–36). Sposobnost ovladavanja tehničkim mogućnostima značilo je, dakle, prema Veberu, tek preduslov, odnosno mogućnost da će određeno 'umetničko delo' imati izvesnu estetičku vrednost i da će moći izazvati izvesno estetsko uživanje. Upravo zbog pomenute nedovršenosti, kao i neretko nedoslednog izjašnjavanja o pojedinim pitanjima, rekonstrukcija Veberove teorije ne može se u celosti realizovati. Stoga je u ovom radu usmerena analitička pažnja prevashodno na ciljno-racionalni aspekt koncepta racionalizacije. On je, ujedno, od presudnog značaja za upoznavanje sa evolucionističkim elementima u Veberovoj teoriji, s obzirom na to da se put savladavanja i spoznavanja svakog narednog koraka u racionalizaciji pokazuje i kao put napretka. Pri tom, celokupna Veberova analiza pokazuje usvajanje određenih elemenata muzikološkog evolucionizma, zbog čega se ona i inkorporira u određenim aspektima u tipične diskurse o muzici 19. veka.

Sve navedeno vodi ka mojoj drugoj polaznoj hipotezi u ovom istraživanju – ka predstavljanju muzikološkog evolucionizma kao posebno relevantnog za konačno uobličavanje Veberove sociološkomuzičke teorije racionalizacije. Svakom, čak i površnom poznavaoцу Veberovog dela, nesumnjivo je poznata činjenica da je ovaj autor analizirao političke, pravne, ekonomske i religiozne segmente 'racionalizovanog', 'razvijenog', 'modernog', 'progresivnog' okcidentalnog društva. Međutim, do nedavno je, kako sam već istakla, bilo zapostavljeno Veberovo bavljenje procesom racionalizacije u sferi umetnosti i, pogotovo, muzike (za razliku od oblasti politike, ekonomije, prava i religije). Skoro je sasvim nepoznato, nadalje, da su upravo refleksije o muzici navele Vebera da „otkrije” svojevrsni racionalizam u sveukupnoj okcidentalnoj civilizaciji. Kako svedoče beleške Veberove supruge, nakon 1910. godine Veber je intenzivno počeo da se bavi problemima savremene umetnosti i ponajviše muzike, te je najpre došao do zaključka da se u zapadnoj muzici može iznaći svojevrsni racionalni princip koji nije (ili, barem ne u tolikoj meri) postojao u drugim kulturama. Tek *nakon* tog „otkrića” počeo je da traga za istovetnim principom u drugim sferama zapadnog društva (Weber, 1984: 349).

Navedeni podatak čini polazište moje teze da su, s jedne strane, Veberova temeljna upoznatost sa brojnim aktuelnim radovima iz oblasti istorije i teorije muzike, kao i, s druge, njegovo potonje dugotrajno i kontinuirano promišljanje o muzici, usloveli sasvim specifični profil sociološkomuzičke teorije ovog autora. Naime, evolucionistički aspekt Veberove teorije (i one koja se ne odnosi na muziku) nije često razmatran problem. Ovaj autor se uobičajeno navodi kao primer historicističke orijentacije u sociologiji, te se, samim tim, svrstava i među oponente evolucionističkim strujama u sociologiji. Istraživanje Veberove sociološkomuzičke teorije pokazuje se u tom smislu sasvim osobeno u celokupnom Veberovom opusu. Ova teorija, naime, jeste značajno evolucionistički koncipirana, odnosno, sadrži nedvosmislene elemente evolucionizma, pri čemu je od fundamentalne važnosti za njeno konačno uobličenje imao, ne samo sociološki, nego i muzikološki teorijski kontekst, a pogotovo evolucionistička paradigma u tadašnjim diskursima o muzici. Veberova tumačenja „razvoja” muzike ukazuju na izraženo prisustvo muzikološke evolucionističke paradigme, koja je, inače, bila dominantna u diskursima prvih muzikologa, etnomuzikologa i teoretičara muzike (radovima koje je Veber detaljno poznao i pod čijim je uticajem pisao studiju o muzici). Ono što autorovu sociološkomuzičku teoriju čini posebno zanimljivom jeste činjenica da se u njoj prepliću uticaji, kako evolucionističkog, tako i historicističkog razumevanja napretka.

Imajući u vidu rečeno, bilo je relevantno i nezaobilazno predstaviti evolucionizam kao dominantnu paradigmu u muzikološkim diskursima, ali i kao suštinsko obeležje samog diskursa istorije muzike od samih početaka muzikologije kao discipline koja se uobličavala, ne samo pod uticajem evolucionističkih prirodnih nauka, nego i po uzoru na njih, odnosno, eksplicitno se definišući u poređenju sa prirodnim naukama. Stoga su izvesni ključni koncepti istorije muzike, zapravo, direktno preuzeti iz prirodnih nauka, a evolucionistička ideja o kontinuiranom „razvoju” muzičkih karakteristika, utkana je u srž muzikologije kao takve. Pored muzikologije, koja je bila uređena kao nauka o 'umetničkoj' muzici, 19. vek je obeležilo konstruisanje polja diskursa o drugim

muzikama, to jest, muzikama ne-zapadnih naroda, čime se bavila takozvana komparativna muzikologija. Sa svim pomenutim tendencijama bio je upoznat i Maks Veber, te će se u ovom radu pokazati da je teza o racionalizaciji muzike, po izvesnim elementima, ujedno i teza o evoluciji muzike, kao i da je ta teza nastala kao rezultat kompleksnog uticaja diskursa prirodnih nauka i muzikologije kao nauke nastale po uzoru na prirodne.

Uzevši sve navedeno u obzir, izabrala sam da strukturisem ovaj rad u tri osnovna poglavlja, od kojih se tek treće u celosti bavi Veberovom sociološkomuzičkom teorijom, odnosno, u njemu se objašnjavaju konkretne osobenosti celokupnog diskursa o muzici ovog autora, dok su prva dva poglavlja posvećena izvesnoj rekonstrukciji načina na koje je došlo do formiranja Veberovog diskursa kao evolucionističkog diskursa o muzici. Pri tom, imala sam u vidu da se Veber uobičajeno predstavlja kao oponent evolucionističkim tendencijama u sociologiji, zbog čega se pokazalo čak i nezaobilaznim ukazivanje na celokupni kontekst koji je doveo do specifičnog statusa Veberovog diskursa o muzici, ali i na kontekst koji omogućuje izvesne perspektive Veberove teorije koje nisu primetne, niti ih je moguće u celosti obraditi, ukoliko se ne uzmu u razmatranje i muzikološki diskursi 19. veka.

U skladu sa svim navedenim, izlaganje problema od evolucionizma kao opšte tendencije diskursa u naukama 19. veka, preko specifičnog implementiranja ideje o napretku u muzikologiju kao evolucionistički uobličenu nauku, te, konačno, sagledavanje načina na koji se evolucionizam ispoljava u Veberovoj teoriji racionalizacije muzike, trebalo bi da rezultira predstavljanjem značaja i statusa koncepta muzike u Veberovom sociološkom diskursu i ukazivanjem na kompleksnost njegovog promatranja istorije i sociologije muzike, kao i na neodvojivost njegovog koncepta racionalizacije muzike od evolucionističke paradigme. Osnovni cilj moje doktorske disertacije jeste: definisanje krucijalnih problema kojima se Veber bavio u okviru svoje sociološkomuzičke teorije (pri tom, ne isključivo u studiji o muzici, nego i drugim spisima u kojima je komentarisao kulturu i nauku o kulturi, kao i u ličnim dokumentima), potom usmeravanje analitičke pažnje na koncept racionalizacije i njegov odnos sa

paradigmom evolucionizma (radi jasnijeg pregleda, biće reči i o sociološkom i o muzikološkom evolucionizmu, iako je drugopomenuti umnogome značajniji za Veberovu teoriju), te izdvajanje onih aspekata Veberove teorije koji svedoče o osobenosti autorovog određenja racionalizacije muzike kao posledice uticaja muzikološkog evolucionizma. Naposljetku, analiza koncepta racionalizacije muzike iz evolucionističke perspektive trebalo bi da rezultira temeljnijim i aktuelnijim uvidom u sam značaj Veberovog diskursa o muzici, ali i da inkorporira Veberovo delo u celini u okvire savremenih teorija društvenih nauka, kao i da umreži diskurs ovog autora sa diskursima koji su bili aktuelni, ne samo u društvenom, naučnom, sociološkom, nego i u filozofskom, estetičkom i diskursu istorije umetnosti i muzike s kraja 19. i početka 20. veka. Stoga će se, tokom celog rada, imati u vidu i implikacije evolucionističkog diskursa, zbog čega će sam koncept evolucionizma biti široko definisan i tumačen u mreži mnogobrojnih diskursa o „razvoju” sveukupne civilizacije od „primitivnih” ka „razvijenim” formama, s obzirom na to da su ti diskursi imali kompleksne posledice na izgled mnogih disciplina toga doba, pa tako i na sam diskurs Maksa Vebera.

1. EVOLUCIONIZAM U NAUČNIM DISKURSIMA 19. VEKA

Na početku ovog poglavlja potrebno je najpre preduprediti terminološke probleme, te ukazati na postojeće konotacije termina „razvoj”, „evolucija” i „progres”, odnosno istaći šta se pod njima podrazumeva u ovom radu. Uvid u literaturu koja bi mogla da ponudi terminološka razgraničenja pokazao je da se, u većini slučajeva, navedeni termini prepliću u međusobnim definicijama, odnosno da je uobičajeno da se koriste, ili u potpunosti kao sinonimi, ili se, pak, jedan od termina objašnjava uz pomoć druga dva. Tako se neretko o evoluciji piše kao o progresivnom razvoju, razvoj se poistovećuje sa unapređenjem i evoluiranjem vrsta, dok se progres (možda i najprecizije) najčešće objašnjava kao proces razvoja koji je usmeren ka određenom cilju.¹² Dalje usložnjavanje terminoloških nedoumica dala je analiza upotrebe navedenih termina, najpre u diskursima konkretnih autora koji se ovde razmatraju,¹³ a potom i u mrežama diskursa koji su bili aktuelni i u vreme kada je evolucionizam bio najviše zastupljen, ali i kasnije.

Termin „evolucionizam” se uobičajeno odnosi na biološki koncept evolucije prvenstveno u naučnim diskursima 19. veka koji su bili fundirani na teoriji o konstantnom i kontinuiranom razvoju i usložnjavanju vrsta. Diskurs o promeni vrsta uključivao je i narativ o progresu, odnosno o napretku u vidu stalnog usavršavanja i poboljšanja vrsta koji se realizovao putem nasleđivanja

¹² Ovde ću navesti neke od primera koji svedoče o postojećoj terminološkoj zbrci. Naime, u literaturi enciklopedijskog tipa, razvoj se objašnjava kao „proces razvijanja, rasta, unapređivanja, progres, zrenja, evoluiranja” (House, 2010: 1). Koncept progres, podrazumeva tumačenje razvoja ljudskih bića i civilizacije kao onog koji je usmeren ka jednom cilju, pri čemu taj cilj predstavlja ujedno i vrhunac ili, barem, napredniji stepen u odnosu na prethodnu fazu razvoja date vrste (bilo da je u pitanju biljna ili životinjska vrsta, ljudska „rasa”, određeno društvo ili sveukupno čovečanstvo). Konačno, pod evolucijom se podrazumeva postepena promena određene vrste u toku nekog vremenskog perioda, odnosno nakon nekoliko generacija, pri čemu je implicirano da se data vrsta vremenom usložnjava i poboljšava (Harper, 2010: 1).

¹³ Mislim na rekonstrukciju upotrebe pomenutih termina u pojedinačnim diskursima analiziranih autora, s obzirom na to da, na primer, Darwin skoro da nije ni upotrebljavao termin „evolucija” (iako se u kasnijim diskursima neminovno dovodi u vezu sa ovim konceptom), kao ni Veber, dok se Spenser smatra odgovornim za popularizaciju ovog termina (upor. Bowler, 1975: 104 i dalje).

potrebnih karakteristika date vrste i potom njenog daljeg razvitka. Evolucionizam (ili teorija evolucije, kako se još naziva) postao je rasprostranjena paradigma u naučnim diskursima tokom 19. veka, pogotovo diskursima prirodnih nauka – biologiji, geologiji, istoriji prirode.¹⁴ Iako se redovno vezuje za ime Čarlsa Darvina (Charles Darwin), biološki evolucionizam i Darwinova teorija ne smatraju se istovetnima. Naime, u literaturi opšteg (udžbeničkog i enciklopedijskog) tipa istaknuta je razlika između diskursa o evoluciji u prirodnim naukama i u evolucionistički profilisanim teorijama samog Darvina, ali i njegovih prethodnika, savremenika i sledbenika. Prema Darwinovoj teoriji evolucije, kako se obično naglašava, prirodne vrste se razvijaju putem varijacije i prirodne selekcije, što se može tumačiti kao proces koji ne mora biti progresivan. Nasuprot tome, u evolucionističkim teorijama viktorijanskih društvenih naučnika, prisutno je zalaganje za usmereni razvoj društava, za promenu koja je progresivna i koja vodi daljem unapređenju civilizacije. Takve teorije su bile izuzetno rasprostranjene u društvenim i političkim diskursima 19. veka i smatra se da su činile potporu kolonijalizmu (upor. Marshal, 1998: 1).¹⁵

¹⁴ Engleski termin „natural history” nema adekvatni prevod na srpski jezik. „Natural history” obuhvata diskurse koji su prethodili naučnim diskursima 19. veka, a odnosili su se na proučavanje, odnosno, preciznije rečeno, posmatranje prirode i pokušaje rekonstrukcije njenog razvoja, tj. istorije, kao i porekla čoveka i karakteristike razvoja sveukupne ljudske rase. Ovi diskursi su bili karakteristični više po opisu fenomena, nego po pretendovanju da ih naučno objasne, zbog čega se u hrvatskom jeziku koristi sasvim adekvatni termin „prirodopis”. Ja ću pomenuti termin prevoditi kao „istorija prirode”, odnosno, „prirodnjački diskursi” ili „diskursi prirodnih nauka”.

¹⁵ Fraza „viktorijanska Britanija” ili „viktorijanska era” odnosi se na period vladavine kraljice Viktorije (1837–1901). Viktorijansku eru obeležili su politički događaji koji su se odigrali u Velikoj Britaniji u navedenom periodu, a neretko se u literaturi razmatraju književni tokovi toga doba. Manje je, međutim, poznato, da je viktorijanska era bila karakteristična i po izuzetnom interesovanju za nauku, te su u novijoj literaturi uobičajena razmatranja osobenosti „viktorijanske nauke”. Naime, upoznavanje „novih svetova” imalo je za posledicu porast interesovanja za „egzotičnu floru i faunu” koja je bila sakupljana i donošena u britansku prestonicu i uglavnom je postajala izložbeni primerak u Britanskom muzeju ili su pojedine biljke bile zasađene u javnim parkovima, što je doprinosilo stvaranju „javne gladi za naukom”, to jest, za proučavanjem novih vrsta. Žaleći se na „smog Londona”, naučnici viktorijanske Britanije vremenom su stvarali trend odlaska u prirodu, obično na obalu, gde bi se povlačili u svoje letnjikovce i posvećivali se proučavanju prirode, što je dovelo do popularizacije nauke koja je postala uobičajena tema za diskusiju, kako u pabovima i na javnim mestima u gradovima, tako i parkovima, kao i bilo gde u prirodi. Iz navedenih razloga, „viktorijanska nauka” je podrazumevala kulturu interesovanja za nauku, odnosno prisustvo naučnih tema u svakodnevnom životu. Viktorijanska nauka je, nadalje, mogla biti senzacionalna (što se manifestovalo novim otkrićima koja su izlagana u studijama), spektakularna (organizovane su velike izložbe) i ceremonijalna (pridavala se velika čast naučnicima, o čemu svedoči, na primer, svečana organizacija sahrane Čarlsa Darvina u Vestminsterskoj opatiji), a nesumnjivo je bila i deo političkog i kulturnog života (Lichtman, 1997:

Dok se za opšti termin „evolucionizam” donekle i može dati jedna saglasna definicija koja se obično odnosi na oblast biološkog diskursa, terminološku situaciju komplikuju termini vezani za sferu diskursa društvenih nauka. Tako se za socijalni darvinizam ističe da može podrazumevati „onoliko stvari koliko je autora o njemu pisalo” (Ruse, 1980: 23), mada je uobičajeno da se i ova evolucionistički profilisana teorijska tendencija sagledava u kontekstu analogije sa biološkim evolucionizmom. Pod socijalnim darvinizmom uobičajeno se podrazumeva diskurs o razvoju ljudskih društava kao procesu koji je ekvivalentan procesu razvoja biljaka i životinja. Iz navedenog sledi da se konotacije koncepta društvene evolucije i društvenog razvoja neretko prepliću. U sociološkim diskursima „razvoj” se uobičajeno dovodi u vezu sa „značenjem promene oblika i strukture onoga što se razvija, tako što se čuva identitet onoga što je u procesu razvoja” (Vratuša-Žunjić, 2007: 482).

S tim u vezi jeste i određenje „društvenog progressa” koji se definiše u sprezi sa konceptima „društvene promene” i „društvenog razvoja”, te tumači kao „promena, odnosno, kretanje ka željenom cilju” (Todorović, 2007: 448–449). Mnogoznačnosti tumačenja „društvenog razvoja” objašnjavaju se „sociokulturnom različitosti raznih načina proizvodnje i reprodukcije života” (Vratuša-Žunjić, 2007: 482), pri čemu se navedeni koncept analizirao kao odraz „ljudske volje” ili „duha naroda” kod istoricista, ili, pak, kao rezultat prirodne selekcije kod evolucionista. U slučaju oba pomenuta pravca može se primetiti tendencija ka sinonimnom korišćenju termina „razvoj” i „progres” (napredak, razvitak), pa i „evolucija”.¹⁶ U oba slučaja konstruisao se diskurs o imanentnom istorijskom razvitku (napretku)¹⁷ konkretnog društva, a pogotovo društva u smislu

2–3). Iako se pod „viktorijanskom naukom” mogu ponajviše podrazumevati diskursi prirodnih nauka fundirani na ideji o evoluciji, evolucionistički profilisani diskursi bili su sveprisutni, zbog čega je ovde i upotrebljen termin „viktorijanski društveni naučnici”.

¹⁶ O ključnim razlikama između navedenih tumačenja biće više reči prilikom problematizacije Veberove teorije.

¹⁷ Razvitak se definiše kao proces koji aktualizuje unutrašnji razvojni potencijal neke strukture (Ranković, 1981: 8).

sveukupne civilizacije kojoj se može rekonstruisati kontinuitet¹⁸ od antičkog doba do današnjice (upor. Rapp, 1992: 73 i dalje).

Kada se razmatra poreklo socijalnog darvinizma, neminovno se polazi od dva osnovna izvora – radova Herberta Spensera (Herbert Spencer) i Čarlsa Darvina, pri čemu se sličnosti i razlike teorija ovih dvaju mislilaca analiziraju kao više ili manje značajni.¹⁹ Drugim rečima, u literaturi postoje dva bazična i, pri tom, opozitna pristupa teorijama pomenutih autora – jedan pristup polazi od sličnosti, a drugi od razlika njihovih teorija. Mnogobrojne su i debate o tome ko je od njih dvojice značajniji i uticajniji, te čija je teorija bila istorijski prva, a koja poznatija, potom ko je tvorca pojedinih termina, i tome slično. Takođe, postoje pristupi koji pretenduju da prevaziđu analizu sličnosti i razlika pojedinačnih teorija Spensera i Darvina, te ukazuju na njihova zajednička polazišta. Ovi pristupi ukazuju na preplitanje Spenserove i Darvinove teorije, na njihove zajedničke osnove, ali i različite ishode analiza određenih problema (Ruse, 1980). Pored zagovornika ravnopravnog međusobnog uticaja Spensera i Darvina, kao i onih koji ukazuju na veći uticaj jednog na drugog autora, postoje i oni koji negiraju postojanje bilo kakvog uticaja (Freeman, 1974, upor. Haines, 1991).

Treba, konačno, i napomenuti da su razmatranja odnosa Spensera i Darvina postojala još od samog objavljivanja Darvinove čuvene studije *O poreklu vrsta* (1859). Bez obzira na aspekt sagledavanja njihovog odnosa (da li se priklanja veća pažnja jednom ili drugom autoru, njihovom međusobnom uticaju, većem uticaju jednog na drugog autora, ili se, pak, uticaj kao takav negira) nesumnjivo je da su obojica bila upoznata sa radom drugog autora, iako je diskutabilna priroda i značaj odnosa njihovih teorija. Ističu se tumačenja po kojima se ukazuje na postojanje izvesnog, mada ne i relevantnog međusobnog uticaja, ali se apostrofira i činjenica da je svaki od autora bio upoznat sa teorijom ovog drugog, kao i sa njegovim kritičarima. Tako Rjuz ističe da su Spenser i

¹⁸ U teorijsko-metodološkom pogledu, evolucionizam (fundiran na ideji o razvitku) dopunjen je principima kontinuiteta, stupnjevitosti (gradualizma), uniformnosti, vremenosti i istorijsko-komparativnim metodama (Ranković, 1981: 9).

¹⁹ Spenser se uobičajeno navodi kao rodonačelnik socijaldarvinizma, te kao autor teorije univerzalne evolucije, dok se Darwin više vezuje za koncept prirodne selekcije (upor. Molnar, 1994: 1: 180 i dalje).

Darvin koristili jedan drugog kao sredstvo za odgovor na kritiku upućenoj vlastitoj teoriji (Ruse, 1980: 23).

Pre nego što konačno preciziram upotrebu određenih termina u ovom radu, potrebno je osvrnuti se i na termin „sociokulturni evolucionizam”, kao još jednu relevantnu odrednicu evolucionističkih diskursa. Sociokulturni evolucionizam je termin koji se odnosi na diskurse o socijalnoj i kulturnoj evoluciji. On podrazumeva evolucionističke diskurse u oblasti proučavanja istorije društava i kultura i uglavnom se vezuje za početke razvoja antropologije i za rekonstrukcije nastanka, razvoja i promena određenih društava tokom vremena. Sociokulturna evolucija se, pri tom, definiše kao razvoj društava i kulture od jednostavnijih ka složenijim jedinicama (Bruce, 1998: 1–2). Sociokulturni evolucionistički diskursi posledica su pokušaja objašnjavanja i opisa teritorija posle velikih geografskih otkrića i kolonizacije, što je doprinelo konstruisanju diskursa o „primitivnim” društvima i njihovom odnosu u poređenju sa „razvijenim” evropskim društvima i kulturama, koji su se, pri tom, smatrali i najvišim stepenom razvoja sveukupnog ljudskog postojanja. Evropsko društvo tumačilo se kao „civilizacija”, nasuprot „divljačkim”, „primitivnim” i „varvarskim” društvima, odnosno, „plemenima”.²⁰

Imajući u vidu sve pomenute terminološke i teorijske nedoumice, pokušala sam da lociram one elemente evolucionizma koji se pokazuju kao najznačajniji za ovaj rad, odnosno za utvrđivanje realnih elemenata evolucionističkog narativa u diskursima o muzici krajem 19. i početkom 20. veka, a, potom, i za samu teoriju Maksa Vebera. Poznato je da je biološki evolucionizam u velikoj meri

²⁰ Krajem 19. veka bilo je dominantno tumačenje evolucije kao progresivnog unilinearnog procesa. Edvard Tajlor (Edward Tylor) i Luis Morgan (Lewis Morgan) najpoznatiji su predstavnici tog perioda koji su dali doprinos kategorizaciji društava u zavisnosti od njihovog stepena razvoja na putu ka najrazvijenijim državama. Tipični primer iz tog perioda daje Morganova sistematizacija društava u studiji *Drevno društvo*, gde je autor podelio celokupni razvoj svih postojećih društava u tri faze: divljaštvo, varvarstvo i civilizaciju. Važno je istaći da se često pod sociokulturnim evolucionizmom podrazumevaju upravo diskursi koji su obeleženi konceptom usmerenog razvoja, iako se ovaj termin može uopšteno odnositi na sve teorije koje su se bavile ukupnim istorijskim, društvenim i kulturnim razvojem. Tako se ponekad pravi razlika između sociokulturne evolucije kao procesa koji može uključivati i progresivni razvoj ali i stagniranje i nazadovanje (što se u biologiji naziva degeneracijom vrsta), dok sociokulturni razvoj ima pozitivnu konotaciju usmerenog unapređivanja vrsta, odnosno, društava i kultura, ka sve složenijim formama (upor. Trigger, 1998: 9 i Bowler, 1983: 11).

inkorporiran u savremenu biologiju, odnosno neoevolucionističke diskurse, ali da je sociokulturni, nasuprot tome, postao samo deo istorije rane antropologije i sociologije, sa Morganom (Lewis Henry Morgan), Ogistom Kontom (Ogist Kont) i Herbertom Spenserom, kao najznačajnim predstavnicima, tako da je danas relevantan samo istorijski (upor. Sekulić, 2007: 138).

Prirodni istoričari i rasistički naučnici, od Karla fon Linea (Carl von Linnaeus) i Žorža de Bifona (Georges de Buffon), preko Darvina do njegovih sledbenika u 20. veku, stvarali su hijerarhiju 'rasa', sa belom, evropskom, germanskom ili anglosaksonskom 'rasom' kao vrhuncem progresa i civilizacijskog razvoja, dok su 'obojene rase' bile rangirane u hijerarhiji kao inferiornije. Poznata je klasifikacija (sprovedena na osnovu oblika glave različitih rasa) koju je izložio Blumenbah (Johann Friedrich Blumenbach) u studiji *O prirodnoj istoriji čovečanstva* (1775). Blumenbah je smatrao da postoji pet primarnih rasa: kavkaska, mongolska, etiopijska, američka i malajska. Blumenbahova verzija kranilogije i fizikalne antropologije bila je model za mnoge prirodnjačke istoričare pre Darvina, mada ovaj autor nije isticao inferiornost određenih rasa u odnosu na druge. Kuvje (George Cuvier) je identifikovao tri primarna varijeteta jedne vrste homo sapiensa – svetli ili kavkaski tip, žuti ili mongolski i crni ili etiopijski. Pri tom, kavkaski tip odlikovao je izuzetno lep oblik glave, ovom tipu pripadaji najcivilizovanije nacije i kao takve, uspele su da sprovedu dominaciju nad ostatkom čovečanstva. Nasuprot prvom tipu, mongolska rasa je izgrađivala moćna carstva u prošlosti, ali je njihova civilizacija potom stagnirala. Treći tip bio je najbližnji zajednici majmuna, zbog čega su pripadnici ovih zajednica ostajali na nivou varvarstva. U skladu sa navedenim, Kuvje je izdvojio tri osnovna društvena stanja, koja odgovaraju navedenim rasama: progresivni (civilizovani), statični (polu-civilizovani) i neprogresivni (divljaci i varvari) (upor. Bratlinger, 2003: 19).

Prirodnjački diskursi 18. veka postavili su četiri osnovna pitanja o ljudskoj rasi. Prvo, da li su različite rase varijante jedne jedinstvene rase ili su samostalno nastajale? Drugo, koliko različitih rasa postoji i da li su neke od njih primarne i nepromenljive a druge izmešane i sklone varijetetima? Treće pitanje odnosi se na

utvrđivanje prirodnih zakona koji su određivali da li će određena rasa biti čista ili hibridna, kao i na analizu mešanja rasa kao vida degeneracije ili znaka odumiranja. I četvrto pitanje: da li postoji hijerarhija rasa u istorijskom, moralnom, intelektualnom i religijskom smislu? Koje su rase superiorne a koje inferiorne? U skladu s tim, postavljalo se pitanje o tome da li su neke rase više predodređene za izumiranje, odnosno, da li su nesposobne za progres i dostignuće civilizovanog sveta (upor. Brantlinger, 2003: 19). U to vreme, nije bilo razlike između naučnih i religijskih objašnjenja – i jedna i druga bila su karakteristična po fatalizmu koji je bio fundiran na nekritičkom sagledavanju razvoja evropske civilizacije (Brantlinger, 2003: 101). Iako nisu svi autori operisali konceptom evolucije, njihovi diskursi jesu bili redovno obeleženi vremenskom hijerarhijom koja je podrazumevala progres. Istorija se konstruisala kao „razvoj” i „pad” civilizacija što se objašnjavalo postojanjem „rasne razlike”, koja je podrazumevala predodređenost izvesnih rasa da napreduju. Vremenska paradigma obuhvatala je, nadalje, tumačenje progresivnog jednolinijskog puta razvoja bele rase, dok su ostale rase predstavljale korake na tom putu, odnosno „niže etape razvoja” koje su vodile „najvišoj kavkaskoj rasi” (Brantlinger, 2003: 19).²¹

Imajući u vidu navedeno, ovde ću konačno precizirati kojim terminološkim i teorijskim konceptima operišem u ovom radu. Evolucionizam, u skladu sa navedenim, koristim kao opštu odrednicu za sve one diskurse koji su bili obeleženi narativom o razvoju društava i kultura u sklopu dihotomije zapadno/ne-zapadno (a svi diskursi jesu bili profilisani na taj način), što mi omogućava da ne ulazim u debatu o sličnostima i razlikama između svih postojećih vidova evolucionističke paradigme (biološki, socijalni i kulturni

²¹ Čembers (Robert Chambers) je tvrdio da postoji opšta tendencija u istoriji koja je progresivna a ne retrogresivna, mada je ukazivao na to da postoje retrogradna kretanja u ljudskoj istoriji – ona o kojima svedoči postojanje više tipova ljudi i njihovo udaljavanje od prvobitnog tipa. U skladu sa ovakvim tumačenjem ljudskog razvoja, sve rase koje nisu pripadale kavkaskoj ili indo-evropskoj porodici predstavljale su degeneraciju „najsavršenije rase”. Čembers je imao polazište u rasističkoj embriologiji, po kojoj je bilo ustanovljeno da se embrioni razvijaju od najjednostavnijih do najkompleksnijih, odnosno od „najprimitivnijih” do „najzrelijih”, što se odnosilo na životinje, kao i na ljude, te se, u skladu s tim, u to vreme naučno potvrđivala inferiornost „crne rase”, budući da je ona predstavljala polaznu osnovu navedenog progressa (dakle, ona bi činila najjednostavnije embrione) i daljim razvojem su se rase usavršavale do najkompleksnije kavkaske vrste. Navedene konstatacije imale su za posledicu zaključak da je istorijski „razvoj” (ili „progres”) morao da vodi ka savršnijim rasama preko onih manje razvijenih (Brantlinger, 2003: 29 i dalje).

evolucionizam), kao ni između predstavnika određenih tendencija. Nasuprot tome, ovde analiziram sve diskurse koji su bili karakteristični po promovisanju tumačenja istorije kao razvoja čovečanstva od „jednostavnijih” i „primitivnih” formi do onih „viših”. Može se, stoga, reći da se ovde razvoj, evolucija i progres koriste skoro sinonimno, s obzirom na to da ja ne ulazim u analizu upotrebe konkretnog termina u diskursu pojedinih autora,²² niti u analizu razlika između pomenutih termina, već analiziram evolucionizam kao „doktrinu progresivnih transformacija” (Trigger, 1998: 2), odnosno praksu tumačenja istorije Zapada kao vrhunca razvoja sveukupne civilizacije. Analizirani su, dakle, diskursi karakteristični po unilinearnom sagledavanju razvoja ljudske vrste – razvoju koji je tekao od jednostavnijih ka složenijim formama i koji je vodio ka vrhuncu koji se prepoznavao u društvima, narodima, kulturama, umetnostima i muzikama Zapada.

Ukoliko se sada vratim na početak ovog dela rada i terminološke nedoumice koje sam pomenula, mogu zaključiti da se ovde pod evolucijom podrazumeva razvoj koji je karakterističan po kontinuiranom napredovanju, odnosno progresu i koji je, kao takav, usmeren ka jednom cilju. Pri tom, u evolucionističkim diskursima koji su ovde analizirani uglavnom se može govoriti o prisustvu teze o superiornosti određenih rasa, naroda, društava, odnosno (sasvim široko shvaćenih) „vrsta”,²³ nad drugima. U skladu s tim, nisam ulazila ni u detaljnu raspravu o prirodi odnosa i uticaja između Spenserove i Darwinove teorije, budući da obe pokazuju navedene osobenosti opisanih evolucionističkih diskursa. Takođe, kako ću pokazati u trećem delu ovog poglavlja, priroda odnosa navedenih mislilaca nije nimalo diskutabilna kada su u pitanju diskursi koji su u fokusu ovog rada. Naime, diskursi o muzici obojice autora bili su tesno povezani i priroda međusobnog uticaja biće jasno obrazložena u tom delu rada.

Konačno, želim i da obrazložim odabir upravo ove dvojice predstavnika evolucionizma. Razlog ovakvom izboru nalazi se u problemu koji je ovde u fokusu istraživanja – dakle, u karakteristikama diskursa o muzici. Naime,

²² Spenser je poistovećivao evoluciju sa razvojem, dok Darwin skoro da nije ni koristio termin „evolucija”, već je uglavnom razmatrao „razvoj” (Trigger, 1998: 1–14).

²³ Kako ću pokazati u 2. poglavlju rada, i muzika se smatrala i analizirala kao jedna „vrsta”.

relevantno je izdvojiti pojedinačne diskurse ova dva mislioca, s obzirom na to da se ovi autori jesu konkretno bavili raspravom o muzici i time značajno doprineli profilisanju tada aktuelnih i kasnijih muzikoloških diskursa, koji će, nadalje, biti ključni za uobličavanje Veberove sociološkomuzičke teorije. Komponente njihovih opštih teorija (onih aspekata koji se ne odnose na muziku) izdvojene su takođe u skladu sa značajem za potonju analizu rasprave o muzici.

TEORIJA EVOLUCIJE HERBERTA SPENSERA

Diskurs Herberta Spensera, kao jednog od mislilaca koji se ubrajaju u osnivače moderne sociologije, rezultat je konteksta obeleženog organicizmom i pozitivizmom kao teorijskim platoima na kojima se razvijala nova nauka.²⁴ Iako se pod pozitivističkim organicizmom nikako ne podrazumeva određena jedinstvena škola mislilaca, izvesne zajedničke osobenosti karakteristične su za diskurse prvih teoretičara koji će biti uvršteni u kanon osnivača sociološke nauke. Donekle nadovezujući se na organicistički diskurs, kao i na ideju evolucije aktuelnu u tadašnjoj geologiji i biologiji, Spenser se izdvaja u istoriji sociologije kao autor koji je problematizovao ideju evolucije u sociologiji, odnosno inkorporirao je u razmatranje društvenih pojava (Supek, 1965: 8 i dalje).

Koncept društvene evolucije uspostavljen je u diskursima viktorijanskih antropologa i bez značajnijeg uticaja Spenserove, kao ni Darwinove teorije. Do kraja 19. veka, ustoličen je diskurs o Evropi kao onoj koja je geografski i klimatski prirodno razvijenija od ostalih područja, a o tamošnjim narodima kao onima koji su „po svojoj prirodi” predodređeni da napreduju brže i da izgrađuju „civilizovano društvo” (Bowler, 1983: 103). U skladu sa navedenim, diskursi ranih antropologa o socijalnoj evoluciji bili su fundirani na ideji o inferiornosti kolonizovanih naroda, to jest, određenih rasa u odnosu na evropsku, pri čemu su argumenti za podelu na „razvijene” i „nerazvijene” rase nalaženi u argumentima

²⁴ Pozitivizam se određuje kao „težnja da se pojave objašnjavaju na samom fenomenalnom planu, to jest samo do one granice do koje seže naše iskustvo i mogućnost proveravanja veza među iskustvenim činjenicama” (Supek, 1965: 8). Organicizam, donekle nasuprot navedenom, „nastoji objasniti društvo prema unaprijed uzetom organskom uzoru” (Supek, 1965: 8), pri čemu se uzor „oslanja na šire univerzalne ili kosmičke zakone” (Supek, 1965: 8), zbog čega su pozitivizam i organicizam u izvesnoj „metodološkoj suprotnosti” (Supek, 1965: 8).

tadašnje biologije. Drugim rečima, propagiralo se biološko objašnjenje inferiornosti kolonijalizovanih naroda. Iako se ponekad rasistički diskurs vezuje isključivo za Nemačku i objašnjava kao jedan od uslova koji su doveli do nacizma, „istorijska istina”, kako ističe Hana Arent (Hannah Arendt) pronalazi se u činjenici da je rasizam imao korene u 18. veku, te da se uspostavio u toku 19. veka istovremeno u svim evropskim zemljama, postavši vremenom „jedna od najmoćnijih ideologija imperijalizma”, odnosno ustoličivši se kao svojevrsni *Weltanschauung* toga doba (Arendt, 1944: 36 i Arendt, 1958: 223, upor. Joeden-Forgey, 2007: 21 i dalje).

U radovima Herberta Spensera evolucionistički diskurs bio je u neraskidivoj vezi sa novim kompleksnim sistemima etike koji su bili opozitni judeo-hrišćanskoj tezi o božanskom otkrovenju i svetosti života, te nudili mogućnosti stvaranja naturalističkih objašnjenja moralnosti (Vajkart, 2005: 26–28).²⁵ Literatura o socijalnom evolucionizmu u Spenserovoj teoriji izuzetno je obimna i nadasve kontradiktorna. Bez pretenzija da ovde ulazim u detaljnije razmatranje svih aspekata njegove teorije, pomenuću da se srž debate o Spenserovom evolucionizmu nalazi u samim karakteristikama evolucije kao takve, odnosno, drugim rečima, autori se ne slažu po pitanju pridavanja značaja pojedinim problemima u teoriji ovog autora.²⁶ Ovde nisu relevantne rasprave o pojedinostima Spenserove teorije evolucije, te ću se usmeriti na one aspekte koji

²⁵ Darvinistička teorija bila je izvor za pokušaje stvaranja novih etičkih sistema zasnovanih na teoriji evolucije. Istaknuvši da „onaj ko ne veruje u Boga” može kao životno pravilo slediti samo „svoje impulse i instinkte” (Darwin, 1969: 94), Darwin se radikalno udaljio od hrišćanskih tumačenja božanske prirode ljudske moralnosti, kao i prosvetiteljske tradicije fundirane na potrazi o racionalnoj osnovi ljudskog morala neraskidivog od ljudske prirode (Vajkart, 2005: 26). Spenserova teorija čini se kompleksnijom i protivrečnijom od Darwinove, budući da je ovaj autor najpre dovodio izvor moralnih osećanja u vezu sa Bogom, da bi, kasnije, koncept Boga eliminisao iz svoje teorije, pretendujući da iznađe naturalističku eksplikaciju morala, odnosno, stvori „naučnu moralnost” (Vajkart, 2005: 28).

²⁶ Tako se rasprava vodi oko toga da li je za Spensera evolucija bila posledica imanentnih sila, odnosno, da li do društvene promene dolazi usled procesa koji su inherentni u društvu, te koji su, nadalje, u velikoj meri nezavisni od spoljnih uticaja. Nasuprot tome, pojedini autori ističu da je Spenser bio „determinista” koji je tumačio promenu kao posledicu interakcije okruženja i subjekta koji se menja. Postoje, nadalje, rasprave o Spenseru kao autoru kome je proces prirodne selekcije bio najvažniji kada je reč o evoluciji, zbog čega se njegova teorija čvršće povezuje sa lamarkizmom (po Lamarcku (Lamarck), evolucija vrsta dešava se zbog nasleđenih osobina). Za detaljniji pregled rasprava o Spenserovoj teoriji evolucije upor. Perrin, 1976.

su značajni za kasniju raspravu o evoluciji muzike, a to su elementi unilinearnog progressa i rasnog determinizma.²⁷

Evolucija kao progres

Godine 1857, dve godine pre objavljivanja Darwinove studije *O poreklu vrsta* (1859), Herbert Spenser, tvorac termina „preživljavanje najprilagođenijeg”,²⁸ problematizovao je koncept progressa u eseju posvećenom ovom problemu. Pisao je o tadašnjim shvatanjima progressa kao „promenljivim i neodređenim” (Spencer, 1891: 1: 11),²⁹ te istakao, nadalje, da „moramo razumeti prirodu promena”, odnosno razumeti „šta je progres sam po sebi” da bismo uspeli da ga „pravilno razumemo” (Spencer, 1891: 1: 11). Spenser je, kako se često ističe u literaturi, pisao o progressu kao o univerzalnom zakonu prirode koji se može odrediti kao promena od „homogenog ka heterogenom” (Spencer, 1891: 1: 12), pri čemu je ovaj „zakon organskog progressa” ujedno i „zakon svakog progressa”, odnosno „razvoja” Zemlje, života na Zemlji, društva, država, proizvodnje, jezika, književnosti, nauke, umetnosti. U svakoj od navedenih oblasti, prema mišljenju Spensera, „odvijala se ista evolucija od jednostavnih do složenih struktura kroz proces sukcesivnih diferencijacija” (Spencer, 1891: 1: 12). Takođe, ista transformacija od homogenosti do heterogenosti karakteristična je i

²⁷ Navedeni aspekti Spenserove teorije predstavljaju, ujedno, i aspekte oko kojih se većina autora slaže. Dakle, koncept evolucije kao progressa, koji, pri tom, podrazumeva i rasnu razliku nastalu u toku procesa evoluiranja, nedvosmisleno je prisutno u Spenserovom diskursu.

²⁸ Koncept o preživljavanju najprilagođenijih vrsta uobličen je u Spenserovoj studiji *Principi biologije* (1864), ali nakon autorovog čitanja Darwinove knjige *Poreklo vrsta*. Koncept podrazumeva prirodnu selekciju vrsta, ali je proširen i na oblast sociologije i etike, a neretko se u literaturi ukazuje na uticaj lamarkizma (upor. Perrin, 1976).

²⁹ Pokušavajući da sagleda probleme aktuelnih debata o progressu, Spenser je ukazao na to da se pod ovim terminom ponekad podrazumeva „jednostavni rast”, kao, na primer, jedne nacije u broju njenih pripadnika, ili teritorije, a može označavati i kvantitet materijalnih dobara (Spencer, 1891: 1: 11). Međutim, autor, takođe, problematizuje sagledavanje progressa u moralnoj ili intelektualnoj sferi, definišući progres kao „stanje individua ili naroda”, odnosno – kada je reč o progressu nauke ili umetnosti – kao „apstraktne rezultate ljudske misli i delanja” (Spencer, 1891: 1: 11). Spenser, nadalje, tvrdi da su mnoge aktuelne koncepcije nejasne i, čak, pogrešne, budući da se ne bave „sadržajem” nego „senkom” (Spencer, 1891: 1: 11). Drugim rečima, autor objašnjava da je uobičajeno da se progres u inteligenciji kod razvoja „od deteta do odraslog muškarca”, kao i „od divljaka do filozofa”, sagledava kao sposobnost razumevanja većeg broja informacija i pravila. Nasuprot tome, Spenser smatra da se suština progressa nalazi u „onim unutrašnjim modifikacijama čiji je odraz veće znanje”, kao što se i društveni progres sastoji u „promenama strukture u društvenom organizmu koje su dovele do određenih posledica” (Spencer, 1891: 1: 11).

za istorijski progres planete i života, od nastanka kosmosa do formiranja najrazvijenijih civilizacija (Spencer, 1891: 1: 12).³⁰

Dok u biološkoj istoriji sveta napredak od homogenih ka heterogenim vrstama može biti više ili manje očigledan, ovaj proces veoma je jasno uočljiv na primeru progressa najnovijeg i najviše heterogenog „stvorenja” – čoveka. „Ljudski organizam”, kako je Spencer istakao, razvijao se i usložnjavao više od svih ostalih vrsta na Zemlji. A i same ljudske rase raznovrsnije su u odnosu na biljni i životinjski svet. Dakle, progres se odnosio na sve organizme, na celokupni razvoj Zemlje, kao i na „društveni organizam” (istoriju ljudi, društava i kultura). Spencer je razumevao evoluciju kao sveukupni progresivni razvoj fizičkog sveta, bioloških organizama, ljudskih rasa, društava i kultura. U skladu sa konceptom panglosije, autor je tumačio univerzum kao mesto gde se svi njegovi organizmi (prirodni i društveni) konstantno unapređuju. Jednostavniji razvojni stepeni se prevazilaze, povremeno može doći i do retrogradnog kretanja, ali se sveukupni razvoj ostvaruje ka sve složenijim i ka novim vrstama. U celini gledano, progres je univerzalno kretanje svega što postoji, pri čemu on nije slučajan niti je u nadležnosti čoveka, već je neminovna posledica razvoja vrsta (Spencer, 1981: 1: 52).

Kao zagovornik teorije univerzalne evolucije, Spencer se bavio analizom velikog broja aspekata razvoja civilizacije, odnosno društva kao (organske) celine, čime je došao do teorije koja spaja organicizam i liberalizam. Naime, određujući društvo kao superorganizam utemeljen na međuzavisnosti ljudi i podeli rada, Spencer je tumačio društvenu strukturu kao osnovni okvir u kojem društvo postoji. Unutar tog okvira odvija se dalja borba i takmičenje za realizaciju interesa (Molnar, 1994: 1: 180–181). Dakle, diskurs ovog autora uobličen je na tezi o društvu kao organskoj celini, odnosno, superorganizmu, koji prolazi kroz proces evolucije (od homogenog ka heterogenog, od jednostavnog ka složenom, od primitivnog do složenog, od hordi do civilizovanog društva), koji se

³⁰ Ovde bih želela da ukažem na zanimljivu upotrebu termina „evolucija”, „progres”, „razvoj”, „transformacija”. U kontekstu rasprava o definisanju evolucionizma u prethodnom delu ovog poglavlja rada, indikativno je primetiti kako Spencer koristi pomenute termine u potpunosti kao sinonime. On, dakle, piše o „progressu” kao univerzalnom zakonu „razvoja” Zemlje, te, nadalje, razmatra istu „evoluciju”, odnosno iste principe „transformacije” u svim oblastima života.

kontinuirano menja i razvija na svakom koraku evolutivnog toka, dovodi do stvaranja najprilagođenijih oblika, odnosno industrijskog društva (Molnar, 1994: 1: 180).

Jedan segment Spenserove analize progresa kao „univerzalnog kretanja”, odnosi se i na sagledavanje izvesnih aspekata jezika i umetnosti. Tako je u pomenutom eseju istaknuto da je najpre došlo do razvoja jezika, a, potom, kada je pisani jezik bio u prvoj fazi svog razvoja, murali su počeli da se razvrstavaju u slikarstvo i skulpturu. Prikazi bogova, kraljeva, muškaraca i životinja, prvobitno su bili oslikavani linijama i bojom, a vremenom se tehnika izrade reljefa usavršavala i doživela jedan od prvih vrhunaca u asirskoj arhitekturi, što se prepoznaje u većoj preciznosti u izradi detalja i drugačijoj upotrebi boje, a sve sa ciljem realizacije u potpunosti verno izvajane figure kao dve arhitektonske celine (Spencer, 1891: 1: 22). Dalji napredak Spenser je utvrdio u postepenom odvajanju skulpture od zida u egipatskoj umetnosti, o čemu svedoči, kako ističe autor, „šetnja kroz Britanski muzej” koja, nadalje, otkriva „ponavljanje” navedene „faze progresa” – statue su i dalje obojene i integralni su deo arhitektonskog rešenja. Tek se u kasnijim periodima grčke civilizacije skulptura diferencirala od slikarstva. Hrišćanska umetnost je, isto tako, nudila Spenseru adekvatne primere za analizu ponavljanja određenih faza razvoja i potomje dalje diferenciranje i usavršavanje umetničkih rešenja. Posebno je uočio i naglašavao povezanost umetničke prakse i religijskih potreba, što je smatrao „nesavršenstvom u umetnosti”, budući da je ona bila podređena drugoj instituciji (crkvi ili državi), te nije bila usmerena na vlastito samoostvarenje. „Čak i kada se hrišćansko vajarstvo odvojilo od slikarstva”, istakao je autor, „ono je i dalje bilo religiozno i državno u svom predmetu”, te je „tek nedavno” postalo donekle „sasvim samostalno i uglavnom sekularno” diferencirajući se u žanrove istorijskog slikarstva, pejzaža, prikaza marina, životinja, dok su skulpture počele da predstavljaju i likove koji nisu iz crkvenog ili državnog života (Spencer, 1891: 1: 22 i dalje).

Dalju analizu „klasa činjenica” (kako je nazivao grupe problema na kojima je objašnjavao evoluciju) Spenser je realizovao na primeru usavršavanja strukture u umetnosti. Ukazao je, naime, da se „evolucija homogenog u

heterogeno” realizovala u odvajanju slikarstva, vajarstva i arhitekture, potom u povećanju broja tema koje se obrađuju, te, konačno, u strukturi svakog dela. Analizirajući evoluciju umetničke strukture, Spenser je zaključio da je „moderna slika ili skulptura daleko više heterogene prirode od neke antičke” (Spencer, 1891: 1: 21).³¹ Strukturu je sagledao putem analize upotrebe boje (koja je, po autorovom mišljenju, raznovrsnija u modernoj umetnosti u odnosu na ranije prakse), rešenja vezanih za svetlost, rasporeda figura (ukazao je, na primer, na ista rešenja u prostornoj organizaciji figura u antici), ekspresija na prikazanim licima, i tome slično (Spencer, 1891: : 21–23).³²

Evolucija kao rasno diferenciranje

Pomenula sam da je Spenser tvrdio da se transformacija iz homogenih u heterogene vrste najbolje može sagledati na primeru najsloženije vrste – čoveka, i to onog koji živi u „razvijenoj civilizaciji”, u „modernoj državi”, industrijskom društvu koje se formiralo kao posledica procesa evolucije i koje se, po autorovom mišljenju, pokazuje kao najpodesnije u datom istorijskom trenutku, te kao najrazvijenije u odnosu na prethodne faze evolutivnog procesa. Iako se Spenser danas prevashodno smatra jednim od pionira sociologije (a ne antropologije),³³ *Studija sociologije* (1873), kao i prvi tom njegove studije *Principi sociologije* (1874) svedoče i o postojanju diskursa o primitivnom čoveku i o rasi, aktuelnog u tadašnjim antropološkim radovima. Pored bliskosti sa antropološkim tumačenjima ljudskog progressa toga doba, Spenserovi stavovi ukazuju prevashodno na inkorporiranje biološkog diskursa u probleme vezane za društvene fenomene.

³¹ Uopšte uzev, za Spensera je svaka oblast njegove analize – bilo da se radi o geologiji, umetnosti, nauci, odnosno da li sagledava razvoj Zemlje, naroda, rasa, države, umetnosti, književnosti – najrazvijenija u „modernom stepenu”. Drugim rečima, u svakom segmentu analize istaknuto je da je moderna slika/skulptura/drama/država/nauka ili već neki drugi predmet analize, više heterogen, odnosno više izdiferenciran, kompleksniji i „savršeniji” od istog žanra u npr. antici.

³² Spenser je navodio mnoštvo primera, pa je tako pisao o prikazima kose, odeće, ruku ili drugih detalja (kao i njihovom međusobnom odnosu) na prikazima figura u analiziranim periodima, ali, ipak, nije navodio konkretne pojedinačne primere iz istorije umetnosti, već se zadržavao na opštim opisima žanrova, odnosno, tipičnih primera iz određenog istorijskog perioda.

³³ Kao autor koji je pisao o širokom spektru tema, odnosno, primenio koncept evolucije na sveukupni ljudski razvoj, Spenser je danas istorijski relevantan u oblastima antropologije, biologije, etike, filozofije, psihologije, sociologije.

Brojna izučavanja porekla vrsta i razvoja organskih struktura u biologiji uslovlila su brzo i značajno širenje ideje o evoluciji i u društvenim naukama (Supek, 1965: 28 i dalje).

Kako je Spenser detaljno elaborirao u eseju o progresu (u kojem se bavio svim aspektima razvoja života i društva), vrste se razvijaju od homogenih ka heterogenima, pri čemu je u slučaju čoveka došlo do najveće diferencijacije i umnožavanja „rasa”, kao i stvaranja većih razlika među njima u odnosu na ostale biljne i životinjske vrste. Diferencijaciju među vrstama autor je prepoznao u pojedinačnim razvojem određenih delova tela, pa je tako pisao o razvoju pluća, ekstremiteta, a naročito lobanje, mozga i mentalnih sposobnosti, zbog čega se „civilizovani muškarac” umnogome razlikuje od „nižih ljudskih rasa” (Spencer, 1891: 1: 15). Autorova analiza ulazila je u detalje konkretnih pokazatelja superiornosti Evropljana, pa je tako autor ukazivao na to da su Australijanci karakteristični po „malim nogama” i pored „dobro razvijenog tela i ruku”, što „nas podseća na šimpanze i gorile” (Spencer, 1891: 1: 15–16). Kod Evropljanina, nasuprot tome, ne postoje navedene karakteristike, jer je kod njega došlo do heterogenosti u razvoju, zbog čega je on karakterističan po „dužim i masivnijim nogama”, ali i plućima, kao i mozgu, te, u skladu s tim, njega karakteriše i „veći razum” koji je posledica razvijenije lobanje i drugačijeg rasporeda kostiju koje „pokrivaju mozak” (Spencer, 1891: 1: 16 i dalje). Za sve pomenute osobenosti Spenser je zaključio da su one „jače kod čoveka nego kod bilo kog drugog stvorenja, ali i kod Evropljanina nego kod divljaka” (Spencer, 1891: 1: 16).³⁴

Treba, međutim, imati u vidu autorovo ukazivanje na značaj postojanja takozvanog „primitivnog stanja”, odnosno, početne faze procesa evolucije (prisutnog kod „primitivnih naroda”). Proces evolucije se u Spenserovoj teoriji pokazuje kao postepeno prilagođavanje društva spoljašnjim uslovima (poput geografskih i klimatskih), te konačno dovođenje do sve boljeg prilagođavanja i

³⁴ Spenser je detaljno opisao i karakteristike nervnog sistema kod „civilizovanog” i kod „necivilizovanog” čoveka, pokazavši detaljne razlike u obliku i veličini nerava, ganglija, mozga i zaključivši da ovaj sistem kod „necivilizovanog” izgleda kao kod životinja, te insistirajući u više navrata na razlici između Evropljanina i „nižih rasa” ili „civilizovanog” i „necivilizovanog” čoveka, odnosno „civilizovanih” i „varvarskih” „rasa”. Obilje takvih primera nalazi se i u eseju o progresu (Spencer, 1891: 1: 15 i dalje).

stvaranja sve složenijih oblika društvenih pojava. „Primitivno stanje” je, dakle, neophodno kao početni korak kojim započinje evolucija, zbog čega je postojanje i poznavanje ovog stanja neophodno za shvatanje smera evolucije društva. Upravo iz navedenog razloga Spenser se posvećuje detaljnom obrazloženju karakteristika „primitivnog čoveka”, opisujući njegovu psihu, intelektualne i emocionalne sposobnosti (Supek, 1965: 39).

Pozivajući se na „svedočenja etnologije”, Spenser je, u skladu sa navedenim, obrazložio drugi aspekt ljudskog razvoja – od plemena do država, tvrdeći da su sve rase istog porekla, ali da su se vremenom diferencirale, menjale, neke od njih su napredovale i dostigle nivo države, dok su druge ostale na nivou plemenskog uređenja. Ostale diferencijacije dešavale su se na planu uređenja društva i diferencijacije po klasama i drugim grupama, a sve navedene transformacije (one koje su se sasvim ostvarile) bile su karakteristike „naprednih nacija”. Jedino su te nacije uspele da prođu put od plemena, preko brojnih reformi, do „civilizovanog društva” čiji su pripadnici diferencirani u okviru „kombinacije proizvođača” koji zauzimaju određeno mesto u proizvodnji, čime se došlo do ekonomske heterogenosti društva (Spencer, 1891: 1: 15–19). Dakle, kako svedoči Spenserov evolucionistički diskurs (fundiran na etnološkim zaključcima), društvenu stvarnost je neophodno razumeti u skladu sa procesom razvoja kroz koji je određeno društvo prošlo, zbog čega je ovaj autor posebnu pažnju posvetio rekonstrukciji prvobitnog društvenog stanja, potom utvrđivanju smera evolutivnog toka, da bi, konačno, došao do zaključka da se u građanskom (engleskom) društvu 19. veka upravo realizovala „identifikacija slobode i koristi” koju je pojedinac mogao da realizuje (Molnar, 1994: 1: 179–180).

U *Studiji o sociologiji* Spenser je u još većoj meri objasnio detalje u vezi sa karakteristikama stvaranja rasne hijerarhije u toku procesa evolucije, o čemu svedoče konkretna lingvistička rešenja koja ovaj autor koristi. Najpre, ovde je nedvosmisleno naglašeno da postoje „inferiorne” i „superiorne” rase, kao i to da su „rase svetlije puti uobičajeno dominantne”, a da su inferiorne karakteristične po „defektnom karakteru” koji ih čini nedovoljno sposobnim da napreduju isto onako kako su to učinili Englezi (Spencer, 1873: 81). U ovoj studiji, nadalje,

autor u velikoj meri koristi izraze „primitivni čovek”, „primitivne rase”, „niže rase”, „divljačke rase”, ili „rase na nižem stupnju razvoja”, odnosno „slabije rase” (upor., na primer, Spencer, 1873: 89–91, kao i 128 i dalje). Takođe, neretko razmatra dihotomiju „divljih” i „civilizovanih” ljudi (Spencer, 1873: 128), a objašnjava i karakteristike „viših rasa”, kao i „superiornih pripadnika viših rasa” (Spencer, 1873: 187) O „primitivnom čoveku” je pisao kao o onome ko se nije „u potpunosti razvio” i ko je, nadalje, „manje razvijen” od prosečnog Engleza, kao i da su mu „manje razvijene sposobnosti da misli” (Spencer, 1873: 128 i dalje).³⁵ Konačno, autor je isticao da istorija predstavlja „preživljavanje najprilagođenijeg” među „rasama”, što neminovno dovodi do toga da „inferiorni varijeteti rasa” povremeno nestaju u toku istorije civilizacije, čime se uspostavlja „ravnoteža u dostignućima za čovečanstvo tokom procesa progresa” (Spencer, 1873: 122).

Spenser je, nadalje, ukazivao i na sveukupni progres čovečanstva i tvrdio da „kada nastanu viša društva, koja podrazumevaju karakter pojedinaca koji je odgovarajući za bližu saradnju”, neće više biti potrebe za „destruktivnim aktivnostima koja su sprovodila viša društva” (Spencer, 1873: 122). Tada će se ratovi voditi na drugačijem nivou, i to će biti „industrijski ratovi” međusobno ravnopravnih društava koja će proći, na opisani način, kroz „proces pročišćenja” i dostići nivo međusobne borbe kroz koju će se profilisati sile koje su „najjače”, odnosno najpodesnije i najviše prilagođene i to „fizički, emotivno, intelektualno” (Spencer, 1873: 122). U tom trenutku vrhunca progresivnog procesa evolucije, autor je prepoznao doba kada neće više biti neophodno ubijanje, nego „više rase” mogu prepustiti „preostalima” da „postepeno nestaju” (Spencer, 1873: 122). U Spenserovom kompleksnom evolucionističkom diskursu (neodvojivom od njegovog poimanje etike), koncept pravde zauzima specifično mesto. Nadovezujući se na osnovni zakon Kantovog (Immanuel Kant) čistog praktičnog uma, Spenser uobličava koncept pravde kao napretka „superiornih” kao posledice

³⁵ U ovoj studiji autor najčešće piše u prvom licu množine kada raspravlja „superiorne rase”. Dakle, obično poredi „primitivne rase” sa dostignućima koje „smo mi postigli”. Mada se mogu naći i primeri kada konkretno navodi da je reč o poređenju konkretne rase, odnosno plemena, sa Englezima ili npr. Francuzima (vidi, na primer, Spencer, 1873: 95 i dalje).

njihove bolje prilagođenosti datim uslovima, te stradanje, odnosno, izumiranje „inferiornih” usled njihove neprilagođenosti (Molnar, 1994: 1: 183).

Iz navedenog se može zaključiti da je Spenserova teorija evolucije bila u sprezi sa etičkim sistemom autora. Dakle, razmatranje evolucije u tesnoj je vezi sa autorovim poimanjem morala. Stoga se on pokazuje kao pacifista i protivnik imperijalizma, jer nije zagovarao istrebljenje, nego je ukazivao na neminovnost prirodnog procesa izumiranja pojedinih rasa, pri tom, bez intervencije „viših rasa” koje su, same po sebi, dovoljno evoluirale ka industrijskom društvu, te nemaju ni potrebe, kako ističe autor, da se bave razvojem drugih, manje razvijenih naroda (upor. Spencer, 1973: 122). Naime, proces evolucije pokazuje se kao paralelno prilagođavanje društva kao organske celine, s jedne strane, i pojedinaca (koji u evolutivnom procesu savlađuju međuljudske odnose i unapređuju moralne zakone) kao njegovih delova, s druge. Etika, kao sastavni deo teorije evolucije i sociologije kao nauke o razvoju društva, usmerena je na sagledavanje evolucije, odnosno, toka razvoja na nivou međuljudskih odnosa i ponašanja koje se percipira kao moralno prihvatljivo. Ponašanje je, prema Spenserovoj teoriji, uvek vezano za prepoznavanje dobrog u datom društvu, te se pokazuje kao dostizanje sopstvenog blagostanja, blagostanja potomaka i blagostanja sugrađana, zbog čega se Spenserova teorija pokazuje kao kompleksna teorija evolucije, pri čemu evolucija kao takva nije ograničena na razvoj bioloških karakteristika čoveka, nego na sveukupni razvoj fizičkih, intelektualnih, emotivnih i moralnih osobnosti pojedinaca koji, udruženi u društvu, daju konačnu organsku funkcionalnu celinu (upor. Molnar, 1994: 1: 181 i dalje).

Studija o sociologiji nudi i zanimljive i još eksplicitnije primere Spenserovog diskursa o sociologiji, kao i o društvenim naukama uopšte. Naime, indikativno je da studija obiluje analizama razvoja Zemlje, čovečanstva, rasa, pojedinaca, kao i da, poput eseja o progresu, u velikoj meri ulazi u probleme biologije ili geologije toga doba. Ovde je, stoga, relevantno primetiti način na koji se znanje o razvoju čovečanstva uopšte razumeva kao polje znanja koje pripada društvenim naukama. Drugim rečima, diskurs o prirodnoj selekciji, predispozicijama, sposobnostima određenih rasa, kao i neminovnosti njihovog

istrebljenja, i to bilo putem prirodnog spontanog nestanka, bilo putem direktnog ubijanja, predstavlja se kao diskurs koji je direktno povezan sa znanjem o razvoju društva, te se sociologija tumači kao nauka o razvoju društva i prirode, odnosno razvoja društva kao neodvojivog od određenih prirodnih uslova. Navedeno je primetio i sam autor studije, naglasivši da je svestan da naslov studije umnogome ne odgovara njenom sadržaju, ali i ukazavši na to da je upravo ovakva analiza razvoja čovečanstva neophodna, budući da se evolucija sveukupnog čovečanstva ne može razumeti u svim svojim etapama razvoja ukoliko se ne sagledava paralelno kao razvoj društva od „primitivnih” ka sve „civilizovanijim” do „najrazvijenijih”. Stoga je Spenser zanimljivo (i ispravno) zaključio da se sociologija u tom istorijskom trenutku bavi evolucijom, jer se jedino tako razumeva razvoj društva, dakle, jedino ukoliko se u analizi počne od početnih etapa njegovog razvoja (onih koje spadaju u „divljaštvo” i „primitivizam”). Drugim rečima, „studija o sociologiji je ujedno i studija o evoluciji” (Spencer, 1873: 232), jer je društvo kao predmet proučavanja sociologije razumevano kao „razvijeno”, kao „naše” (zapadno, englesko, francusko, nemačko) društvo, sa konstituisanom državom i organima vlasti, sa „visokom” kulturom i „modernom” naukom.³⁶ I uistinu, Spenserova studija nudi dokaz o tome kako je sociologija u svom začetku bivala konstituisana kao nauka o tako opisanom „razvijenom” društvu, te se smatralo da je ona morala „ući u istoriju evolucije” da bi se razumele „niže” etape razvoja, te ustanovila priroda toka razvoja sveukupnog društva, odnosno, odredio smer evolucije od „primitivnog stanja” do „civilizacije” (upor. Spencer, 1873: 238).

TEORIJA EVOLUCIJE ČARLSA DARVINA

Iako je uobičajeno da se govori o darvinističkoj revoluciji kao velikom preokretu u naučnim diskursima, postoje i mišljenja da Darwinov diskurs (kao i diskurs njegovih savremenika i sledbenika) nije umnogome izmenio postojeće evolucionistički uobličene nauke. Počev od Tomasa Henrija Hakslija (Thomas

³⁶ Gore navedene formulacije su mnogobrojne u Spenserovoj *Studiji o sociologiji*. Autor, dakle, nebrojeno puta razmatra fenomene „razvijenog” društva/države/kulture/nauke (upor. Spencer, 1873).

Henry Huxley), koji je 1863. godine objavio studiju *Čovekovo mesto u prirodi*, evolucionisti su ustoličili dominantni pravac u naučnim diskursima koji je bio fundiran na tezi o rasnoj varijaciji. Po njoj, *homo sapiens* je predstavljao jednu vrstu, što je značilo da tada postojeće različite rase imaju isto poreklo, da su se razvijale putem istih procesa i po istim fazama, te da imaju mnogo sličnosti. Međutim, neke od rasa, usled svoje izolovanosti, zauzele su izuzetno niske stepenike u procesu razvoja, zbog čega su bile predodređene za nestanak, o čemu je bilo reči i u okviru razmatranja diskursa Herberta Spensera. U ovome nije izuzetak ni Darwinov diskurs o evoluciji.

Iako se u *Poreklu vrsta* Darwin nije bavio eksplicitno evolucijom *homo sapiensa*, ova studija svedoči o postojanju izumiranja kao neminovne posledice razvoja čoveka i ljudskih rasa. Autor često naglašava da „izumiranje i prirodna selekcija idu ruku pod ruku” (Darwin, 1896: 1: 134), a o tome svedoči i celo poglavlje posvećeno tom problemu („O izumiranju”, Darwin, 1896: 2: 58–60, upor. Brantlinger, 2003: 177).³⁷ Darwin je u mnogim svojim napisima isticao veliku, hronološku i kulturnu razliku između „divljačkih i civilizovanih uslova postojanja” ljudskog roda (Darwin, 1896: 2: 58 i dalje). Distanca je, prema ovom autoru, bila posledica progresa, ali progres nije mogao da dovede sve rase do civilizovanog naprednijeg nivoa. U tom pogledu, Darwin deli sa Spenserom izvesnu povezanost teorije evolucije i teorije morala, kao i nadovezivanje na Kantovo nasleđe. Naime, i u Darwinovom slučaju ne postoji dualizam ili suprotstavljenost procesa evoluiranja rasa i njihovih moralnih karakteristika, te postoje i rasprave o tome da li su ovi autori, zapravo, bili rasisti ili altruisti (upor. Flack i De Waal, 2000: 21 i dalje). Dakle, superiornost određenih vrsta smatrala se posledicom neminovnog evolutivnog razvoja svih osobnosti određenog naroda, pa tako i morala, zbog čega se „više” rase pokazuju kao prirodno sposobnije i prilagođenije u odnosu na „niže” (upor. Flack i De Waal, 2000: 21). U *Poreklu čoveka*, a pogotovo u svojoj *Autobiografiji*, Darwin je deklarirao novi

³⁷ Darwin je često razmatrao izumiranje pojedinih „rasa” na izolovanim ostrvima i drugim pustim i retko naseljenim geografskim područjima, te objašnjavao osobnosti prirodnog procesa izumiranja pojedinih (biljnih, životinjskih, pa tako i ljudskih) rasa (upor., na primer, Darwin, 1896: 1: 93 i dalje).

sistem etike, objašnjavajući osnove moralnog ponašanja čoveka kao rezultat sadejstva društvenih instikata i racionalnosti (Darwin, 1871: 1: 106, i Darwin, 1969: 94).

Treba, međutim, istaći da je Darwin sasvim eksplicitno ukazivao na biološki razlog postojanja razlika između rasa. Nadalje treba naglasiti da se progres kod Darvina nije razumevao kao inherentni proces, nego kao nasumični ishod prirodne selekcije i borbe za život, te da se, u poređenju sa Spenserom, Darwin u većoj meri pokazuje kao autor čiji je diskurs prevashodno uspostavljen u okvirima prirodne nauke, odnosno, da su Darwinove eksplikacije umnogome usmerene na utvrđivanje prirodnih i bioloških razloga postojanja razlika u procesu evolucije.

Selekcija i evolucija

Upoznajući se sa literaturom o Darwinovoj teoriji evolucije, više puta sam nailazila na konstataciju (čiji je autor sam Darwin) da celokupna studija *O poreklu vrsta* predstavlja „jedan dugački argument” (Darwin, 1896: 2: 151), što se pokazuje tačnim, budući da se u ovoj studiji ne radi o istoriji evolucije života na Zemlji, već uistinu o argumentu (odnosno, bolje reći, određenom broju argumenata) o tome kako se proces evolucije odvija zahvaljujući prirodnoj selekciji (upor. Waters, 2003: 116). Darwinov diskurs o evoluciji podrazumeva dva bazična koncepta koja dominiraju argumentacijom u toku dvotomne studije o evoluciji – koncepte drveta života i prirodne selekcije (upor. Waters, 2003: 117). Prema prvom konceptu, vrste se menjaju tokom vremena, pri čemu neke od njih neminovno izumiru i potpuno nestaju u određenom trenutku, dok druge nastavljaju da postoje ili se usložnjavaju i umnožavaju (poput drveta koje se grana). Obrazlažući drugi koncept, Darwin je pokušao da objasni način na koji se vrste mogu menjati. Taj način pronašao je u prirodnoj selekciji, kao procesu koji podrazumeva promene u evoluciji zahvaljujući varijaciji pojedinaca, što dovodi

do stvaranja najadekvatnijih i najjačih predstavnika vrsta kao onih koji će preživeti i dalje održati vrstu (Darwin, 1896: 2: 12).³⁸

Darwin (i njegovi sledbenici) nisu bili zagovornici biološkog esencijalizma (poput ranih rasističkih naučnika), već su tvrdili da evolucija putem prirodne selekcije znači da je veća verovatnoća da su vrste, rase, pa i pojedinci, slučajno nastali usled prirodne selekcije, nego što su biološki predodređeni da se razvijaju usled nasleđenih karakteristika. Ipak, budućnost „primitivnih” rasa Darwin je video u izumiranju. Naime, prema zakonu prirodne selekcije, sama priroda (odnosno, „zakoni prirode”) dovode do toga da svi nepodesni pojedinci, biljne i životinjske vrste i rase, kao i ljudske rase, moraju doći do momenta kada će izumreti zato što nisu uspeali da se prilagode, ali i zato što na taj način omogućuju nastanak novih vrsta koje su se tumačile kao one koje su se prilagodile i koje mogu dalje napredovati (upor. Brantlinger, 2003: 162).³⁹ Insistirajući na neminovnom nestanku zastarelih i neprilagođenih vrsta, Darwin je u svojoj kapitalnoj studiji nesumnjivo dao značajan doprinos diskursu o „superiornim” i „inferiornim” vrstama.⁴⁰ Mnoštvo primera o konstruisanju ovakvog diskursa nudi

³⁸ Drvo života i prirodna selekcija zauzimaju značajno mesto u *Poreklu vrsta*, ali treba imati u vidu da se radi o različitim procesima. Nadalje, koncept o drvetu života uključuje proces promene vrsta iz jedne u drugu (transmutacija), ali i promenu koja nastaje podelom jedne vrste na nekoliko njih koje na taj način imaju isto poreklo. Upravo tvrdnja o zajedničkom nasleđu razlikuje Darvina od njegovih prethodnika. Iako on nije insistirao da su sve vrste povezane istim zajedničkim pretkom, smatrao je da su sve biljke nastale od najviše četiri do pet zajedničkih predaka, a životinje od najviše četiri. Ova ideja je različita od transmutacije, zato što ukazuje na mogućnost značajne promene određene vrste tokom vremena i bez podele na više vrsta. Svaka vrsta može imati svog prethodnika od kojeg se dalje razvijala. Ovakvo shvatanje zastupao je i Žan Lamark, koji je predlagao mogućnost postojanja onoliko prethodnika koliko ima i vrsta. Svaka vrsta mogla je imati sopstvenu razvojnu liniju, što je suprotstavljeno Darwinovoj teoriji o prirodnoj selekciji koja se mogla javiti bez podele vrsta, ali i o podeli koja je moguća bez prethodne prirodne selekcije (upor. Watters, 1896: 119).

³⁹ Za diskurse o istrebljenju bila je karakteristična, a ponekad i eksplicitno izražena anksioznost o „degeneraciji” ili nestanku čak i bele rase, odnosno anksioznost o ugroženosti bele rase od drugih (upor. Brantlinger, 2003: 169).

⁴⁰ Diskurs kojim se propagiralo rasno diferenciranje, a posebno tumačenje po kojem će neminovno doći do nestanka „nižih” vrsta, zabrinuli su javnost Darwinovog doba i izazvali negativne reakcije i kritike Darwinovih stavova ubrzo nakon objavljivanja prvih autorovih radova. Mnogobrojne su kritike Darwinove teorije, a sve su fundirane na tezi o autorovom podrivanju morala i ukazivanju na moguće posledice na sveukupni moralni poredak (Vajkart, 2005: 9). Nasuprot tome, Darwin je imao i brojne pristalice. Krajem 19. i početkom 20. veka darvinizam je odigrao veliku ulogu u stvaranju sekularne etike u oblasti nauke i medicine, što se smatralo alternativnim moralnim poretkom u odnosu na judeo-hrišćansku tradiciju (Vajkart, 2005: 59).

još i više studija *Poreklo čoveka* (1871) u kojoj je Darwin predviđao potpuni trijumf „civilizovanih” rasa nad „primitivnim” ili „nižim”.⁴¹

Darwin je na više mesta elaborirao svoje zaključke o evoluciji čoveka od „nižih” (kako životinjskih tako i ljudskih) vrsta, pri čemu se često pozivao na svoje prethodnike i savremenike koji su razmatrali pomenuti problem. Citirajući Volisa, ukazao je na razvoj čovekovih „intelektualnih i moralnih sposobnosti” po kojima se čovek kao vrsta i razlikuje od „nižih životinja”. Naime, za razliku od životinjskih vrsta (sa kojima autor neretko poistovećuje i „niže ljudske rase”) koje se menjaju putem „telesnih transformacija”, čovek kao vrsta evoluirala ponajviše zahvaljujući unapređivanju mentalnih sposobnosti. Time se čovek „osposobljava da usklađuje svoje nepromenjeno telo sa promenljivim univerzumom”, u čemu se vidi „njegova velika moć da se prilagođava novim uslovima života”.⁴² „Niže životinje”, sa druge strane, autor je analizirao kao vrste koje su primorane da se telesno menjaju, odnosno da prilagođavaju svoju „telesnu strukturu” da bi uspele da prežive teške životne uslove (Darwin, 1871: 1: 158).⁴³

Uzroci izumiranja pojedinih rasa

Suštinski razlog izumiranja pojedinih rasa Darwin je prepoznao u procesu prirodne selekcije koja, kao kompleksni proces eliminacije pojedinih nepodesnih vrsta, dovodi do izdvajanja sposobnijih grupa od onih koje to nisu. Uzroci izumiranja se, stoga, nalaze u većim sposobnostima pojedinih vrsta, i to

⁴¹ Nbrojeni su primeri sličnih konstatacija i u mnogim drugim spisima, kao i u pismima. Darwin je, primera radi, pisao o tome koliko dugo će plemena u Australiji nastaviti da „trepću” dok ne izumru, kao i da „belac unapređuje izgled zemlje” (Darwin, 1887: 2: 136). Takođe je isticao da razvoj na Zemlji diktira mirnu transformaciju divljaštva u razvijene forme, ali i da će „civilizovani ljudi” vremenom „eliminirati” „primitivne rase”, o čemu svedoči sledeća konstatacija: „Gledajući na svet u ne tako dalekoj budućnosti, širom sveta će civilizovane rase eliminirati veliki broj nižih rasa” (Darwin, 1887: 1: 286).

⁴² Darwin navodi brojne primere o tome kako je čovek – usled svoje sposobnosti prilagođavanja – umeo da izrađuje potrebno oruđe i oružje, te da uči kako da se brani i da se snabdeva hranom, kako da pravi vatru i kako da je iskorišćava za pravljenje hrane, kao i da vrši izvesnu organizaciju i delu rada u plemenu da bi preživeo (upor. Darwin, 1871: 1: 158).

⁴³ Stoga su životinje uglavnom evoluirale tako što su dobijale jače zube ili kandže da bi se branile od neprijatelja, zatim su stvarale deblje krzno kada su migrirale u krajeve sa hladnim klimatskim uslovima, te su vremenom postajale manje ili veće da bi bile sposobnije da pobegnu od opasnosti. Ukoliko bi bile neuspešne u adaptaciji, odnosno, stvaranju nekih od navedenih potrebnih modifikacija na telesnoj strukturi, bile bi osuđene na izumiranje i nestanak (Darwin, 1871: 1: 159).

sposobnostima koje se odnose na intelekt, jačinu, talente, snalažljivost i celokupnu mogućnost (odnosno, nemogućnost) prilagodjavanja određene vrste novim uslovima.

Darwin je ukazivao na to da je čoveku u procesu evolucije bilo dovoljno da bude inteligentan da bi pronašao novu potrebnu alatku i tako se snašao u novonastalim situacijama i težim životnim uslovima. Stoga, prema mišljenju autora, čovek duguje intelektualnim sposobnostima svoje razlikovanje u odnosu na majmuna i „iskonskog čoveka nalik majmunu” (Darwin, 1871: 1: 159), pri čemu se čovek kao vrsta razvijao i unapređivao zahvaljujući pojedincima koji su bili „najmudriji” i „najспособniji”, te su bili pokretači daljeg evolucionog procesa i stvarali su najveći broj potomaka. Plemena koja su imala najveći broj talentovanih, snalažljivih i sposobnih pripadnika, evoluirala su brže u odnosu na druga koja nisu imala takve pojedince. Ugled i snaga određenog plemena zavisili su od pojedinačnih uspeha najboljih predstavnika, koji su pobeđivali u borbi, kreirali nova rešenja ili stvarali umetnost. Nasuprot tome, plemena sa velikim brojem „nesposobnih pripadnika” bila su osuđena na postepeno nestajanje, stapanje sa drugim plemenima ili potpuno izumiranje (Darwin, 1871: 1: 160).

Opisani proces predstavljao je jedan od ključnih uzroka izumiranja pojedinih rasa. Posledicu navedenog procesa Darwin je pronašao u činjenici da je „napredak čovečanstva” tekao od „polu-ljudskog stanja” do „sadašnjih civilizovanih država” (Darwin, 1871: 1: 168). Naime, ukazivao je na to da „divljaci”, odnosno „oni koji su slabi u telu ili umu” teško preživljavaju proces prirodne selekcije, te je evolucija neminovno dovela do stvaranja „civilizovanih ljudi”. Značaj etike u Darwinovoj teoriji ogleda se u njegovoj analizi načina na koji se vrši selekcija naprednijih ljudi od onih koji to nisu. Istakao je da „mi, civilizovani ljudi” [...] „činimo sve da kontrolišemo proces eliminacije”, i to putem građenja azila za „umobolne, sakate i bolesne”, dok medicinski stručnjaci rade na tome da „sačuvaju svakog do poslednjeg trenutka”, pa čak i „slabije” pripadnike društva (Darwin, 1871: 1: 171). Dalju diferencijaciju između „jakih” i „slabih” pripadnika društva Darwin je prepoznao u procesu obrazovanja i u sistematizaciji zanimanja, te je zaključio da „smo mi, civilizovani” podelili ljude

na „intelektualno superiorne i inferiorne”, tako da se unapred – dakle, prema unapred omeđenoj podeli rada – očekuje od prvopomenutog da „uspe u svim zanimanjima i ima veći broj dece”, zbog čega se u „civilizovanim narodima” radi na „tendenciji povećanja u broju i standardu intelektualno sposobnih” (Darwin, 1871: 1: 171). Konačno, Darwin je pomenuo i „kontrolu moralnih kvaliteta”, te „eliminaciju najgorih” u „civilizovanim društvima”, jer su ta društva iznašla načine da izoluju „bolesne, maloumne i nesposobne” tako da oni ne mogu da „slobodno prenose svoje loše osobine”. Tako su, kako ilustruje autor, „melanholični i ludi” zatvoreni, ili, pak, „sami sebe eliminišu” tako što izvrše samoubistvo, kao i da „nasilni i svađalački raspoloženi ljudi” često dolaze do „krvavog kraja” (Darwin, 1871: 1: 171). U Darwinovoj sistematizaciji „civilizovanih” rešenja, usledili su primeri o ostalim problematičnim grupama, kao što su „nemirni”, „neumereni”, „destruktivni” i njima slični (upor. Darwin, 1871: 1: 171 i dalje).

U Darwinovom diskursu postoji jasna povezanost koncepata „civilizovanosti”, „moralnosti” i „prirodne selekcije” koja – kao proces koji potpomaže neminovni evolucijski proces progresa ljudi – dovodi do toga da su prva dva pomenuta koncepta u saglasju. Drugim rečima, ovaj autor je ukazivao na postojanje „naprednijeg stepena moralnosti” kod „civilizovanih naroda”, jer je „sama priroda” uslovlila razvoj koji je bio vođen sposobnijim pojedincima. Pri tom, potvrde o neminovnoj povezanosti prirodne selekcije i podele na „superiorne” i „inferiorne”, Darwin je nalazio u savremenim medicinskim i biološkim diskursima o društveno prihvatljivim ponašanjima kao moralno superiornijim i evolucijski naprednijim. Tako su se, na primer, osuđivali pojedinci i plemena koja ne praktikuju monogamiju, te se o „neoženjenim muškarcima” pisalo kao o moralno inferiornim ljudima kojima, doduše, oni „civilizovani” ponekad mogu pomoći i „izlečiti ih”. Darwin se, konkretno, poziva na izvesnog doktora Starka (Stark), koji je došao do zaključka da „venčanje samo po sebi produžava život”, našavši dokaze da „oženjeni muškarci žive duže i zdravije od neoženjenih”. Čak i kada neoženjeni muškarci dožive starost, obrazložio je Darwin referirajući na Starka, oni su „slabog zdravlja i „uvek imaju manje šansi da

prežive” (Darwin, 1871: 1: 174). Prema ovom diskursu, koji je Darwin nedvosmisleno propagirao i doprineo njegovom konstuisanju, „niže rase”, kao i „inferiorni pojedinci” imaju „zle navike čije su posledice narušavanje porodice”, ali se, ipak, „sama priroda” pobrinula za to da je veća smrtnost kod neoženjenih, što, kako navodi autor, svedoči o „opštem zakonu” o „konstantnoj eliminaciji nesavršenih vrsta i umešnoj selekciji najkvalitetnijih individua iz svake generacije”. Istakao je da „razumni i dobri muškarci” koji iz „čestitosti” ostanu neoženjeni celog života „ne pate od visoke stope smrtnosti” (Darwin, 1871: 1: 174). Darwin je, takođe, tvrdio da današnja „primitivna plemena” svedoče o „primitivnim običajima” i nepoštovanju monogamije, kao i da takva plemena imaju „religije čiji bog ne osuđuje greh kao kod civilizovanih nacija” (Darwin, 1871: 1: 215).

Nakon analize „problematičnih” pojedinaca i „nižih” plemena, Darwin je došao do zaključka o tome koji su razlozi stvaranja određenih rasa koje se pokazuju kao superiorne. U kontekstu rasprave o „razlikama među rasama”, istakao je da se „izuzetan uspeh Engleza kao kolonista” može pripisati njihovoj „smeljoj i konzistentnoj energiji”, ali je ukazao na to da je „teško reći kako Englezi imaju takvu energiju” (Darwin, 1871: 1: 180). Ipak, iako nije mogao da obrazloži uzrok velike razlike između Engleza i svih ostalih „rasa”, nedvosmisleno je propagirao superiornost engleske „rase”, istakavši sledeće:

„Očigledno je tačno da je divni progres Sjedinjenih američkih država, kao i karakter ljudi, rezultat prirodne selekcije” – energičniji, neumorni, hrabri muškarci iz svih delova Evrope su upravo emigrirali u tu divnu zemlju i tamo ostvarili velike uspehe” (Darwin, 1871: 1: 180).

Zatim je dodao i predviđanja za potonji razvoj čovečanstva:

„Gledajući u daleku budućnost, ne mislim da je preteran stav poštovanog gospodina Zienke [Ziencke] kada kaže: Svi drugi događaji – kao oni koji su rezultirali u kulturi uma u Grčkoj i koji su doveli do rimskog carstva – postojali su samo da bi imali svrhu i vrednost kada se posmatraju u vezi sa, ili pre kao propratni deo... velikog puta ka Anglo-Saksonskoj emigraciji na Zapad” (Darwin, 1871: 1: 180).

Analizirajući sveukupni napredak civilizacije, zaključio je da „konačno možemo videti” da je „nacija koja je stvorila najveći broj visoko inteligentnih, energičnih,

hrabrih, patriota i dobrih ljudi” dovela do vlastite dominacije nad „manje kvalitetnim nacijama” (Darwin, 1871: 1: 183).⁴⁴ Darwinovo razumevanje razlika između rasa ilustruje i naredni primer:

„U Indiji se Evropljanin koji je tek stigao brzo snalazi, iako isprva ne može da razlikuje više rasa među domorocima. Ubrzo ipak pravi razlike. Nasuprot tome, jedan Hindus ne može da pravi razliku između nekoliko evropskih naroda, a tome su slične i druge rase, poput crnaca, tako da – i pored naizgled velikih razlika – sve rase koje nisu evropske zapravo su slične u formi. Iako se dosta razlikuju po kapacitetu pluća, izgledu lobanje, jeziku, pa i mentalnim sposobnostima” (Darwin, 1871: 1: 216).

Kako ću pokazati u narednom delu ovog poglavlja rada, o „velikim razlikama” između evropskih naroda, s jedne strane, i svih drugih, s druge, i Darwin i Spenser će diskutovati i kada je reč o muzici.

SPENSEROV I DARVINOV DISKURS O EVOLUCIJI MUZIKE

Preписка Herberta Spensera i Čarlsa Darvina svedoči o interesovanju ovih mislilaca za problem evolucije u muzici (Darwin, 1858). Godine 1858, Spenser je poslao Darwinu izvesni broj svojih eseja, među kojima je bio i tekst *Poreklo i funkcija muzike*, kog je Darwin prokomentarisao kao „izuzetno zanimljivog”, te istakao da je i sam razmišljao o „razvojnoj teoriji u sferi muzike”, ali da nije uspeo da „u potpunosti argumentuje svoje ideje”. Takođe je dodao da se u velikoj meri slaže sa Spenserovim idejama i da mu se čini da će doći do istih zaključaka (Darwin, 1858). Obojica autora će, međutim, znatno podrobnije elaborirati svoje teze o evoluciji u muzici u spisima nakon 1871. godine, a u njima se njihova tumačenja neće umnogome podudarati, iako će, kako ću pokazati, ostati istovetni kada je reč o diskursu o evoluciji kao progresu ka „civilizovanim” kulturama.

⁴⁴ Zanimljivo je pomenuti Darwinovo gledište povodom degradacije civilizacije. On se, naime, suprotstavlja jednom od tada postojećih tumačenja o tome da je čovek došao na svet kao civilizovan ali da su ga divljaci degradirali, te ističe da je process bio obrnut. Smatrao je, međutim, da postoji dokaz o tome da su sve civilizovane nacije potomci varvara i da se taj dokaz nalazi u jasnim tragovima nekadašnjih običaja, verovanja, jezika (upor. Endersby, 2003: 69 i dalje).

Odnos Spenserove i Darwinove teorije o ulozi muzike u procesu evolucije

Iako su i Spenser i Darwin konstruisali diskurs o tome kako je muzika imala ulogu ekspresivnog ispoljavanja afekata, Darwin je muziku tumačio kao oruđe u selekciji i kao prethodnicu jezika. Pojavu, to jest poreklo muzike, on je video u njenoj ulozi u evoluciji. Spenserijansko evolucionističko tumačenje muzike bilo je, kako ću kasnije pokazati, uticajnije, te se zadržalo kao prisutnija paradigma u diskursima o muzici 19. i 20. veka. Ovo tumačenje podrazumevalo je pristup muzici kao istorijskom i kulturnom fenomenu. Drugim rečima, dok je muzika za Darvina predstavljala jedno od (prirodnih) sredstava u procesima selekcije tokom evolucije čoveka kao biološke vrste, Spenserova razmatranja navedenog problema, kao i ona koja su nastala pod uticajem njegove teorije, u većoj meri su sagledavali muziku kao komponentu u sociokulturnoj evoluciji.

Konkretne razlike između Darwinovih i sopstvenih tumačenja muzike u procesu evolucije, Spenser je elaborirao u okviru drugog izdanja spisa *Poreklo i funkcija muzike*, istakavši da se „mora odgovoriti” [...] oponentu, ili delimičnom oponentu visokog autoriteta” (Spencer, 1891: 2: 306). Iskazavši poštovanje Darvinu kao „pažljivom istraživaču” čija se shvatanja moraju uzeti u obzir „uz veliko uvažavanje”, istakao je, ipak, da će „istraživanje pokazati” da su izvesne opservacije ovog autora „neadekvatne”. Prema Spenserovom mišljenju, Darwin je bio „zanesen svojom doktrinom seksualne selekcije”, zbog čega je došao do tumačenja da se poreklo muzike nalazi u „izražavanju ljubavnih osećanja”, te je „ignorirao dokaze koje svedoče suprotno” (Spencer, 1891: 2: 306). Kako sam Spenser pokazuje, sličnost između njegove i Darwinove teorije nalazi se u tezi da se muzika razvila iz „vokalne buke”, ali se razlika uočava u tumačenju konteksta u kojem su i zbog kojeg su vokalni zvuci prerastali u prve primere muzičkog izvođenja. Dok je Darwin kontekst video u „ljubavnom činu”, odnosno „ispuštanju zvukova” radi privlačenja partnera za parenje, Spenser je isticao ulogu emocija u stvaranju muzike, tvrdeći da „muzika ima svoje začetke u zvucima koje uzbuđeni glas emituje” (Spencer, 1891: 2: 306). Pri tom, za Darvina su prvi „muzički usklici” ujedno (i jedino) „ljubavni zvuci”, a Spenser ukazuje i na izražavanje

emocija van čina parenja i navodi primere ekspresije bola, radosti, pobeđe i slično, što Spenser ističe kao ključnu razliku u odnosu na svog oponenta:

„Prema mišljenju gospodina Darvina, zvuci koji se stvaraju isključivo prilikom ljubavnog osećanja, čineći tako prvobitno muzičko izvođenje, zapostavljajući tako razne druge varijetete muzičkog izvođaštva čiji je cilj bio izražavanje drugih vrsta emocija” (Spencer, 1891: 2: 306).

Spenser i Darwin su se razišli u pogledu tumačenja porekla muzike, ali je važno napomenuti da su njihovi diskursi o muzici, uopšte uzev, bili divergentni. Iako se u mnogim drugim aspektima njihovih teorija, kao što sam pokazala, njihove teorije podudaraju, u razmatranju muzike Darwin je ostao prevashodno ostao prirodnjak, te je, shodno tome, muziku posmatrao u biološkom kontekstu. Čak se njegov diskurs o muzici kod životinja i čoveka ne razlikuju u velikoj meri. S obzirom na to da se bavio skoro isključivo pitanjem porekla muzike, njemu je bila važna analiza zvuka kao sredstva u seksualnoj selekciji, a tako shvaćena, muzika se nije značajno razlikovala u slučaju ljudske i životinjske vrste.

Dakle, iako se sagledavanje potonjeg evolucionog procesa sveukupne kulture – koji je tekao u vidu kontinuiranog pravolinijskog razvoja ka vrhuncu u muzikama „civilizovanih društava” – u velikoj meri pokazuje kao slično u diskursima Spensera i Darvina, za prvopomenutog muzika je imala jednu od važnijih uloga u evoluciji kao progresivnom razvoju sveukupne civilizacije, dok je za drugog ona bila relevantna zbog svog porekla i mesta u seksualnoj selekciji, kao i u izražavanju emocija. Darwin, dakle, nije u tolikoj meri pridavao pažnju pitanjima razvoja muzike i dostizanja vrhunca u civilizovanim društvima koliko ga je interesovalo samo poreklo muzike i njena uloga u biološkim procesima. U daljem tekstu izložiću pojedinačne teorije ovih autora, fokusirajući se, pri tom, na one momente koji su najviše doprineli konstruisanju dihotomnog diskursa o „primitivnim” i „razvijenim” kulturama. U Spenserovom slučaju, stvaranje ovakvog diskursa umnogome je transparentno, budući da on neskriveno i dosledno predstavljao evoluciju kao progres ka sve „savršenijim” vrstama muzike, dok su u Darwinovom slučaju pomenute kategorije više implicitne i daju se dekonstruisati kroz pažljivu analizu načina na koji on razmatra ulogu muzike u biološkim procesima selekcije i emocionalne ekspresije.

Pored eseja posvećenog u celosti poreklu i funkciji muzike, i esej o progresu daje temeljni uvid u Spenserov diskurs o evoluciji muzike. Oba teksta odlukuju se diskursom koji je baziran na komparaciji postojećih „primitivnih plemena” i onih koji su postojali u vreme nastajanja muzike. Pri tom, pridaje se pažnja procesu razvoja muzike od njenog jedinstva sa drugim umetničkim praksama do sticanja samostalnosti i usavršavanja muzičko-tehničkih sredstava. U Darvinovom slučaju, teorija o evoluciji muzike da se rekonstruisati iz dva izvora u okviru kojih je elaboracija o muzici realizovana kao deo opšte teorije evolucije – *Poreklo čoveka* (1871) i *Izražavanje emocija kod čoveka i životinja* (1872). Nekoliko oskudnih osvrtu na poreklo muzike može se pronaći i u njegovoj kapitalnoj studiji *O poreklu vrsta*.

Spenserova teorija o poreklu muzike: muzika kao „prirodni jezik emocija”

Sušтина Spenserove teze o nastanku muzike može se ilustrovati sledećom konstatacijom ovog autora:

„Sva muzika je prvobitno bila vokalna. Svi vokalni zvuci proizvode se radnjom određenih mišića. Ovi mišići, kao i svi ostali koji čine telo, podstaknuti su na kontrakciju prijatnim i bolnim osećanjima. I zato se osećanja ispoljavaju u zvucima, kao i u pokretima” (Spencer, 1891: 2: 293).

Spencer je u većem delu eseja o muzici obrazlagao biološku uslovljenost proizvodnje tonova, odnosno, pokušavao je da utvrdi „princip koji stoji iza svih vokalnih fenomena, uključujući i vokalnu muziku, kao i muziku uopšte” (Spencer, 1891: 2: 293). Elaborirao je način proizvodnje tona, ukazavši na to da se mišići koji pokreću grudi, grkljan i glasne žice kontrahuju „u skladu sa intenzitetom emocija”. Zvuci se, stoga, razlikuju u zavisnosti od položaja „vokalnih organa”, što dovodi do varijacija u glasu, a sve to je fiziološki rezultat varijacija emocija. Dalje sledi da je svaka promena ili modulacija prirodna posledica neke prolazne emocije ili senzacije, što konačno dovodi do zaključka da se objašnjenja svih vrsta vokalne ekspresije moraju tražiti u opštem odnosu između „mentalnih i mišićnih uzbuđenja”. Promene u tom odnosu dovode do

specifičnosti u vokalnoj ekspresiji u vidu jačine, kvaliteta visine, intervala i stepena varijacije i tako „dolazimo do toga da svi vokalni fenomeni imaju fiziološku bazu” (Spencer, 1891: 2: 294).⁴⁵ Varijacije u glasu, kako ističe autor, postaju svojevrsni jezik kojim razumemo emocije drugih, a sve navedene informacije čine polazište za teoriju muzike (Spencer, 1891: 2: 297).

Uzevši u obzir sve navedeno, Spenser je došao do zaključka da pesma koristi i pojačava „prirodni jezik emocija” s obzirom na to da ona nastaje kao sistematska kombinacija vokalnih specifičnosti koje čine fiziološki efekti akutnog bola ili zadovoljstva. Spenser daje i detalje o razlikama u izvođenju kao posledicama razlika u emocijama. Tako, na primer, *staccato* izvođenje autor dovodi u vezu sa stanjem uzbuđenja, odlučnosti i samopouzdanja. Radnja vokalnih mišića koji proizvode „staccato stil” analogna je onoj koja dovodi do oštrih, odlučnih, energičnih pokreta tela koja odgovaraju navedenim emocijama. Najsporiji stavovi, *largo* i *adagio*, koriste se kao „odraz” tuge, ili „mirnih” osećanja poput poštovanja. Brži stavovi (*andante*, *allegro*, *presto*) sukcesivno predstavljaju sve jače emocije. Čak i ritam odražava različitu upotrebu mišića, te odraz različitih emocija i mentalnih stanja. Akcije koje su karakteristične po jakim emocijama najčešće su izraženo ritmične (na primer, nervoza ili nestrpljenje). Ples je, takođe, ritmička akcija i posledica „prirodno povišenih” emocija. Jednom rečju, Spenserov diskurs karakteriše teza o muzici kao „idealizaciji prirodnog jezika strasti” (Spencer, 1891: 2: 299).

⁴⁵ Gore navedeno autor je elaborirao detaljno opisavši proces nastanka zvuka, kako kod čoveka, tako i kod instrumenata. Objasnio je, na primer, da između pluća i „organa glasa” postoji skoro isti odnos kao između orgulja i cevi – jačina konačnog zvuka zavisi od jačine protoka vazduha u cevima, odnosno plućima, uz dodatne komplikacije u slučaju pluća s obzirom na to da se protok vazduha u plućima menja u zavisnosti od položaja mišića grudi i stomaka. Sila kontrakcije mišića proporcionalna je intenzitetu proživljenih osećanja u datom trenutku. Stoga su glasni zvuci uvek posledica jakih emocija, a različiti kvaliteti glasa prate različita mentalna stanja. (Spencer, 1891: 2: 294). Takođe i visina glasa nesumnjivo zavisi od rada vokalnih mišića. Spenser je istakao da „svi znaju” da se „srednje note prave” bez većeg napora, dok je za izvođenje veoma visokih ili niskih nota potrebno dosta napora. Da bi se dobili pevani tonovi neophodna je mišićna snaga koja je mnogo veća u poređenju sa onom koju zahteva običan govor, te ta snaga za postizanje pevanja može „postati bolna” (Spencer, 1891: 2: 295).

Spenserova teorija o razvoju od homogenih ka heterogenim muzičkim vrstama: put od „primitivne” do „civilizovane” muzike

Spenser se priključio aktuelnim rekonstrukcijama života i kultura prvobitnih ljudi putem komparacije sa postojećim plemenima u kolonizovanim krajevima koji su se opisivali kao „primitivni”. Tako je, u okviru eseja o progresu, posvetio pažnju progresu muzike od njenog jedinstva sa „rečima i pokretom” do postupnog osamostaljivanja i dostizanja vrhunca u 19. veku. Istaknuto je da su „ritam u rečima, u zvucima i u pokretu” prvobitno bili „delovi iste stvari”, a tek kasnije su se odvajali u razvojnim procesima, dok su među postojećim „varvarskim plemenima” i dalje ujedinjeni (Spencer, 1891: 1: 22). Poredio je plesove „divljaka” koji su praćeni „nekom vrstom monotone pesme, pljeskanjem ruku, udaranjem u sirove instrumente”, te ustanovio da rani zapisi „istorijskih rasa” pokazuju sličnosti tri vida metričke akcije (u pokretu, rečima i tonovima) ujedinjene u religijskim festivalima. Pozivao se na informacije o tome da u jevrejskim napisima postoje podaci o trijumfalnoj odi koju je komponovao Mojsije po porazu Egipćana i koja je bila praćena plesom i udaraljka. Spenser je naveo i mnoštvo drugih primera muziciranja u antičkim društvima, ukazujući na jedinstvo muzike, reči i plesa u prvim fazama razvoja čovečanstva. Slični odnos postojao je i u Grčkoj, dakle, bilo je karakteristično simultano pevanje i mimetička reprezentacija života i avantura heroja ili boga, a istu situaciju, kako je autor istakao, nalazimo u Sparti, kao i u Atini, a i kasnije u Rimu, pa i u prvim hrišćanskim društvima.

Spenser je takođe opisivao i prakse koje nisu uključivale ples, ali su i dalje podrazumevale jedinstvo muzike i poezije. „Primitivne grčke pesme” religioznog sadržaja nisu bile recitovane, već pevane. Isprva su i takva izvođenja bila praćena plesom hora, ali su se kasnije osamostalile, pa potom i diferencirale na epiku i liriku. U ovoj poslednjoj fazi ustalila se praksa pevanja lirike i recitovanja epike, što Spenser naziva „rođenjem poezije” (Spencer, 1891: 1: 23). Tokom istog vremenskog perioda, multiplicirale su se vrste i upotreba muzičkih instrumenata, pa je muzika počela da se razvija i odvojeno od reči. Dalji razvoj Spenser je prepoznao u odvajanju sfera muzike i poezije od religijske upotrebe, odnosno,

pozitivno je ocenjivao porast autonomije umetnosti, u čemu je pronalazio dokaze za tezu o razvoju „umetničkih vrsta” od homogenih ka heterogenima. Navedeni proces nije nalazio isključivo u separaciji prvobitno jedinstvenog žanra muzike, plesa i poezije na samostalne delove, nego i u multipliciranim diferencijacijama koje su se nadalje dešavale u svakoj od njih ponaosob (Spencer, 1891:1: 23 i dalje).

Odabравši da se ne zadržava na poeziji i plesu, elaborirao je analizu muzike kao reprezentativnog „tipa” date proučavane grupe. Pretežno se oslanjao na podatke o običajima „varvarskih rasa” koje još uvek postoje, te je, na osnovu njihovih praksi, donosio zaključke o karakteristikama muzika u „nižim” fazama evolucionog procesa. Tako je istakao da su prvi muzički instrumenti „bez sumnje bili udarački” i korišćeni da obeleže ritam u plesu. U konstantnom ponavljanju istog zvuka identifikovao je muziku u „svom najviše homogenom obliku” (Spencer, 1891: 1: 24), pri čemu se taj najjednostavniji oblik pronalazio, prema Spenserovom mišljenju, u svim pojavnostima muzike, odnosno, u svim njenim aspektima. Tako je istakao da su Egipćani imali liru sa tri žice, rane grčke lire su imale četiri, a vremenom su se razvile do sedam i osam žica, što je bio još jedan primer razvoja od homogenih ka heterogenim vidovima muzičkih praksi. Potom je autor istakao da se, „tokom dugog perioda u trajanju od hiljadu godina”, došlo do „velikog sistema” duple oktave i razvile su se mogućnosti izvođenja melodije, to jest, porasla je „heterogenost melodije”. Diferenciranje muzike kao takve Spenser je video i u upotrebi različitih modusa, te potom durskih i molskih lestvica. Analizirao je i činjenicu da se instrumentalna muzika uglavnom izvodi uz glas, a da su i same pesme predstavljale spoj muzike i poezije (Spencer, 1891: 1: 24).

Indikativno je Spenserovo tumačenje multipliciranja svih muzičkih sredstava kao vida diferenciranja muzike kao umetničke vrste, pri čemu je taj proces vodio vrhuncu u „našim sistemima”. Tvrdio je da se može činiti da se do određene značajne heterogenosti u muzici došlo i u grčkoj civilizaciji, ali „zapravo nije kada se uporedi sa našom muzikom” (Spencer, 1891: 1: 24). Drugim rečima, autor je video napredak u odnosu na prethodne faze razvoja

antičke muzike, ali ne i u poređenju sa savremenom muzikom 19. veka, što se objašnjava u njegovoj daljoj analizi razvoja harmonije kao relevantnog faktora u evoluciji. Dakle, uočio je homogenost muzike kada su prakse uključivala „jednostavne” harmonije, tako da se Spenserova analiza može razumeti kao istraživanje razvoja muzike od melodije do harmonije. U horskoj crkvenoj muzici pronalazio je primere razvoja harmonije i stvaranja uslova koji su „pripremile put” za istovremeno pevanje dva hora, potom za „izvođenje sa kašnjenjem jednog od njih”,⁴⁶ što je vodilo razvoju fuge (Spencer, 1891: 1: 24). Od fuge do „koncertne muzike u dve, tri, četiri i više deonica”, prelaz je bio lak i brz, kako je istakao autor, a uključivao je dalje umnožavanje muzičkih sredstava i praksi i konstantno povećavanje heterogenosti, i to u svim aspektima. U Spenserovoj teoriji posebno je pridavan značaj razvoju različitih „žanrova i vrsta” pod kojima je podrazumevao „instrumentalne, vokalne i mešane”, te dalje podele u zavisnosti od izvođačkog ansambla i namene. Pri tom je kontinuirano tokom eseja istaknut značaj razvoja sekularnih žanrova, odnosno odvajanja muzike od njene podređene uloge religijskim obredima.

Nakon celokupne analize istorijskog diferenciranja muzike i razvoja te vrste od homogenih ka heterogenim vidovima, Spenser je ukazao na „istinu” koja „se vidi” kada se poredi „bilo koji primer aboridžinske muzike” sa primerom „moderne muzike”, čak i sa „običnom pesmom za klavir”. „Istina” o superiornosti „naše muzike” objašnjavala se, naime, heterogenošću u pogledu „visina” i „trajanja nota”, „broju upotrebljenih nota” i „varijacija snage” kojima se izvodi i peva, kao i „promenama tonaliteta, tempa, boje i glasa i mnogih drugih modifikacija ekspresije”. Jedan od reprezentativnih primera Spenserovog promovisanja zapadne muzike kao superiornije nalazi se u sledećoj konstataciji:

„Između starih monotonih plesnih pesama i velike opere današnjice, sa njenim beskrajnim orkestarskim kompleksnostima i vokalnim kombinacijama, kontrast u heterogenosti je toliko ekstremno da je teško poverovati da bi prva trebalo da bude prethodnica druge” (Spencer, 1891: 1: 24).

⁴⁶ Autor misli na uvođene polifonije u crkvenu muziku, odnosno polifonog pevanja sa čestom upotrebom imitacije, što on naziva „kašnjenjem” jednog hora za drugim.

Dok je početak eseja posvećen isključivo problemu biološkog pristupa razvoju muzike, veći deo rada Spenser posvećuje ukazivanju na „istorijske činjenice”, te objašnjavanju razlike između muzika „divljačkih plemena” i „civilizovanih rasa”. Na primer, navodi primer kako su „igre-pesme divljačkih plemena veoma monotone” i kako njihova monotonija mnogo više „aludira” na „običan govor” nego na pesme „civilizovanih rasa” (Spencer, 1891: 2: 299). U vezi s tim, kako je istakao Spenser, jesu i monotone pesme među „čamdžijama i drugima na Istoku”, kao i antičke pesme „donekle monotonog karaktera”, što, po mišljenju autora, svedoči o tome da je pesma nastala postepeno se odvajajući od „emotivnog govora”. Prve pesme, odnosno „pesme divljaka” nalaze se, stoga, na „najnižim stupnjevima civilizacije” (Spencer, 1891: 2: 299). Obično su ograničene na nekoliko nota, retko proširujući opseg do intervala kvinte, eventualno do oktave kada su u pitanju momenti „iznenadnog uzvika”. Ipak, Spenser je tvrdio da je kvinta igrala izraženu ulogu u „primitivnoj vokalnoj muzici”, pri čemu se intervali nisu izvodili „čisto”, već „kao kad violonista prevlači prste preko žica” (Spencer, 1891: 2: 299).⁴⁷

Spenser je insistirao na tome da „imamo dobar razlog da verujemo da je rečitativ nastao iz određenog stepena emotivnog govora, dok je pesma razvijena iz naprednijeg stepena emotivne ekspresije, odnosno, iz dalje razrade rečitativa”. Priče i legende „divljaka” izražene su u metaforičnom, alegorijskom stilu koji je njima „prirodan”, dok je lirska poezija razvijana kasnije. Potvrdu o direktnoj sprezi između emocija i muzičkog izraza Spenser je našao u operi, za koju je istakao da omogućava da se čuju gradacije u ekspresiji, s obzirom na prisustvo razvijenih rečitativa ili onih nalik na običan govor, kao i arija. Zbog raznolikosti koje nudi, opera je, kako je vidi autor, „najviša forma vokalne muzike” (Spencer, 1891: 2: 300), jer „tada postaje jasno” da rečitativ od četiri tona ranih grčkih pesnika „nije zaista bio ništa više od „malo pojačanog emotivnog govora” (Spencer, 1891: 2: 301).

⁴⁷ Spenser se poziva na zaključke koje je imao prilike da čita u studiji *The Music of the Most Ancient Nations* Karla Engela (Carl Engel).

Spenser, nadalje, smatra da postoje izvesni „tragovi” o uticajima koji su usloveli opisani razvoj muzike, konstatujući da su tonovi, intervali i kadence jakih emocija od kojih se razvila pesma mogli usloviti i dalje razvijanje muzičkih komponenti. Drugim rečima, jake emocije i uopšte sposobnost emotivnog reagovanja doveli su do kontinuiranog muzičkog razvoja. Spenser, potom, ukazuje i na to da postoje „dokazi” o navedenoj tvrdnji koji se nalaze u činjenici da su „muzički kompozitori muškarci izraženog senzibiliteta”. Stoga, kako autor ističe, Mocartov život svedoči o osobi „intenzivnih aktivnih afekata”, dok je Betoven bio „veoma osetljiv i veoma strastven”, a Mendelsona su poznanici opisivali kao nekoga ko je bio „preplavljen finim osećanjima”, kao i Šopena koji je imao „skoro neverovatan senzibilitet”. Zbog svih navedenih atributa, autor je došao do zaključka da su kompozitori „neobično emotivne prirode” koje dovode do porasta emotivnog reagovanja, te se tako stvaraju diferencijacije od „emotivnog govora” do „niže vokalne muzike”, a potom od „niže” do „više” muzike (Spencer, 1891: 2: 301).

Konačno, Spenser je postavio i pitanje da li muzika ima izvesnu funkciju osim izazivanja trenutnog zadovoljstva. Istakao je da se čini da ljubav prema muzici postoji kao sama sebi cilj, jer „divote melodije i harmonije očigledno ne doprinose dobrobiti društva ili pojedinca” (Spencer, 1891: 2: 303). Ipak, zaključio je da, osim direktnog uživanja koje nudi, muzika predstavlja „prirodnu posledicu razvoja jezika emocija”, budući da je svoj razvoj započela sjedinjena sa govorom, vremenom se odvajala i razvijala, da bi konačno dobila svoj potpuni kompleksni izraz koji je ekvivalentan složenim emocijama savremenog čoveka (Spencer, 1891: 2: 303). Kako je tekla „kultivacija muzike”, tako je muzika uticala na „um”, jer ona „ima prirodni efekat na um”, tako da on „postaje sposobniji da percipira složenije melodije, modulacije glasa, harmonije” (Spencer, 1891: 2: 303). Dakle, muzika je potekla iz emotivnog govora i sada njemu dalje doprinosi. Kao podatke koji idu u prilog navedenim tvrdnjama, autor je istakao da je kod Italijana razvijena melodija prvo nastala, a čini se i da Italijani imaju razvijeniju emotivnu ekspresiju u govoru, za razliku od Škotlandana koji su obično „monotoni u

intervalima i modulacijama”, pa tako i u govoru i u muzici (Spencer, 1891: 2: 303).

Konačne zaključke o „očiglednim vezama” između jezika i muzike, ali i razvoja muzike i superiornosti „rase”, autor je jasno istakao naglasivši da razlike postoje između govora i muzike različitih nacija i klasa, što se vidi iz činjenice da:

„[...] gospodin i klovn stoje u jasnom kontrastu po različitim intonacijama”. Slušajte način govora jedne sluškinje i jedne prefinjene dame i uočićete više delikatne i složenije promene glasa kod druge” (Spencer, 1891: 2: 304).

Spencer je, konačno, zaključio i da je funkcija muzike u tome da „olakša razvoj ovog emotivnog jezika”, jer muzika je „sredstvo za postizanje uzvišene sreće” zbog čega ona „mora biti rangirana kao najuzvišenija od lepih umetnosti” i kao ona koja uistinu doprinosi „opštoj ljudskoj dobrobiti”. Autor, stoga, ističe da „ne možemo dovoljno aplaudirati” zbog toga što „muzička kultura” postaje jedna od „karakteristika našeg doba” (Spencer, 1891: 2: 306).

Darvinova teorija o poreklu muzike: glas kao sredstvo privlačenja u seksualnoj selekciji

U periodu od 1858. godine, kada je započeo svoje refleksije o muzici (uglavnom podstaknut Spenserovim tekstovima), do 1871, kada je konačno i zapisao gledišta u svojim studijama, Darwin je promenio stavove o tome da se umnogome slaže sa Spenserovim mišljenjima o poreklu i funkciji muzike. Pretpostavlja se da je promena mogla biti uslovljena (ili barem ubrzana) Darwinovim negodovanjem načina na koji je koncept evolucije razumevan u javnosti. Naime, teoriju o evoluciji fundiranoj na prirodnoj selekciji Darwin je video kao opozitnu teleološkim teorijama Spensera. U *Poreklu čoveka* Darwin je izložio pretpostavku da je muzika nastala kao funkcionalna komponenta procesa seksualne selekcije. Stoga se treba posmatrati kao analogna (po svojoj korisnosti) zvucima koji su proizvodili mužjaci da bi privukli ženke (na primer, u slučaju

insekata, riba, ptica, miševa i majmuna).⁴⁸ Iako, prema Darwinovom mišljenju, muzika ne može da funkcioniše poput artikulisanog govora, ona ipak ima veliku moć u emocionalnom reagovanju, zato što njene afektivne moći imaju udela u procesu seksualne selekcije u toku „sezone udvaranja” (Darwin, 1896: 2: 158). Pristupivši muzici kao bazi za pojavu jezika, potencijalu koji dele sve životinje i idealnom mediju za komunikaciju afekata, Darwin ju je tumačio kao preteču jezika (Darwin, 1871: 1: 56).⁴⁹

Dok je u studiji *O poreklu vrsta* muziku pomenuo svega nekoliko puta u kontekstu seksualne selekcije među životinjama, Darwin je u studijama posvećenim problemima ljudske vrste (*Poreklo čoveka i Izražavanje emocija kod čoveka i životinja*) razradio tezu o poreklu muzike kao jednog od „načina udvaranja” i, s tim u tesnoj vezi, kao značajnog vida izražavanja emocija. Problematizacija evolucije čoveka i njegovih intelektualnih sposobnosti bila je povod da Darwin ozbiljnije inkorporira muziku u svoju teoriju evolucije. Dakle, u navedenim studijama autor je prešao sa razmatranja „muzike ptica” na muziku čoveka, ali se, međutim, sama teorija nije drastično promenila. Njena polazna osnova nalazila se u pretpostavci da čovek – poput svih životinja – proizvodi određene glasove da bi privukao partnere za parenje, i to, po (Darwinovom) pravilu, rade muškarci, odnosno „najsnažniji, najaktivniji i najatraktivniji” predstavnici određenog plemena koji time doprinose produženju vrste (Darwin, 1871: 1: 56). Kao i u slučaju ptica, i kod čoveka dolazi do „proizvođenja prijatnih glasova” sa ciljem privlačenja partnerki. Ipak, Darwin je analizu muzike pratio u

⁴⁸ U Darwinovom diskursu indikativna je upotreba termina „muzika”, „pesma” i „ukus” čak i kada razmatra životinjske vrste. Tako, na primer, piše o „sličnom ukusu za divne boje i muzičke zvuke u skoro celom životinjskom carstvu” (Darwin, 1896: 1: 159).

⁴⁹ Ne pretendujući da ulazim u raspravu o tome, pomenuću samo da su debate o poreklu jezika, kao i o odnosu istorijskog razvoja jezika i muzike, bile karakteristične za osamnaestovekovne naučne i filozofske diskurse. Ruso (Jean Jacques Rousseau) u Francuskoj, Hiler (Johann Adam Hiller) u Nemačkoj i Braun (John Brown) u Engleskoj, zagovarali su prioritet jezika, pri tom shvaćenog kao govora emocija, a ne kao artikulisanog izražavanja misli i ideja (upor. Kivy, 1959: 44–45). Darwinova gledišta su u ovom trenutku bila značajno suprotstavljena poziciji Spensera koju je hvalio 1858. godine. Dok je Spenser pretpostavljao da su osobine emocionalnog govora stvorile bazu za muziku (iako je priznavao da postoje izvesni argumenti za tvrdnju da je muzika evolucijski prethodila jeziku), Darwin je smatrao da Spenser nije imao osnova da tvrdi da je geneza muzike započeta u kadencama emocionalnog govora. Istakao je da Spenser nije uspeo da ponudi „zadovoljavajuće objašnjenje” o povezanosti ekspresivnih moći tonova i određenih emocija (Darwin, 1872: 86, upor. Cross, 2007).

kontekstu sagledavanja evolucionog puta čoveka kao vrste, te je, shodno tome, nalazio da je čovekovo ponašanje bliže onim životinjskim vrstama koje pripadaju njegovim bližim i direktnim prethodnicima i pripadnicima grupe sisara, a da se više razlikuje od udaljenih vrsta, poput ptica (Darwin, 1871: 1: 56).

Darwinova teza o muzici kao emocionalnoj ekspresiji

Darwin je povezivao navedene tvrdnje i sa sposobnošću afektivnog reagovanja kod čoveka, odnosno sa načinima na koje ljudi ispoljavaju emocije. Godine 1872. autor je nastavio da se bavi ovim aspektom evolucije u muzici u studiji *Izražavanje emocija kod čoveka i životinja*, gde je elaborirao tezu o afektivnom potencijalu muzike i njenoj ulozi u nastanku jezika. Istakao je da muzika odražava odnose između afektivnog stanja i zvuka i to kod mnogih vrsta, zbog čega je vokalnu muziku smatrao „primarnim tipom svih muzika”. Darwin je, nadalje, smatrao da efekti muzike nisu posledica isključivo samih zvukova, nego i akcija koje njih prate. Tako, na primer, po njegovom mišljenju, izvesna melodija može značajno izgubiti na svojoj ekspresivnosti ukoliko se transponuje na drugu visinu, zato što postojanje efekta zavisi i od zvukova ali i od akcije koja je dovela do njihovog proizvođenja (Darwin, 1872: 89–90).⁵⁰

Pozivajući se na Ličfilda (Litchfield), Darwin je elaborirao svoje teze o konceptu „ekspesije u muzici”. Ukazao je, citirajući pomenutog autora, da postoji izvesni „zakon” po kojem emocije vezane za „jednostavne zvuke” nisu identične onima koje se angažuju pri stvaranju ili slušanju pesme. Stoga, emocije izazvane „jednostavnim zvucima” moraju da se „primene na razvijeniji vid ekspresije u pesmi”, što Ličfild naziva „primarnim tipom svih muzika. Konačni „efekat” pesme zavisi i od intonacije, konkretnih visina tonova, tonaliteta, brzine izvođenja, jačine i slično, što ukupno daje „muzičku ekspresiju pesme”, odnosno „divotu koju daje melodija” (Darwin, 1872: 90). Darwinov konačni zaključak odnosi se na „moć” muzike da „podseća na neodređen i nejasan način” [...] na „jake emocije” koje su i „naši preci” imali:

⁵⁰ Zanimljivo je pomenuti da je ideja o povezanosti dejstva muzike i određene akcije, tj. ljudskog delanja, tek nedavno ponovo postala zastupljena u diskursima o muzici, a pogotovo u sociologiji muzike (videti, na primer, DeNora, 2003).

„Kao što nekoliko naših najjačih emocija – tuga, radost, ljubav i saosećanje – vode do slobodnog puštanja suza, nije iznenađujuće da i muzika može da izazove suze u našim očima, pogotovo kad smo već razneženi nekom od najnežnijih emocija. Muzika često proizvodi još jedan specifični efekat. Znamo da svaka jaka senzacija, emocija ili izbuđenje – jak bol, bes, užas, radost, ili ljubavna strast – sve imaju specifičnu tendenciju da izazivaju podrhtavanje mišića; i uzbuđenje ili slaba drhtavica koja se spušta niz kišmeni stub i ekstremitete mnogih osoba kada su pod jakim efektom muzike, izgleda da ima isti odnos sa pomenutim drhtanjem tela, kao što ima i malo puštanje suza od moći muzike ima isti efekat kao i jecanje zbog bilo koje prave i jake emocije” (Darwin, 1872: 219).

Dok se u navedenim konstatacijama Darwin približava romantičarskom diskursu o muzici kao jeziku emocija, u studiji *Poreklo čoveka* elaborirao je svoja gledišta o razlikama između životinjskih vrsta i čoveka, kao i između „rasa ljudi” iz jednog posve biološkog aspekta. Analizirajući „primitivne ljude”, ukazao je na njihovo korišćenje glasa kao analagno onom koje postoji kod srodnih životinja, te je isticao da je „primitivni čovek snažno koristio svoj glas” pri traženju partnerke za parenje kao i pri seksualnom činu, a „može se pretpostaviti da je zvučao kao majmun” (Darwin, 1871: 1: 56).⁵¹ Međutim, ono u čemu dolazi do ključnog razdvajanja između, s jedne strane, životinja i „primitivnog čoveka”, i, s druge, „civilizovanog čoveka” jeste „ukus za lepo”, čime se ovaj autor ponovo vraća u romantičarske estetičke diskurse o muzici. Ovaj koncept objašnjen je na sledeći način:

„Ukus za lepo [...] nije jedinstvene prirode u ljudskom umu; zato što se uveliko razlikuje kod različitih rasa ljudi [...] i čak nije sasvim isti ni kod različitih nacija iste rase. Sudeći po odvratnim ornamentima i podjednako odvratnoj muzici u kojoj uživa većina divljaka, može se pretpostaviti da njihova estetska sposobnost nije toliko visoko razvijena kao kod nekih životinja, na primer, ptica. Jasno je da nijedna životinja nije sposobna da uživa u prizorima poput neba noću, lepog pejzaža, ili prefinjene muzike; ali takvi visoki ukusi, budući da zavise od kulture i složenih asocijacija, ne postoje ni kod varvara ili neobrazovanih osoba” (Darwin, 1871: 1: 64).

⁵¹ Pored isticanja većih sposobnosti glasa kod mužjaka u poređenju sa ženskim jedinkama u određenoj životinjskoj vrsti, Darwinov isključivo prirodnjački obojen diskurs nije sadržao značajnije podele i klasifikacije vrsta u zavisnosti od sposobnosti za proizvodjenje muzike, odnosno zvuka. U slučaju ljudske vrste, ova situacija se značajno menja.

Jedine sličnosti koje Darwin uočava između različitih „rasa” jesu one koje postoje između muzika „primitivnih rasa” međusobno. On je, dakle, smatrao da se razlikuje muzika „čoveka” i „primitivnog čoveka”, ali da, međutim, postoji srodnost između samih „divljaka”, a nju je identifikovao u „skoro identičnim” ornamentima, „jednostavnim verovanjima i običajima” (Darwin, 1871: 1: 64).

Dakle, iako se može isprva učiniti da se Darwinov diskurs ne menja značajno pri analizi životinja i čoveka, problematizovavši muziku kao sredstvo u seksualnoj selekciji čoveka, Darwin je ovde u većoj meri konstruisao dihotomiju o „primitivnim” i „civilizovanim” ljudima. Naime, analizirajući čoveka, Darwinov diskurs prestaje da biva isključivo biološki profilisan – sa preciznim i pomalo jednoličnim opisima načinima proizvodnje zvuka i privlačenja jedinki radi preživljavanja u borbi najjačeg za opstanak i produženje vrste – te postaje protkan vrednosnim konceptima više i manje razvijenih ljudi i načinima njihovog zavođenja i izvođenja muzike, kao i sveukupnim „sposobnostima za lepotu” (Darwin, 1871: 1: 64).

2. EVOLUCIONIZAM U MUZIKOLOŠKIM DISKURSIMA 19. VEKA

U literaturi o evolucionizmu u diskursima o muzici, uobičajeno se ističe da je, na prelazu iz 19. u 20. vek, spenserijanski teleološki evolucionizam prevagnuo u razmišljanjima o evoluciji muzike, ili, barem u onima koji su bili dominantni i najuticajniji. Pored toga, neretko se ukazuje na to da je spenserijanska paradigma bila dominantna uglavnom u nemačkim zemljama, kao i na to da je manje poznato da su engleski diskursi o muzici usvajali i principe Darwinove teorije (Kivy, 1959: 42 i dalje) i pored dominantnog prisustva spenserijanske paradigme (Offer, 1983: 33 i dalje). Tako se, na primer, ističe da je prihvatanje Spenserovog pristupa razumevanju muzike omogućavalo stvaranje teorijskog okvira za sagledavanje raznovrsnosti muzičkih praksi i njihove promenljivosti tokom istorije. Stoga se smatra da su Spenserove ideje bile te koje su uticale na naučne diskurse o evoluciji u muzici krajem 19. veka, iako je Darwinova teorija evolucije imala prestižni status u naučnim diskursima o muzici u narednim decenijama, o čemu će biti reči kasnije (upor. Cross, 2007: 2 i dalje).

U ovom radu će, međutim, biti zastupana teza o jedinstvu Spenserovog i Darwinovog pristupa o muzici, odnosno jedinstvenom uticaju diskursa koji je njihovim teorijama promovisan u muzikološkom polju. Kao što sam pokazala u prethodnom poglavlju, oba pristupa sagledavanju muzike bila su fundirana na narativu o progresivnom pravolinijskom razvoju muzike od praksi „primitivnog” do praksi „civilizovanog” čoveka, kao i na insistiranju na dihotomiji između zapadnih i ne-zapadnih društava. Iako su se, doduše, Spenser i Darwin razišli u određenim aspektima svojih teorija, njihovi diskursi, kao i diskursi koji su se ubrzo multiplicirali o njihovim teorijama (odnosno, pod njihovim uticajem), nisu suštinski bili divergentni. Ili, drugim rečima, razlike koje su postojale u diskursima teorija samih autora nisu od suštinskog značaja za rekonstrukciju

potonje mreže evolucionizma kao sveprisutne paradigme koja se uspostavila kao svojevrsni režim istine u aktuelnim muzikološkim radovima s kraja 19. i početka 20. veka. U daljem tekstu biće reči o načinima uspostavljanja evolucionističke paradigme u diskursima o muzici u 19. veku, kao i o konkretnim osobenostima navedene paradigme.

UTICAJ EVOLUCIONISTIČKIH TEORIJA NA MUZIKOLOŠKE DISKURSE

Ovde ću poći od objašnjenja samog naslova ovog dela rada – smatram, dakle, da je potrebno najpre identifikovati tipove diskursa o muzici koje ovde razmatram, te, potom, precizirati šta se podrazumeva pod „uticajem” evolucionističkih teorija. Važno je, naime, imati u vidu da je istorijski period kojem je ovaj rad posvećen bio izuzetno specifičan po tome što su se tada zapravo konstituisali zvanični (što bi značilo, institucionalizovani i prihvaćeni kao naučno objektivni) diskursi o muzici. To je, dakle, vreme menjanja i formiranja diskursa teorije i istorije muzike, odnosno njihovog inkorporiranja u naučna polja muzikologije i etnomuzikologije. Od suštinske je važnosti imati u vidu da evolucionistička paradigma nije bila tek jedna od uticajnih teorija koja je ostavila traga na naučne diskurse o muzikologiji, nego je evolucionistički narativ duboko utkan u fundamente nauke o muzici. Sam narativ o istoriji muzike kao progresivnom toku, kao i dihotomija postojanja nauka o 'umetničkoj' i 'narodnoj' muzici (muzikologije i etnomuzikologije) jesu posledica prisustva evolucionizma u samom trenutku konstituisanja, odnosno konstruisanja naučnih diskursa o muzici.

Konstruisanje naučnih diskursa o muzici

Do druge polovine 19. veka proučavanje muzike nije postojalo kao nezavisna disciplina, nego se smatralo delom opšteg znanja koje je uključivalo nešto temeljnije poznavanje muzike. Sredinom 19. veka, Hrisander (Karl F.F. Chrysander) je zastupao stanovište da muzikologija treba biti posebna nauka, ravnopravna sa drugim naučnim disciplinama. Kvantitativni metodi prirodnih

nauka korišćeni su da bi muzika bila proučavana, tako da je u svom začetku nauka o muzici značila proučavanje muzike kao zvuka, odnosno, fizičkog fenomena, što se smatralo tradicijom koja je postojala od antičkih Grka. Prema pitagorejskoj tradiciji, broj je posmatran kao primarni uslov muzičkog zvuka, a numerički odnosi kao osnovni zakoni harmonije u muzici, čovečanstvu i kosmosu. Ovakvo proučavanje muzike nastavilo se tokom srednjeg veka u okviru *ars musica*, koji je bio deo kvadrivijuma zajedno sa aritmetikom, geometrijom i astronomijom. U 18. i početkom 19. veka, muziku su proučavali matematičari i fizičari, tako da je veći deo pred-istorije proučavanja muzike, zapravo, značio proučavanje muzike kao zvuka u akustičkom smislu. Pomenuti pristup muzici nije jenjavao ni tokom celog 19. veka, kada su mnogi teoretičari muzike bili pod uticajem Helmhoca (Hermann von Helmholtz) i Štumpfa (Friedrich Carl Stumpf) koji su istraživali fiziologiju sluha i mnogobrojne fenomene vezane za muziku objašnjavali iz akustičke i fiziološke perspektive (o tome više reči kasnije).

U toku 19. veka pojavio se i ubrzo ušao u upotrebu nemački termin „Musikwissenschaft” (naučno proučavanje muzike), koji se prvi put upotrebio 1827. godine u naslovu rada nemačkog pedagoga Logira (Johann Bernhard Logier), a ušao u širu upotrebu do šezdesetih godina 19. veka, te je potom i institucionalno potvrđen bivajući uvršten u naziv stručnog časopisa *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* osnovanog 1885. godine. Pored njega, koristio se i termin „Musikforschung” (istraživanje muzike) i to jedno vreme i ravnopravno, budući da je 1868. godine osnovan i časopis *Gesellschaft für Musikforschung*. Navedenim terminima prethodili su, u 18. veku, termini „musikalische Wissenschaft” (muzička nauka) i „Tonwissenschaft” (nauka o tonovima). Od 1885. godine koristi se i termin „Musikologie” koja je, kako ću pokazati, bila razumevana kao deo nauke o muzici (Musikwissenschaft) i bila je ekvivalentna kasnijoj etnomuzikologiji, dok se u Francuskoj isti termin („musicologie”) koristio kao sinonim sa nemačkim terminom „Musikwissenschaft” (upor. Duckles, 2001: 1).⁵²

⁵² Termin „muzikologija” danas se definiše na više načina. Kao metod, muzikologija je najopštije definisana kao „naučno proučavanje muzike” (Duckles, 2001: 1). Često se ukazuje na to da

Oko predmeta muzikologije vođene su debate od njenog nastanka do danas. Od ranog 19. veka, ona je prevashodno bila istorijska disciplina, ali su postojale i druge orijentacije, kao i nekoliko pokušaja sistematizacije. Za 18. vek smatra se tipičnim hijerarhijska šema muzikoloških grana („Tableau de la musique et de ses branches”) koju je napravio Frameri (Nicolas Etienne Framery) 1770. godine. Prema ovoj šemi, muzikologija se deli na akustičnu, praktičnu i istorijsku. Nadalje, akustika je bila podeljena na kvantitativne nauke i metafiziku, muzička istorija na proučavanje instrumenata i muzičara, a muzička praksa na kompoziciju i izvođenje (Duckles, 2001: 1).

Još jednu poznatu sistematizaciju muzikoloških „grana” dao je nemački istoričar muzike Forkel (Johann Nikolaus Forkel) u spisu *Über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist* (1777). Šema je bila prihvaćena, proširena i ponovo štampana u studiji *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788) istog autora. Prema Forkelu, znanje o muzici obuhvatalo je fiziku zvuka, matematiku zvuka, muzičku gramatiku, muzičku retoriku i muzički kriticizam, dok je istorija izostavljena zato što ju je autor podrazumevao kao integralni deo nauke o muzici. U ovoj šemi implicitan je koncept razvoja, odnosno progresivne promene u kojoj je unapređivanje muzičkih sposobnosti paralelno sa razvojem jezičkih sposobnosti (upor. Marković, 2009: 80). U radu sa bibliografskim pregledom napisa o muzici od antike do savremenog doba *Allgemeine Litteratur der Musik* (1792) Forkel je podelio literaturu na onu o istoriji muzike i o teoriji i praksi (upor. Duckles, 2001: 1).

muzikologija deli dominantni historiografski pristup sa istorijom umetnosti. Godine 1955. Komitet Američkog muzikološkog društva definisao je muzikologiju kao „granu nauke čiji je predmet proučavanje muzičke umetnosti kao fizičkog, psihološkog, estetičkog i kulturološkog fenomena” (upor. Duckles, 2001: 1). Iako ova definicija sugerise izvesnu širinu, muzikologija je prevashodno usmerena na 'samu' muziku, to jest muzičko delo kao proizvoda 'visoke' umetnosti. Muzikologija je, zapravo, konstruisana u samom začetku kao nauka o 'umetničkoj muzici'. Prelaz od muzike kao fiksnog proizvoda sveta umetnosti na muziku kao proces u koji su uključeni kompozitor, izvođač i slušaoci obično se povezuje sa primenom analitičkih aparata društvenih nauka, antropologije, etnologije, sociologije, mada se neretko ovakvom pristupu dodeljuje etnomuzikološka konotacija. Postoji i pristup definisanju muzikologije po kojem ova naučna disciplina nije otvorena samo za proučavanja muzike kao takve, već i istraživanja muzičara u društvenom i kulturnom kontekstu (upor. Duckles, 2001:1). U starijoj domaćoj literaturi pominje se i muzikologija „u širem i u užem smislu reči”. U muzikologiju „u širem smislu” ulaze sve muzičke discipline (opšta muzička teorija, akustika, harmonija, kontrapunkt, muzički oblici, instrumenti, psihologija i sociologija muzike), a „u užem smislu”, muzikologija istražuje život i stvaralaštvo pojedinih kompozitora (Andreis, 1974: 658).

Studija Fetija (François-Joseph Fétis) *Histoire de la musique* (1869–76) predstavlja primer drugog modela znanja o muzici i odnosi se na oblast izvan zapadne umetničke tradicije. U pitanju je petotomna studija o evropskoj folklornoj muzici, kao i muzikama vanevropskih naroda, poput Kine i Indije, zbog čega se ubraja u studije koje su dale osnov za uspostavljanje komparativne muzikologije, prethodnice etnomuzikologije.⁵³ Sam termin „komparativna muzikologija” razumevan je kao sveobuhvatni naziv za diskurse o muzici koji nisu usmereni na evropsku ’umetničku’ muziku, te su u komparativnu muzikologiju svrstavana sva istraživanja „narodne”, „primitivne” i „azijske” muzike od kraja 19. veka do pedesetih godina 20. veka (upor. Merriam, 1977: 189 i dalje). Pored toga, postojala je posebna struja istraživanja koju su sprovodili američki proučavaoci muzike Američkih Indijanaca, poput Fjuksa (J.W. Fewkes) Densmora (Francis Densmore) i Helen Roberts (Helen Roberts), kao i brojni evropski sakupljači ’narodne’ muzike, poput, na primer, Bartoka (Bela Bartok). Baza svih istraživanja bilo je sakupljanje, poređenje i odvajanje „stilova izvođenja” na različitim teritorijama (upor. Christensen, 1991: 201 i dalje, i Bohlman, 1988: 26 i dalje).

Guido Adler (Guido Adler) je potvrdio podelu na istorijski i sistematski deo izučavanja muzike elaborirajući definicije, predmet i metode nauke o muzici u manifestnom tekstu objavljenom u prvom broju časopisa *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1885) – „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”. Adlerova definicija, opis delatnosti i klasifikacija pristupa muzici od izuzetnog je istorijskog značaja, a važna je i u kontekstu analize primene evolucionističke logike u naučni diskurs, zbog čega će ovom tekstu biti posvećena posebna pažnja kasnije. Ovde je važno istaći da je sam tekst i do danas označen kao trenutak inauguracije nauke o muzici kao legitimnog naučnog diskursa 19. veka.

⁵³ Etnomuzikologija je definisana kao proučavanje društvenih i kulturnih aspekata muzike i plesa u lokalnim i globalnim kontekstima, te kao nauka koja istražuje folklornu muziku naroda svih kontinenata (Andreis, 1974: 658). Termin „komparativna muzikologija” nestao je sredinom 20. veka i bio zamenjen terminom „etnomuzikologija” (upor. Duckles, 2001: 1).

Vidovi inkorporiranja evolucionizma u diskurse o muzici

Inkorporiranje evolucionizma kao dominantnog režima istine u naučnim diskursima o muzici realizovalo se u drugoj polovini 19. veka, kada je polje „muzičkih naučnika” (Musikwissenschaftler) počelo da se formira putem uspostavljanja institucija i osnivanja časopisa. Na čelu određenih relevantnih institucija, dakle, kao profesori na Univerzitetu i kao urednici novoformljenih stručnih časopisa, izvesni autori su imali jedan ključni zadatak i cilj – konstituisanje nauke o muzici kao legitimnog znanja ravnopravnog sa prihvaćenim naučnim diskursima, što je u tom trenutku značilo ravnopravnom sa prirodnim naukama. Stoga se uticaj evolucionizma na muzikološke diskurse ne može objasniti isključivo činjenicom da su stručnjaci u sferi muzike poznavali radove relevantnih evolucionista i primenjivali ih na sferu muzike. Iako je u literaturi rasprostranjeno i tumačenje po kojem se evolucionistička paradigma kanalisala putem direktnog poznavanja uglavnom Spenserovih tumačenja evolucije muzike, ja ću ovde zagovarati tezu da je naučni diskurs o muzici u samom začetku (u trenutku svog formiranja)⁵⁴ bio izrečen interpretativnim repertoarom korišćenim u prirodnim naukama. Samo tako je diskurs o muzici mogao biti prepoznat, ozbiljno razumevan od strane naučne zajednice, i, konačno, priznat kao naučni. Dakle, evolucionizam se inkorporirao u diskurse o muzici putem sledećih mehanizama: prisustva teorije o evoluciji kao naučno priznate i široko rasprostranjene u prihvaćenim aktuelnim naučnim diskursima, potom formiranjem polja naučnika o muzici (stvaranjem stručnjaka na univerzitetima i osnivanjem časopisa), te konkretnim diskursom koji se stvarao po ugledu na diskurse afirmisanih nauka. O prvom mehanizmu bilo je reči u prethodnom poglavlju rada, zbog čega ću se ovde zadržati na informaciji o formiranju polja,

⁵⁴ Interpretativni repertoar podrazumeva jezička sredstva na koja se ljudi oslanjaju prilikom konstruisanja svojih opisa događaja. Svaki pojedinačni repertoar sastoji se od ograničenog broja termina koji predstavljaju sredstva kojima se ljudi služe da bi postigli svoje ciljeve. Funkcije kojima ti repertoari služe posmatraju se kao nešto što omogućava ljudima da opravdaju ili potvrde posebne verzije događaja (Ber, 2001: 159). Dakle, kada ovde razmatram interpretativni repertoar određene nauke mislim na jezička sredstva koja su u datoj disciplini prihvaćena kao legitimna. Drugim rečima, kako bi zvučala kao prihvaćena nauka, muzikologija je morala biti definisana legitimnim sredstvima već prihvaćenih nauka, kakve su u to doba bile prirodne nauke.

dok ću konkretne diskurse pojasniti u okviru diskusije o kategorijama „razvijeno”/„nerazvijeno” i „zapadno”/„ne-zapadno”.

Tokom 19. veka, Austrija i Nemačka bile su vodeće sile u ustoličenju moderne nauke o muzici. Kao naslednik čuvenog kritičara i estetičara Eduarda Hanslika (Eduard Hanslik) u Beču, Gvido Adler je zauzeo važno mesto u muzičkom i akademskom životu austrijske prestonice. Trajanje njegove karijere podudaralo se sa veoma produktivnim i značajnim periodom u razvoju muzikologije. U trenutku kada je Adler postao *Ordinarius* (profesor) istorije muzike na Univerzitetu u Beču, istorija muzike je bila zaostala u odnosu na druge umetnosti u konstituisanju samostalne celine i odvajanju od opšte historiografije. Delatnost Huga Rimana (Hugo Riemann) vezana je za Univerzitet u Lajpcigu, gde je studirao muziku od 1871. godine, a od naredne godine počeo sa objavljivanjem članaka u *Neue Zeitschrift für Musik* pod pseudonimom Hugibert Ries. Nakon što mu je doktorska disertacija odbijena u Lajpcigu (*Über das musikalische Hören*, 1872), prelazi u Getingen gde doktorira dve godine kasnije. Predavao je na univezitetima širom Nemačke u naredne dve decenije, da bi se 1895. godine vratio u Lajpcig gde će od 1901. raditi kao izuzetno uticajni i cenjeni profesor mnogim poznatim pijanistima, muzikolozima i kompozitorima. Bio je veoma produktivan kao pisac, objavivši više od deset pedagoških knjiga i izuzetno veliki broj članaka (upor. Duckles, 1971: 75 i dalje).

Godine 1884. Hrisander, Špita (Phillip Spitta) i Adler osnovali su prvi stručni časopis nove nauke. Prvi broj časopisa *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* istorijski je značajan zbog članka koji je imao za cilj definisanje predmeta, metoda i ciljeva nove nauke. Kako je pomenuto, njen autor bio je Adler, a pristup proučavanju muzike ovog autora jedan je od najreprezentativnijih primera inkorporiranja evolucionističkog narativa u muzikološki naučni diskurs. Članak je bio izuzetno prihvaćen, postao je poznata i neizostavna referenca pri određenju muzikologije širom Evrope i van nje. Značaj i apsolutnu prihvaćenost Adlerovog pristupa definisanju nauke o muzici ilustruju i detaljni i obimni osvrti na njegove definicije i sistematizaciju i u danas aktuelnim i relevantnim enciklopedijama u kojima se nalazi odrednica „muzikologija” i

„etnomuzikologija”, poput *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Adler i njegovi sledbenici i savremenici primenjivali su principe prirodnih nauka geologije i biologije na novu nauku o muzici (*Musikwissenschaft*). U geologiji je naučni diskurs podrazumevao ukazivanje na mogućnost zaključivanja hronološkim redom, te utvrđivanje razvoja određenih vrsta od fosila do kasnijih formi, dok je u biologiji bila karakteristična klasifikacija biljaka i životinja. Komparativna metoda iz anatomskih studija i Darwinova teorija evolucije primenjeni su na istoriju i etnologiju, te su postali diskurzivni okvir unutar kojeg su uporedni muzikolozi radili više od 50 godina (upor. Muggleston, 1981). Posebno mesto u istoriji etnomuzikologije predstavljao je pronalazak fonografa (1877. godine, istovremeno od strane Edisona (Tomas A. Edison) i Francuza Crosa (Šarl Cros)), što je komparativnim muzikolozima omogućilo upotrebu pouzdanog sredstva kojima mogu prikupiti građu za proučavanje i čuvanje, odnosno dalje naučne analize i klasifikacije. Time je ovo naučno polje dobilo novi vid uspostavljanja naučne legitimnosti, budući da je pronađen način prikupljanja materijala koji je za ovu nauku predstavljao ekvivalent pozitivistički razumevanj naučnoj činjenici kao objektivno sagledivom entitetu u prirodnim naukama.

Polje komparativne muzikologije doživelo je svoj procvat u vreme psihologa Karla Štumpfa i njegovog studenta Hornbostela čija je delatnost bila vezana za Berlinski fonografski arhiv pri Univerzitetu u Berlinu. Njihovi saradnici su uglavnom bili školovani fiziolozi, a u analizi muzike redovno su korišćeni snimci koje su prikupili antropolozi na terenu. Istraživanja su obuhvatala analize visine, intervala i tonskih sistema, te su zaključci o muzici, zapravo, koristili ovim naučnicima za vlastita istraživanja u oblasti fizike i akustike. Izvesni radovi bili su posvećeni psihoakustici, određeni autori su promatrali mogućnosti rekonstruisanja porekla muzike (poput Štumpfa), proučavali su lestvice i melodije, te klasifikovali muzičke instrumente (Hornbostel and Sachs, 1914), kao i transkribovali i analizirali muzičke strukture pojedinih muzičkih stilova. Pod Hornbostelovim mentorstvom urađena su dva doktorata iz oblasti komparativne muzikologije – Kolinskog (Mieczyslaw Kolinski) i Bozea (Fritz Bose), a mnogobrojni uticajni istraživači sarađivali su s

njim – Abraham (Otto Abraham), Lahman (Robert Lachmann), Šneider (Marius Schneider), Zaks (Curt Sachs) i drugi.

Pored tendencije ka klasifikaciji sistema tonskog materijala i muzičkih instrumenata, izvesni deo istraživanja u nemačkoj komparativnoj muzikologiji u prvoj polovini 20. veka bio je pod uticajem evolucionističkih teorija nemačkih antropologa u kojima je bila zastupljena doktrina o kulturnim krugovima (*Kulturkreislehre*), prema kojoj se kulturne karakteristike mogu grupisati u geografske krugove u kojima su zastupljeni. Krugovi su mogli biti raspoređeni po hronologiji, predstavljajući evolucione etape razvoja određenih karakteristika – najširi krugovi predstavljali su najstarije osobenosti kulture, a najuži one najnovije. Šnajder (Marius Šneider) je primenio ovu doktrinu na proučavanje polifonije i zaključio da se monofonija, uz heterofoniju, pojavljuje u najširim krugovima i da stoga predstavlja najstariji tip muzičkog izvođenja. Dalji razvoj polifonije, prema mišljenju ovog autora, vodio je monofoniji. Kurt Zaks (Curt Sachs) je primenio istu doktrinu na muzičke instrumente, ustanovivši da je čegrtaljka najšire distribuirana te, stoga, najstariji instrument, a da su potom nastali ksilofon i gudački instrumenti (upor. Pegg, 2001: 1).

Dekonstruisanje naučnih diskursa o muzici

Kada se danas govori o naučnom metodu u muzikologiji, uobičajeno je da se misli na metode društvenih nauka, filologije i filozofije. Deleći sa njima principe istraživanja relativno skorašnjeg porekla (nastalih u prosvetiteljstvu i baziranih na uverenju u skepticizam i racionalizam nauke), muzikologija, poput mnogih drugih naučnih diskursa, manifestacija je zapadne evropske misli i fenomen modernog sveta, a na njeno uobličenje imalo je odraza i njeno geografsko poreklo – ona je bivala konstituisana u najznačajnijim silama toga doba, zbog čega je i bila podrgnuta kritici u drugoj polovini 20. veka. U poslednje dve decenije 20. veka, preispitan je konstrukt istorije kao kanona 'velikih' kompozitora (muškaraca), 'velikih' dela i 'velikih' tradicija, što je dovelo do proučavanja muzike u društvenom kontekstu i istraživanja „isključenih” kompozitora i tradicija – onih koji nisu pripadali 'umetničkoj'

muzici i društvenoj eliti. Takođe je kritikovana tradicionalna istoriografija i nauka kao takva, odnosno pretpostavljena objektivnost naučnih sudova počela je da se dovodi u pitanje i u muzikološkom polju, te su u pitanje dovedeni narativi istorije kao kontinuiteta i kauzaliteta (upor. Wegman, 2003: 146 i dalje). Drugi važan trend u okviru nove muzikologije jeste muzikologija kao oblik kritike, u okviru kojeg muzikologija saraduje sa humanističkim naukama, teorijom kulture i rodnim studijama. Ova tendencija obuhvata debate o tome da li muzika ima svoje značenje nezavisno od konteksta u kome je stvarana, izvedena i slušana, odnosno da li je njeno značenje neminovno socijalno uslovljeno ili je atribut uma, proizvod kognitivnih odgovora na zvučne stimulse (upor. Duckles, 2001: 1 i dalje).

Fundirani na postulatima moderne istoriografije, diskursi moderne nauke obično se usmeravaju na analitička i kritička proučavanja partitura ili se bave istorijskim konceptima „mentaliteta” ili „duha vremena” (*mentalités, Zeitgeist*) istražujući veze muzičkih dela sa delima drugih umetnosti određenog društva i vremena. Muzikolozi koji prate poststrukturalističke tendencije slažu se sa Mišelom Fukoom (Michel Foucault) da je koncept istine vezan za cirkularnu relaciju u sistemu moći, te – uzimajući tradicionalne vrednosti autoriteta, patrijarhata, identiteta i etniciteta – ovi muzikolozi preispituju vrednosti master narativa, odnosno priča koje se smatraju glavnim za dominantna shvatanja zapadne muzike i muzičkog razvoja. U ovim pristupima proučavanju muzike dominantni analitički aparat odnosi se na diskurzivnu analizu, odnosno korišćenje dekonstruktivnih metoda putem kojih se razotkrivaju odnosi moći u polju muzike i muzikologije (upor. na primer, Williams, 2001).

Tokom 20. veka evolucionistička paradigma počela je da jenjava, što je isprva bilo uslovljeno preusmeravanjem istraživačkog fokusa sa pitanja porekla i razvoja muzike, kao i bioloških problema vezanih za fenomene uma, govora i muzike, na istorijske problematizacije savremenih muzičkih praksi. Istraživači su se, na primer, koncentrisali na detaljne etnografske opise i pokušavali da razumeju i objasne konkretnu muzičku praksu u njenom vlastitom kontekstu, bez komparacije sa evropskom 'elitnom' muzikom. Dalje slabljenje evolucionističke paradigme bilo je rezultat velike transformacije naučnih diskursa koja se

odigravala krajem 20. i početkom 21. veka. Dihotomija „zapadno/ne-zapadno” ili (u ekstremnijoj varijanti) „razvijeno/primitivno” kritikovana je i konačno napuštena u mnogim naučnim diskursima (upor. Ingold, 2005: 1–12). Tako je bilo i sa diskursima o muzici, koji su bili obeleženi najpre kritikom zastarelih paradigmi, a potom i uspostavljanjem novih tematskih krugova i polja istraživanja kojima bi se muzikolozi, etnomuzikolozi, pa i sociolozi muzike bavili. Među mnogim drugim, kritikovana je i smatrana prevaziđenom, i doktrina o koncentričnim krugovima razvoja.⁵⁵

U okviru aktuelnih dekonstrukcija naučnih diskursa, a posebno u okviru postkolonijalnih studija, problematizovana je i dihotomija „razvijeno”/„nerazvijeno”, odnosno „zapadno”/„ne-zapadno”. Ustanovljeno je da su diskursi u okviru evolucionističke paradigme redovno bili obeleženi konceptom „rasne razlike”, odnosno razumevanjem zapadne kulture i drugih kultura kao značajno divergentnih, što je imalo za posledicu konstruisanje koncepta ’razvijene’ (tj. evropske kulture) i ’primitivnih’ (odnosno, kultura svih ostalih naroda). Navedeni konstrukti očigledni su, kako u diskursu muzikologa i, još i više, u diskursima komparativnih muzikologa krajem 19. i početkom 20. veka. Ove diskurse odlikovao je analitički pristup melodijskim i ritmičkim strukturama, harmonskim rešenjima i upotrebi instrumenata, pri čemu su autori redovno komparativno sagledavali muzičke prakse evropskih i drugih naroda, te pretendovali da ’naučno’ utvrde razloge superiornosti zapadne kulture. Zapadna muzika je u tim analizama okarakterisana kao ona u kojoj su ostvarena najkompleksnija kompoziciona rešenja koja nisu uspevali da razumeju i dosegnu ’primitivni’ narodi koji su poznavali samo ’jednostavne’ zvuke. Navedena tumačenja su se ponekad objašnjavala tezom da je u evropskoj kuluri ostvarena dominacija razuma nad emocijama, te su i umetničke prakse doživele racionalniju, što bi značilo usmerenu i naprednu organizaciju, a pripadnici

⁵⁵ O napuštanju komparacije kao bazičnog metoda u istraživanju vanevropskih muzika, svedoči i zamena naziva nauke – „komparativna muzikologija” preimenovana je u „etnomuzikologiju”. Ipak, iako je sama etiketa promenjena pedesetih godina 20. veka, evolucionistički profilisani pristupi muzici prisutni su povremeno i u kasnijim etnomuzikološkim radovima, čak do devete decenije 20. veka (upor. Zeranska-Kominek, 2004: 91 i dalje).

'naprednijih' naroda nisu mogli da se prepuste muzici onako emotivno kako su to radili pripadnici 'primitivnih' naroda.

Sva pomenuta tumačenja bila su zastupljena u radovima prvih poznatih i uticajnih muzikologa i komparativnih muzikologa. Iako su kategorije „razvijene” i „nerazvijene”, odnosno „zapadne” i „ne-zapadne” muzike, tesno i neraskidivo povezane, one nisu i sasvim istovetne. Dok je prva vezana za evolucionističku logiku linearnog razvoja od jednostavnijih ka složenijim vrstama, druga polazi od teze da je ovakav razvoj doveo do neupitne i nadasve 'prirodne' (biološke) superiornosti zapadnih naroda u odnosu na ostale – superiornosti koju je, štaviše, postajalo moguće 'naučno' potvrditi. Drugim rečima, prva se odnosila na koncept progresa, a druga na insistiranje na postojanju „rasne razlike” za koju se smatralo da se manifestovala u različitim muzikama.

KATEGORIJE 'RAZVIJENE' I 'NERAZVIJENE' MUZIKE

Postojanje dihotomije „razvijene” (ili „civilizovane”) i „nerazvijene” (ili „primitivne”) muzike u muzikološkim diskursima 19. veka direktno je vezano za evolucionističku logiku primenjenu na razmatranje fenomena u svetu muzike. Usvajanje koncepta manje i veće „razvijenosti” muzike mogu se najpre objasniti uslovljenošću samim istorijskim trenutkom kojem pripadaju ovde analizirani autori.⁵⁶ Naime, ovi koncepti su nastajali u samom začetku konstituisanja nauke o muzici, a ona je bila konstruisana u skladu sa važećim priznatim naučnim principima, što su u tom trenutku bili oni iz prirodnih nauka, poput biologije i geologije. O ovoj činjenici saznaje se lako iz samog izbora interpretativnog repertoara autora, u kojima neretko ima konkretnih reči i metafora koje ukazuju na pokušaj primene vokabulara i principa mišljenja kakvi su bili važeći u već priznatim prirodnim naukama. Nauka o muzici, kao ona koja je tek trebalo da bude afirmisana, morala je da bude koncipirana u skladu sa prepoznatljivim obrascima izricanja naučnih istina u tom istorijskom trenutku.

⁵⁶ Autori čija se dela ovde razmatraju odabrani su po kriterijumu relevantnosti za uticaj na Veberovu teoriju o muzici, što ću pojasniti u trećem poglavlju rada.

Dakle, u skladu sa afirmisanim diskursom o evoluciji kao pravolinijskom progresu vrsta, uspostavljanju superiornosti jačih nad slabijima, te neminovnošću nestanka određenih vrsta, i sam muzikološki naučni diskurs stvarao se sa ciljem opravdavanja predmeta svog proučavanja kao jedne od relevantnih „vrsta” u društvu. Kao i sve ostale (biološke) vrste, cilj je bio da se pokaže kako je i muzika, kao jedna od njih, evoluirala od manje ka više „razvijenim” vidovima postojanja. A istorijski narativ o tako koncipiranoj muzici (kao fundament nastajuće nauke o muzici) pratio je istu evolucionističku logiku, konstruišući nauku o muzici kao diskurs o razvoju 'umetničke muzike' zapadnih naroda.

Nauka o muzici kao proučavanje evolucije tonskih vrsta: Adler

Adlerova delatnost pripadala je periodu konstituisanja nauke o muzici kao diskursa koji bi trebalo da poboljša status ove discipline u akademskom svetu, a o tome da je ovaj autor bio svestan situacije svedoče njegove opservacije o nauci o muzici kao ravnopravnoj sa prirodnim naukama. Kao što se saznaje iz naslova njegovog ključnog teksta (*Obim, metod i cilj nauke o muzici*), Adler je posvetio pažnju trima aspektima novoformirane nauke.⁵⁷ Pokušavajući da ukaže na tradiciju izučavanja muzike, autor je pošao od osvrta na istorijski razvoj nauka o muzici, odnosno, od nastanka, preko prelaska kroz nekoliko etapa, do moderne kulminacije u ustoličenju nauke o „samim umetničkim delima” (Adler, 1981: 6).

Jedan od prvih i ključnih simptoma upotrebe evolucionističkog interpretativnog repertoara u Adlerovom tekstu otkriva se u autorovom izboru da

⁵⁷ Ovde koristim termin „nauka o muzici” umesto termina „muzikologija”, zato što se čini adekvatnijim za diskurs o kojem je Adler pisao. Naime, u nemačkom originalu reč je o terminu „Musikwissenschaft” (nauka o muzici, ili naučno izučavanje muzike), dok se u engleskom prevodu koristi naziv „musicology”, što dovodi do sasvim drugačijeg tumačenja i pogrešnog razumevanja naučnih diskursa koje je autor razmatrao. Naime, podsećam, za Adlera (kao i za javnost toga doba), u nemačkom govornom području „Musikwissenschaft” bila je odrednica opšte nauke o muzici i, kao jedna od njenih vrsta smatrala se „Musikologie” u značenju današnje etnomuzikologije. Dakle, engleskom terminu „musicology”, ili francuskom „musicologie” nije sinonim nemački termin „Musikologie”, već „Musikwissenschaft”, zbog čega sam se i odlučila za prevod Adlerovog teksta kao *Obim, metod i cilj nauke o muzici*, umesto *Obim, metod i cilj muzikologije*, kao što je to urađeno na engleskom jeziku. Ispravni prevod sa nemačkog na engleski bi bio *The Scope, Method and Aim of the Music Science*. Upravo termin „science” odgovara terminu „Wissenschaft” i od ključnog je značaja za razumevanje Adlerove pozicije, što ću kasnije dodatno obrazložiti.

razmatra razvoj „tonske vrste”, a ne muzike. Tako da je i sam članak započet konstatacijom da je „nauka o muzici nastala simultano sa umetnošću organizovanja tonova”, što je značilo da se u tonsku umetnost „ne računaju” oni „tonski proizvodi” koji nisu „čisti i organizovani” (Adler, 1981: 6–7). Nastanak „znanja o muzici” Adler je obrazložio na sledeći način:

„Samo u trenutku kada se ton poredi i meri prema svojoj visini – isprva je to rađeno uhom, a zatim instrumentima koji mere visinu; u tom trenutku kada se može razmatrati *organska veza* između nekoliko tonova i tonskih fraza koje čine celinu, i kada je imaginacija organizatora proizvoda takva da se može pretpostaviti da je zasnovana na primitivnim estetičkim normama, samo tada se može govoriti o znanju o muzici kao i o umetnosti rada sa tonskim materijalom” (Adler, 1981: 5).

Početak ovako definisanog znanja o muzici Adler je locirao u antičkoj Grčkoj, tvrdeći da su se tada tonske vrste nalazile na takvom nivou da je mogla postojati izvesna naučna klasifikacija na koju su primenjivani principi matematike, odnosno, bilo je moguće analizirati „matematičku determinisanost intervala” (Adler, 1981: 5). Što je još važnije, prema Adleru, bilo je moguće zapisati tonove. Naime, u tekstu je eksplicitno ukazano na to da se „umetničkim delom” kao predmetom proučavanja nauke o muzici mogu smatrati samo oni „tonski proizvodi” koje je bilo moguće zapisati:

„Ako se razmatra izvesno umetničko delo, ono se pre svega mora definisati paleološki. Ako nije napisano našom notacijom, onda se mora transkribovati. Već se u ovom procesu može odrediti vreme iz kojeg datiraju prva umetnička dela. Tada se može proučiti strukturalna priroda umetničkog dela” (Adler, 1981: 6).

Nakon što se delo „prevede u našu notaciju”, moguće je, dakle, analizirati određene njegove aspekte, poput ritma, melodije, teksta (ukoliko postoji), izvođača (da li je kompozicija vokalna ili instrumentalna). Adler je, na opisani način, ukazao da je potrebno izvršiti analizu segmenata i specifičnosti datog dela, te se, konačno, može utvrditi kojoj „vrsti” ono pripada, i to „u skladu sa percepcijom perioda u kojem je delo nastalo, ili u skladu sa našim gledištem” (Adler, 1981: 6). Konačne zaključke o opisanoj analizi autor je doneo tako što je

ukazao na neophodnost lociranja perioda u kojem je delo nastalo zato što se „tok umetničkih epoha može porediti sa geološkim slojevima”:

„Kao što je kora zemlje uobličena u različitim epohama, tako i kompletna slika jednog doba otkriva različite umetničke karaktere. U tom slučaju, moramo razdvojiti, stoga, period pravog porekla i period kojem delo zaista pripada po svojoj prirodi. I čak i tada, može se primetiti određene pojave u delu koje odaju, uprkos spoljašnjim analognim karakteristikama, da delo ipak ne pripada u potpunosti duhu vremena kojem pripada po svojoj strukturi i teksturi. Tada se kaže da je delo nastalo u maniru ovog ili onog perioda ili škole, ovog ili onog kompozitora” (Adler, 1981: 7).

Adler je sve navedeno opisao kao „opšte određenje” predmeta proučavanja nauke o muzici, te je dalje objasnio kako se „sistem nauke” grana u više kategorija, pri čemu „istorija muzike u svom najvišem i najrazvijenijem vidu proučava umetničke kreacije”, a, prema autorovom objašnjenju, ne ulazi u pojedinosti oko objašnjavanja razloga zbog kojih je došlo do „vrhunaca” u toku procesa „stalnog razvoja” (upor. Mugglestone, 1981: 1–5).

Jedan od najznačajnijih i najpoznatijih delova Adlerovog čuvenog teksta tiče se sistematizacije nauke o muzici. Prvi segment nauke o muzici (Musikwissenschaft), prema Adleru, obuhvata „istorijsko polje” (istoriju muzike različitih epoha, naroda, carstava, država, oblasti, gradova, škola, pojedinačnih umetnika) koje podrazumeva: 1. muzičku paleografiju (semiografiju, notaciju), 2. osnovne istorijske kategorije (muzičke oblike), zakone (kompozicija određenog perioda, određenih teoretičara i konkretnih praksi pojedinačnih umetnika) i 3. muzičke instrumente. Drugo polje Adler je nazvao „sistematskim” i u njega je svrstao: 1. istraživanje i objašnjavanje zakona u harmoniji, ritmu, melodiji, 2. estetiku u psihologiju muzike (vrednosno ocenjivanje i opažanje muzike), 3. muzičku pedagogiju (učenje o muzici) i 4. muzikologiju (musikologie) (istraživanje i komparativno proučavanje etnografije i folklor).⁵⁸ Komparativna muzikologija (*vergleichende Musikwissenschaft*) podrazumevala je poređenje kao

⁵⁸ Kao dodatne nauke izučavanju muzike u okviru istorijskog polja Adler je naveo: opštu istoriju, paleografiju, hronologiju, diplomatiju (formu manuskripta), bibliografiju, bibliotekarstvo i arhivski rad, istoriju književnosti i jezike, crkvenu istoriju, istoriju plesa, biografiju, statistiku, proučavanje institucija i izvođaštva. Za sistematsko polje smatrao je relevantnim akustiku, matematiku, fiziologiju, psihologiju, logiku, gramatiku, metriku i poetiku, pedagogiju, estetiku (Adler, 1981: 13).

osnovno analitičko sredstvo proučavanja muzika različitih naroda, država i teritorija, a uključivala je dostignuća etnografskih istraživanja (Adler, 1981: 13–15). Predstavljala je jedan od delova Adlerove sistematske nauke o muzici, a 1950. godine preimenovana je u etnomuzikologiju (upor. Duckles, 2001: 1).

U okviru sistematizacije, indikativno je Adlerovo sagledavanje muzike kao tonske „vrste”, potom ukazivanje na „razvoj” koji je bio vođen „progresivnom linijom” i koji je bio neupitno fundiran na „vrstama” koje su zapisane, zbog čega je notacija bila jedna od ključnih „pojava” pri analizi određene „grupe” i daljeg svrstavanja u „kategorije”. Proučavanje „zakona” je jedan izuzetno važan indikator evolucionističke logike, pri tom, tesno povezan sa linearnošću istorije shvaćene kao „razvoj” od „jednostavnijih” ka „složenijim” vrstama, što je eksplicitno pojasnio i sam autor:

„Proučavanje zakona umetnosti različitih perioda zauzima najviše mesto; ovo je ciljna tačka svih muzičko-istorijskih radova. Najzahtevniji zadatak naučnika umetnosti je da pokaže i utvrdi, počevši od početaka jednostavne melodije, kako je struktura umetničkih dela rasla; kako su, počevši od najjednostavnijih, umetničke norme prisutne u tonskim proizvodima postajale sve složenije; kako su tonski sistemi prevazišli razočaravajuće kulture; kako su rasli, korak po korak, lanci ćelija, prikačivši se na pluća i dalje razvijajući se organski; kako su određeni elementi ostali po strani glavnog toka progresivnog razvoja zato što nisu bili podobni. Može se reći da se zakoni umetnosti menjaju sa generacijama; promene su mnogostrane kao i uvek, što dovodi do prolaska umetnosti kroz etape koje se ne mogu preskočiti, jer su ograničene odgovarajućom lepotom koju je moguće postići u skladu sa vlastitim ograničenjima” (Adler, 1981: 8).

„Razvoj” ka sve razvijenijim vidovima muzike kao vrste autor je, nadalje, prepoznao u formiranju određenog stila, što će postati dominantni muzikološki koncept toga doba. Od Adlera, naime, istorija muzike počela je da se konstruiše kao niz epoha nazvanih po stilskim periodima aktuelnih i u istoriji umetnosti, za razliku od uređenja istorija u ranijim epohama, kada je istorija podrazumevala uređenje po glavnim predstavnicima određenog perioda, a ne po karakteristikama dela (Marković, 2009: 85). Relevantno je i pomenuti da je Adler ukazao na to da su sami zakoni proistekli iz „istorijskog razvoja najviše vrste”. A „najviši zakoni” pripadali su – u autorovoj sistematizaciji – sferi evaluacije, odnosno estetičke

procene i konačnog suda o postignutoj „lepoti” određenog „umetničkog dela” kao „vrhunca” razvoja (Adler, 1981: 11, upor. Muggleston, 1981: 1–5).

Nauka o muzici kao prirodna nauka: Helmholtz i Riman

Pozitivistička orijentacija u trenutku konstituisanja nauke o muzici bila je fundirana na dominantnom uverenju o potvrdi određene nauke u zavisnosti od njene sličnosti sa prirodnim naukama (što je za proučavanje muzike značilo da nauka o muzici ne sme biti tek teorija o muzici, već treba da pokaže kompetencije u skladu sa proverenim konvencijama prirodnih nauka), kao i na uverenju (takođe poteklom iz principa prirodnih nauka) da se proučavani objekt mora pokazati kao realno utvrdiv, a to je značilo da ga je bilo moguće opaziti čulima i potvrditi objektivnim naučnim analitičkim aparatom. Stoga nije iznenađujuća činjenica da su upravo razmatranja akustičkih fenomena, te tonskih struktura i posebno harmonije, kao i čovekove percepcije, postali žarišta rasprava koje su bile deo borbe za osvajanje novog naučnog polja – polja nauka o muzici. Diskursi o muzici 19. veka pretendovali su da budu naučno utemeljeni i bili su bazirani pretežno na istraživanjima zvuka kao akustičkog fenomena, te su, u skladu s tim, bili oličenje pozitivistički koncipirane nauke kao objektivno utvrdivog znanja i bili su, nadalje, sredstvo osvajanja polja autonomije muzike (upor. Dahlhaus, 1989: 192 i dalje).

U skladu sa rečenim, istraživanja muzike bila su usmerena ka zvuku kao fenomenu koji se postavljao kao realno utvrdiv, odnosno, kao osnova naučnog znanja koje se može proveriti eksperimentom – samim činom slušanja, to jest samim opažanjem zvuka. Dakle, diskursi o muzici 19. veka – sa ciljem da se konstituišu kao naučni – pošli su od teze da se muzika može realno spoznati putem samog čula sluha. Drugim rečima, pošli su od teze da je muzika opažajni fenomen, te, stoga, realni i ozbiljni predmet naučnog proučavanja. Nadalje, postavljena je teza da su izvesni zakoni i pravila muzike – poput alikvotnog niza kao jedne od najčešće razmatranog problema tadašnjih rasprava – posledica prisustva određenih osobenosti 'same' muzike i 'samog' tona, kao neutralnih i objektivno spoznajnih fenomena koji su, stoga, smatrani relevantnim za naučna

istraživanja. Da bi se, dakle, konstituisala i konstruisala nauka o muzici koja bi bila ozbiljno prihvaćena u vreme kada su naučne trendove diktirale prirodne nauke pozitivističke orijentacije, ona je morala imati predmet proučavanja koji je imao svoju autonomiju i koji, nadalje, nije bio samo deo filozofskih refleksija, nego ga je bilo moguće i 'neutralno', 'objektivno', precizno, jednom rečju, 'naučno' proučavati.

Oličenje naučnika koji je pristupio muzici na opisani način bio je pomenuti Herman von Helmholtz koji je, doduše, zaista i bio naučnik koji se, između ostalog, bavio i proučavanjem muzike, odnosno, tačnije, akustičkim fenomenima.⁵⁹ Međutim, njegova istraživanja izuzetno su važna za sveukupnu muzikološku naučnu klimu kraja 19. i početka 20. veka. Njegovo istraživanje bilo je fundirano na eksperimentima, a upravo to je bilo važno prvim muzikolozima (odnosno, „naučnicima muzike”) za izgradnju vlastite metodologije u novoformiranoj nauci o muzici. Bez obzira na to da li su njegove zaključke prihvatili sa odobravanjem, ili su mu se suprotstavljali, Helmholtzova delatnost predstavljala je jedno od nezaobilaznih polazišta u tadašnjim debatama o muzici.

Helmholtz je većinu akustičkih istraživanja posvetio anatomiji uha, kao i fiziologiji slušanja, a posebno su poznate njegove analize uloge alikvota. Najveći deo njegovih istraživanja u oblasti akustike sadržano je u studiji *Učenje o tonovima (Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik)*, 1863; na engleski prevedeno kao *On the Sensations of Tone*, 1875).⁶⁰ U ovoj studiji je, po vlastitom priznanju, pokušao da „sprovede naučni metod u oblast estetike” (navedeno prema: Radkau, 2009: 371). Njegov

⁵⁹

Helmholtz je studirao medicinu na Fridrih Vilhelm-Institutu u Berlinu, gde je doktorirao 1842. godine. Takođe je studirao matematiku, fiziku i filozofiju na Berlinskom univerzitetu, a karijeru je gradio kao univerzitetski profesor fiziologije i patologije na Univerzitetu u Kenigsberg, anatomije i fiziologije na Univerzitetu u Bonu (1855), fiziologije u Hajdelbergu (1858), i fizike u Berlinu (1871), a od 1887. godine njegova delatnost je vezana za Institut Phisikalisch-Technische Reichsanstalt u Berlinu.

⁶⁰ Kao neke od najvažniji Helmholtzovih dostignuća navode se: objašnjenje uloge alikvotnih tonova u boji tona, nadovezujući se na Furijeovu (J. B. Joseph Fourier) analizu i koristeći vlastiti specijalni rezonator namenjen toj svrsi; objašnjenje prirode kombinacionih tonova i otkriće tzv. sumacionih tonova; proučavanje nelinearnosti uha i ustanovljenje rezonantne teorije slušanja; istraživanje faze korišćenjem viljušaka za štimovanje; otkriće mikroskopa za posmatranje talasnih obrazaca; proučavanje konsonance i disonance, kao i sistema temperovanja, zastupajući stanovište da ravnomerna temperacija predstavlja samo izlaz iz određenih poteškoća i preporučivao je temperovanje po čistim sistemima (upor. Bell i Greated, 2001: 1 i dalje).

rad bio je medicinski fundiran i zasnovan na analizi „fizioloških uzroka muzičke harmonije” (Radkau, 2009: 371). Proučavajući teoriju muzike, sprovodeći eksperimente i istražujući percepciju muzike, Helmholtz je došao do saznanja da se melodija, nastajući kao rezultat vibracija rezonantnih tela u vazduhu, sastoji od jednog osnovnog tona i serije harmonijskih tonova (tzv. alikvotnog niza), što je bilo krajnje inovativno saznanje za naučnu javnost toga doba.⁶¹ Ovaj naučnik je, dakle, tvrdio da je harmonija već sadržana u samoj melodiji, odnosno, da je ona izvorno struktuirana u akustičkoj percepciji. Stoga se istorijski razvoj (to jest „pojava”) harmonije može objasniti razvijanjem ljudskih fizioloških predispozicija (upor. Radkau, 2009: 371). Neretko se navodi da se u navedenoj konstataciji upravo prepoznaje Helmholtzova pozitivistička naučna orijentacija – on je, dakle, tvrdio da je čovek kao vrsta sposoban da čuje alikvotni niz samo zahvaljujući svom sluhu, odnosno samom uhu kao organu i „bez pomoći nekog posebnog aparata” (Helmholtz, 1954: 49). Ovaj autor je, međutim, bio svestan da se njegovim eksperimentima ne mogu proučavati svi aspekti ljudskog sluha, zbog čega je ostao otvoren za tumačenja tadašnje estetike, kao što ću pokazati.⁶²

Pored teorije o alikvotnom nizu kao opažajnom fenomenu, značajna je i Helmholtzova teza o postojanju konsonance i disonance kao posledice alikvotnih tonova. Prema Helmholtzovim istraživanjima, u simultanom zvučanju dvaju tonova efekat disonance predstavlja rezultat šumova između frekvencija gornjih alikvota. Analizirajući ulogu alikvota, ovaj autor je analizirao sve one komponente koje se danas smatraju osnovama muzičke teorije – lestvice, akordske strukture i osnove teorije o harmoniji. Svi njegovi zaključci (koji su se

⁶¹ Da bi sproveo analizu alikvota, Helmholtz je koristio instrument nazvan rezonator kojim je mogao da identifikuje jačinu alikvotnog tona u odnosu na osnovni. U prvobitnoj formi, instrument je bila staklena posuda sfernog oblika i veličine adekvatne za specifičnu frekvenciju koja rezonira tako da omogućava merenje frekvencije kada se jedan deo rezonatora stavi na uho uz korišćenje dela za uho napravljenog od otopljenog voska. U istraživanjima ljudskog sluha, Helmholtz je razvio i harmonijum za dve ruke da bi mogao da proučava alikvotne, diferencijalne i sumacione tonove (Bell i Greated, 2001: 1).

⁶² Helmholtz je, doduše, pominjao da edukovani slušalac može imati izvesnu prednost u odnosu na nekog ko nema muzičko obrazovanje, ali da je, i pored toga, svaki čovek sposoban da ’prirodno’ čuje alikvotni niz, odnosno da čuje kako se zvuk sastoji od jednog osnovnog tona i određenog broja alikvota koji se nižu naviše po određenom redu. Dakle, bez ikakve edukacije i informacije, smatrao je ovaj autor, bilo ko može opaziti ovaj ’prirodni’ sled tonova koji su posledica ’samog’ zvuka, te je, nadalje, tvrdio da se ova konstatacija može dokazati eksperimentima i njegovim preciznim instrumentima (upor. Dostrovsky, 2001: 1).

odnosili na mnogobrojne komponente zvuka) posledica su navedene teze o alikvotnom nizu, ali je i priznao da su izvesni estetički kriterijumi mogli uticati na percepciju u određenom istorijskom trenutku (Helmholc, 1954: 219 i dalje). Tako je jedan od najpoznatijih njegovih zaključaka konstatacija da je durski trozvuk konsonantan u odnosu na molski, što je bilo u suprotnosti sa aktuelnim teorijama o ravnopravnosti ovih sazvučja.

Međutim, iako su istraživanja ovog autora bila fundirana na načelima prirodnih nauka, a postulati njegove teorije proveravani eksperimentalnim postupcima, Helmholc je – na iznenađenje tadašnje naučne javnosti – ostavio prostora za tumačenja koja ne pripadaju isključivo sferi fizike i akustike, te ne mogu biti podvgnuti eksperimentalnim proverama. Ovaj autor, je naime, ukazao da jedan deo ljudskih perceptivnih mogućnosti uistinu zavisi od prirodnih predispozicija, kao i da se fundamenti nauke o zvuku nalaze u domenu akustičkih proučavanja, ali je, međutim, istakao da se sistemi lestvica, modusa i harmonije uopšte menjaju „u skladu sa estetičkim principima”, te da ne počivaju „isključivo na nepromenljivim prirodnim zakonima” koji su se menjali i nastavljaju da se menjaju zajedno sa „progresivnim razvojem čovečanstva” (Helmholtz, 1870: 370). Helmholc je tumačio svoju prirodno-naučnu perspektivu i fiziološko-fizičke eksperimente kao osnovu, to jest, kao uslov za dalje razumevanje muzike iz aspekta drugih nauka koje bi objasnile „princip stila”, ostavivši na taj način prostora za analizu „ukusa” i „navika” koje on sam nije uzimao u obzir u svojim istraživanjima zvuka, budući da su pripadali pojavama koje ne zavise od „strukture uha” (Helmholtz, 1870: 370).⁶³

Helmholc, dakle, nije pretendovao na to da njegovi pristupi muzici budu objedinjujući principi objašnjenja svih pojava vezanih za muziku, što nije bilo u skladu sa tendencijama prvih muzikologa koji su upravo želeli da imaju polazište koje bi muziku tretiralo i objašnjavalo iz perspektive prirodnih nauka, to jest, želeli su nedvosmislene potvrde o izvesnim fenomenima u okviru paradigmi tada

⁶³ Može se reći da je Helmholc vlastite zaključke o muzici, odnosno objašnjenja koje nude prirodne nauke, tumačio kao „osnovu” za dalja istraživanja koja mogu pripadati i sferi estetike, o čemu ispravno svedoči i sam naslov njegove studije koji je upravo i formulisan da ukaže na osnove ili baze (Grundlage) nauke o tonovima (Braun i Finscher, 2004: 39).

legitimnih nauka. Navedeni zaključak ovog naučnika, čija je teorija bila izuzetno uticajna i značajna kao uzor za „muzičke naučnike”, bio je provokativan budući da je u diskursima o muzici, kako sam pomenula, bila dominantna teza o postojanju prirodnih zakona kao osnove za komponovanje i opažanje muzike. U diskursima o muzici bila je zastupljena teza o harmonskom dualizmu, što je podrazumevalo jednak status durskog i moluskog trozvuka, a što su Helmholtzova istraživanja dovela u pitanje, a posebno njegova teza o tome da su čak i „granice između konsonance i disonance podložne promeni” u toku istorije (Helmholtz, 1870: 370). Dakle, Helmholtzova teorija bila je, s jedne strane, izuzetno značajna kao uzor za konstruisanje naučnih diskursa o muzici, ali je, s druge strane, uzdrmla aktuelna znanja o muzici kao akustičkom fenomenu.

Hugo Riman je bio nesumnjivo najpoznatiji teoretičar koji se inkorporirao u pomenutu tendenciju konstruisanja autonomnog naučnog polja proučavanja muzike, ali i koji je dao svoje odgovore na pitanja kojima se bavio i čuveni Helmholtz, ponudivši tezu o postojanju obrnutog alikvotnog niza (Untertöne), pri tom zagovarajući i postojanje harmonskog dualizma (Rehding, 2003: 15–16). Riman je, poput Helmholtza, tvrdio da se njegove teze o zvuku mogu zasigurno potvrditi eksperimentom, odnosno jednostavnim činom slušanja. Dakle, postavio je, isto tako, tezu o tome da se „pod-tonovi” mogu čuti, poput Helmholtza koji je tvrdio da su opazajni alikvotni tonovi oni koji se nalaze u nizu naviše od osnovnog tona. Izuzetno je zanimljivo uočiti da su obojica za vlastite tvrdnje imali istu argumentaciju – obojica su aludirali na apsolutnu mogućnost slušne provere i potvrde postavljenih vlastitih teza, koje su, pri tom, bile sasvim opozitne.⁶⁴

⁶⁴

Delatnosti dvojice istraživača bacile su sumnju na dominantne naučne paradigme krajem 19. veka. Godine 1885. Alexander J. Ellis otkrio je linearnu skalu, takozvani sistem centa, koji je olakšao merenje i poređenje različitih veličina intervala. Podelivši oktavu na 1200 jednakih jedinica, izmerio je „muzičke skale različitih naroda” i tako postavio tezu da one nisu vođene „prirodnim zakonima” koji potvrđuju superiornost harmonije zapadnih muzičkih praksi. Muzičke skale su, naprotiv, kako je Ellis tvrdio, bile raznovrsne i nisu bile regulisane matematičkim zakonima. Godine 1893. Valašek je objavio studiju o „primitivnoj muzici” koja je, u izvesnim aspektima, odudarala od dominantnih diskursa o muzici. Ova studija je, doduše, bila fundirana na dominantnom devetnaestovekovnom uverenju o razvoju čoveka od divljaka i jednostavnog do civilizovanog i složenog, ali je, međutim, autor ukazivao na muzikalnost koja je bila neophodna za izvođenje određenih vrsta „primitivne muzike”. Dakle, on jeste koristio termin „primitivna

Kao pisac i predavač, Riman je imao ogromnog uticaja na celu generaciju muzikologa, odnosno na sveukupni razvoj muzikologije kao nove akademske discipline. Bavio se istorijom, teorijom, muzičkom kognicijom i estetikom, kao i etnomuzikologijom. Prema njegovom mišljenju, zadatak muzikologije je da objasni „duhovnu i ekspresivnu prirodu primitivnih elemenata svih muzičkih iskustava”. Takođe se bavio proučavanjem slušanja i isticao je da muzikologija ne treba da ispituje samo „jednostavne, osnovne manifestacije tonskog materijala, nego i složene, bogato izdiferencirane formacije do kojih je muzika evoluirala” (Riemann, 1928: 8–9).

Kao teoretičar, Riman se bavio fenomenom „muzičkog slušanja” (*musikalisches Hören*), i to u okviru akustike, fiziologije i psihologije. Glavni koncept u njegovoj akustičkoj teoriji bio je *Klang*, koji je podrazumevao shvatanje da su i durski i molski trozvuk u akustičkom smislu rezonance jedne visine. U kontekstu fizioloških istraživanja sluha, smatrao je da se muzičko slušanje razvija u skladu sa unutrašnjom, dijalektičnom „muzičkom logikom” koja određuje muzički i istorijski razvoj tonskog materijala. Godine 1893. objavljena je studija *Vereinfachte Harmonielehre* u kojoj je obrazložen koncept harmonske funkcije, što se smatra jednom od najpoznatijih Rimanovih ideja. Pozajmivši termin „funkcija” iz matematike, preusmerio je svoja proučavanja harmonije na matematičku muzičku logiku baziranu na funkcionalnim odnosima između harmonija. Za Rimana, dominantni i subdominantni trozvuci su u kvintnom srodstvu (*quintverwandt*) sa tonikom, tako da tonika, dominantna i subdominantna čine tri osnovne funkcije ili, harmonske esencije, pri čemu su podložne i drugim transformacijama (upor. Hyer i Rehding, 2001: 1). Tekstovi objavljeni početkom 20. veka označili su preokret u Rimanovom teorijskom diskursu. Riman je odbacio tezu o objektivnom postojanju donjih alikvotnih tonova i zastupao stanovište da je dualna projekcija molskog trozvuka psihološki

muzika” i svakako je bio predstavnik evolucionističkog diskursa o muzici, ali je imao i pozitivne ocene izvodaštva među „primitivnim ljudima”. Radovi navedenih autora ponekad se tumače kao indikatori prisustva donekle opozitnih tendencija u okviru sveprisutne evolucionističke tendencije proučavanja muzike (upor. Pegg, 2001: 1). Međutim, kako ću pokazati, Valašekova tumačenja sadrže, ipak, dovoljno indikatora evolucionističkog diskursa.

realna inverzija durskog, te da je to osnova muzičke kognicije (Riemann, 1905). Rimanovi teorijski radovi iz ovog perioda svedoče o promeni od materijalističko-akustičke ka perceptualno-kognitivne baze, tako da je u njima razmatrao tonske predstave (*Tonvorstellung*) čime se nadovezuje na ranija Helholceva razmatranja tonских senzacija (*Tonempfindung*).

Značajan doprinos Riman je dao i narativu o istoriji muzike, pri čemu je ponekad primetno udaljšavanje između ovog autora kao teoretičara i kao istoričara. Kao teoretičar nije pridavao pažnju crkvenim modusima (koje je smatrao beznačajnim za potrebe „muzičke logike”), ali je kao istoričar detaljno promatrao srednjevekovnu i renesansnu polifoniju u studiji *Handbuch der Musikgeschichte* (1903–13). Ipak, teorijske postavke ovog autora neretko su prožimale i njegov diskurs kao istoričara muzike. U studiji *Geschichte der Musiktheorie im IX–XIX Jahrhundert* (1898) uspostavljena je veza između Rimanovog teorijskog i istorijskog diskursa. U jednom od delova ove studije, naslovljenog „Muzička logika”, Riman izlaže svoj cilj čitanja istorije muzičke teorije u kontekstu propagiranja vlastite teorije. Razumevajući istoriju muzike kao postepeno razotkrivanje nepromenljivih zakona, muzička teorija i istorija su u međusobnoj interakciji – dela se tumače kao prekretnice na putu potpune istorijske realizacije bezvremene muzičke logike. Tako je sveukupnu istoriju muzike posmatrao kao postepenu evoluciju „tonske svesnosti” koja je kulminirala u muzici Ludviga van Betovena. Betoven je, kao i mnogim drugim nemačkim teoretičarima i istoričarima toga doba, za Rimana predstavljao vrhunac razvoja „muzičke logike” (Hyer, Rehding, 2001: 1).

Indikativno je da je Rimanov koncept „muzičke logike” ekvivalentan paradigmi autonomije (instrumentalnog) muzičkog dela aktuelnoj u 19. veku. Uverenje u „univerzalnu vrednost muzičke logike” razdvajalo je Rimana od tumačenja komparativnih muzikologa po kojima se ne-zapadne muzike nisu uklapale u teoriju harmonskih funkcija.⁶⁵ Ovde je relevantno pomenuti da je ovaj autor bio oštri protivnik nastajućih tendencija „muzičke etnologije”, kako je

⁶⁵ Da bi demonstrirao univerzalnost svoje teorije o funkcionalnoj harmoniji, aranžirao je tradicionalnu kinesku melodiju za violinu i klavir, harmonizujući je u pratnji sazvučja tonike, subdominante i dominante, odnosno, u skladu sa pravilima zapadne harmonije.

nazivao radove komparativnih muzikologa, što potvrđuje njegov status kao tipičnog teoretičara-muzikologa 19. veka koji pretenduje da formira svoj diskurs kao diskurs o superiornim muzičkim tradicijama Zapadne Evrope. U uvodu za *Istoriju muzike*, Riman je komentarisao rad svojih kolega „muzičkih etnologa” kao onaj koji je pripadao „jednoj od najmlađih grana istraživanja muzike” koje „pretenduju da se razviju” (Riemann, 1906: vi). Srž njegove kritike ove discipline nalazio se u njegovoj osudi tipa istraživanja koje je bilo bazirano na posledici razvoja teničkih mogućnosti snimanja zvuka i njegove potonje analize, što je omogućavalo proučavanje raznih muzika i raznih muzičkih sistema. Navedeno ovaj autor nije smatrao predmetom „istorijskog istraživanja” (Riemann, 1906: vi). Posebno mu je smetalo proučavanje raznih tonskih sistema, što je protivrečilo njegovom pretendovanju o teoriji harmonije kao teoriji o opštim univerzalnim zakonima tonalnih odnosa baziranih na funkcionalnim akordima, odnosno tonalitetu. Zbog toga je oštro osuđivao mogućnost dovođenja u pitanje teze o ravnomernoj podeli oktave na dvanaest delova i borio se za promovisanje zapadno-evropskog tonalnog sistema kao „univezalnog” i nadasve „prirodnog”, te onog kojeg i proučava nauka o muzici koncipirana kao prirodna nauka i fundirana na prirodnim zakonima koje je moguće objektivno rekonstruisati i neutralno proučavati. U poglavlju „Muzička logika” u *Istoriji muzičke teorije* Riman je izrekao konstataciju koju Braun i Finšer ispravno nazivaju manifestacijom „programskog zadatka” (Braun i Finsher, 2004: 57):

„Čovek se pita u čemu se zaista sastoji zadatak teorije jedne umetnosti, a odgovor može jedino glasiti da isti treba da utvrdi prirodne zakonitosti kojima se, svesno ili nesvesno, reguliše umetničko stvaranje, te da u jednom sistemu postavi logično povezana pravila učenja” (Riemann, 1898: 450).

Navedenim konstatacijama Riman eksplicitno potvrđuje stav tadašnjih muzikologa da ova nauka treba da bude konstituisana po uzoru na prirodne, što, po njegovom mišljenju, ne može biti etnološko istraživanje bazirano na posmatranju i opisu kao osnovnim metodološkim sredstvima. Ukazivao je, naime, da je „mesto istoričara muzike dovedeno u pitanje”, kao i da je metod prirodnih nauka „zamračen” zato što se, uz zapadno-evropske sisteme,

razmatraju kineski, grčki, polinežanski „na jednoj gomili” (Riemann, 1906: vi). Uzevši u obzir navedeno, Rimanov diskurs se ovde pokazuje kao onaj koji pravi jasnu i nedvosmislenu sponu između kategorija „razvijene” i „nerazvijene” muzike, s jedne strane, i „zapadne” i „ne-zapadne”, s druge.

KATEGORIJE 'ZAPADNE' I 'NE-ZAPADNE' MUZIKE

Proučavanje „zapadne”, odnosno „ne-zapadne” muzike neretko je značilo i pripadnost polju diskursa o „razvijenoj”, odnosno „nerazvijenoj” muzici. Pri tom, oko prve pomenute muzike konstruisalo se naučno polje muzikologije kao 'prave' nauke (što znači konstituisane po uzoru na prirodne nauke kao one koje su se smatrale legitimnim), dok je preostali materijal, vezan za muziku koja nije 'umetnička', potpao pod nadležnost etnomuzikologije. Pod nazivom „komparativna muzikologija” drugopomenuta disciplina imala je status diskursa čija se delatnost definiše u odnosu na muzikologiju, a metod uobličava na osnovu proučavanja muzika u komparaciji sa onom osnovnom – 'umetničkom', 'ozbiljnom', i 'klasičnom', što je često (mada ne i uvek i jednoznačno) značilo i 'zapadnom' muzikom, kao što ću pokazati u daljem tekstu.

Implikacije muzikološkog diskursa o progresu: konstruisanje polja muzike 'primitivnih' naroda

Sama dihotomija koncepata „razvijene” i „nerazvijene” muzike, odnosno, insistiranje na jazu koji postoji između njih, ne pronalazi se isključivo u samim radovima muzikologa i komparativnih muzikologa, nego se prepoznaje i u binarnoj prirodi podele diskursa o muzici na muzikološke i komparativno-muzikološke. Treba, međutim, imati u vidu da su u evolucionističkim muzikološkim diskursima neretko paralelno postojali diskursi o muzici „primitivnih naroda” i diskursi o „primitivnoj muzici”. Relevantno je imati u vidu razliku između navedenih kategorija, te istaći da se ne može uvek govoriti o poistovećivanju muzike „primitivnih naroda” sa „primitivnom muzikom”, s obzirom na to da se termin „primitivna muzika” koristio i kada je reč o određenoj vrsti muzike na Zapadu. Reč je, naime, o muzici koja se u diskursu 19. veka

obeležavala kao „laka”, „zabavna”, ili „niža” i koja je predstavljala opozit, kako konceptu, tako i konkretnim praksama „ozbiljne”, „umetničke” ili „više” muzike. Margine kulture ’umetničke’ muzike bivale su definisane u odnosu na divergentnu društvenu sferu – sferu ’popularne’ (’lake’) zabave. Tako su se, nasuprot prestižnim izvođenjima ’ozbiljne’ muzike, razvijale brojne amaterske muzičke prakse koje su pripadale pomenutoj drugoj sferi – sferi muzike za zabavu. U tu drugu grupu muzičkih dešavanja spadalo je, na primer, kućno muziciranje u građanskom salonu, horsko pevanje u kulturno-umetničkim društvima, *cabaret artistique*, *caffé-concert*, mnoge vrste promenadnih koncerata (upor. Dahlhaus, 1989: 49).

Zanimljivo je pomenuti da su navedene muzičke prakse, kao one koje su pripadale sferi zabave, dugo izmicale interesovanju bilo kog naučnog diskursa o muzici. Naime, dok su se muzikolozi bavili tradicijom ’umetničke’ muzike, a etnomuzikolozi folklornim tradicijama muzike ’primitivnih’ naroda, prakse koje su spadale u „primitivnu”, „laku” ili „zabavnu” muziku Zapada ostale su umnogome zapostavljene sve do razvoja takozvane „popularne” ili „nove” muzikologije, kao i sociologije popularne muzike u drugoj polovini 20. veka (upor. Kramer, 2003: 6 i dalje). Izuzetak, donekle, čine kritički osvrti na celokupnu praksu „muzike za zabavu” ili „popularne muzike” s kraja 19. i početka 20. veka. Naime, teoretičari toga vremena – od kojih je nedvosmisleno jedan od najpoznatijih i najuticajnijih bio Teodor Adorno (Theodor Adorno) – negativno su ocenjivali zapadnu muziku koja nije pripadala ’umetničkoj’ muzičkoj tradiciji, te osuđivali sve učestalije i brojnije vrste muzika koje su bile namenjene isključivo ’masovnoj’ zabavi, a ne i kultivisanju ’ozbiljnog’ muzičkog ukusa. Smatralo se, kako je isticao Adorno, da je popularna muzika predstavljala proizvod takozvane „kulturne industrije” (videti, na primer, Adorno, 1978: 114 i dalje, i: Adorno i Horkhajmer, 2008: 66 i dalje).

Muzikološki i sociološkomuzički diskursi toga doba, pa i Veberov diskurs, bili su, dakle, fokusirani na proučavanje tradicije ’umetničke’ zapadnoevropske muzičke tradicije. Naime, sve do druge polovine 20. veka, većina diskursa o muzici bila je usmerena na pomenutu tradiciju, a diskursi toga doba bili su

fundirani na paradigmi o autonomiji muzičkog dela. Kao posledica tumačenja muzike kao zatvorenog 'umetničkog dela', vremenom je uobličena i dihotomija koncepata muzike i društva, što je, nadalje, vodilo tumačenju zapadne muzike kao one koja je samostalna i razvijena do nivoa svoje autonomije, dok su „primitivna” društva opisivana kao ona u kojima su muzičke prakse bile vezane za rituale i obrede, i, stoga, u većoj meri „povezane” sa društvom, odnosno, smatralo se da je u njima više izražen „socijalni karakter” muzike u vidu izvođenja određenih obreda koji su bili praćeni muzikom. Dakle, u takvim društvima, kako se propagiralo, ljudi nisu uživali u 'samoj' muzici, nego su muzička izvođenja bila infiltrirana u određene socijalne prakse (upor. Shepherd, 2001: 1 i dalje).

Imajući u vidu rečeno, treba istaći da je muzika bila fiksna lingvistička i epistemološka kategorija koja je bila vezana za konkretne prakse zapadnoevropske kulture, i to prakse koje su bile precizno određene, odnosno, „racionalizovane”, dok se, nasuprot tako definisanoj kategoriji muzike, suprotstavljala praksa u takozvanim 'tradicionalnim' kulturama gde se smatrala integralnim delom svih društvenih, najčešće religijskih obreda, ali ne i samostalnih praksi komponovanja i izvođenja muzike, kao i uživanja u njoj. Iako je i 'umetnička' muzika bila, svakako, vezana za određene društvene kontekste, pogotovo do kraja 18. veka, odnosno, bila je namenjena za izvođenje na konkretnim društvenim događajima i imala je nesumnjivo socijalnu funkciju, ova činjenica je bila potiskivana idejom o delu kao samostalnom entitetu. Od srednjeg veka je, naime, postojao „impuls da se u evropskoj kulturi muzika tretira kao nešto odvojeno od ostalih aktivnosti i da se razume kao važnija za pojedince nego za kolektiv” (Shephard, 2001: 1 i dalje). Ovaj impuls je dobio novu i krucijalnu vitalnost na početku 19. veka kada je uobličena paradigma o evropskoj muzici kao „autonomnoj” u odnosu na druge aktivnosti, kao samostalnom entitetu koji ima svoju 'vrednost' nezavisnu od društva ili bilo čega drugog osim nje same,

odnosno da je reč o 'čistoj' umetnosti (Shepherd, 2001: 1, upor. Rink, 2002: 55 i dalje).⁶⁶

Pored konkretnih muzičkih praksi u vidu koncerata namenjenih zabavi, polaritet između „ozbiljne” i „primitivne” muzičke sfere uobličavao se i konceptualno, odnosno, idejno, u diskursima o muzici, kao i putem gore navedene podele na muzikološke i komparativno-muzikološke nauke. Imajući u vidu Adlerove i Rimanove zaključke o muzici kao zasnovanoj na određenom sistemu, kao zapisanoj (notiranoj), kao onoj koju je po tom zapisu moguće precizno izvoditi na usavršenim instrumentima, te kao fenomenu čiji se kvalitet može čuti i slušno proveriti, jasno je da je polje komparativne muzikologije izgrađeno na tezi o postojanju muzike koja nije zasnovana na posebno razvijenim sistemima, koja nije zapisana, već se prenosi usmenim putem, odnosno kao ona koja je „nerazvijena”, i „primitivna”, što je obično impliciralo i činjenicu da su takve muzičke prakse postojale u „ne-zapadnim” i „van-evropskim” društvima. Naime, za razliku od Zapada, gde se tokom dugog vremenskog perioda uobličavala praksa 'umetničke' muzike, u ne-zapadnim društvima nisu postojale slične prakse, niti one koje bi bile uporedive sa praksama 'umetničke' muzike Zapada, kao ni diskursi o muzici kao značajnoj, 'ozbiljnoj', pa i 'uzvišenoj' umetnosti (što nesumnjivo jeste bio slučaj u zapadnoevropskoj muzičkoj tradiciji). Dakle, istorijski razvoj muzike doveo je do toga da se u zapadnim društvima uobličila 'umetnička' muzika, dok su ostala društva negovala drugačije muzičke prakse. U skladu s tim, formirala su se dva naučna diskursa o muzici – muzikološki i komparativno-muzikološki.

Ovde je potrebno još jednom ukazati na odnose koncepata 'umetničke' muzike, muzike 'primitivnih' naroda i 'primitivne' muzike. Naime, prakse 'umetničke' muzike bile su vezane isključivo za zapadnoevropsku istoriju i njih je

⁶⁶ Jedan od inicijalnih problema koje su sociolozi muzike postavili krajem 20. veka odnosio se na mogućnost zajedničkog sagledavanja muzike i društva. Nastala „kao produžetak umetničke muzike kao autonomne” (Shepherd, 2001: 1 i dalje), istorijska muzikologija i muzička teorija ostale su dugo nezaintereovane za tešnje sagledavanje muzike u socijalnom kontekstu, dok je ovaj problem aktuelizovan u sociološkim diskursima. Tada je i uočeno da su i prvi sociološkomuzički diskursi takođe bili posvećeni proučavanju 'umetničke' muzike, budući da je ona imala privilegovani status u društvu i akademskim krugovima, dok je sfera 'popularne' muzike bila skrajnuta (Shepherd, 2001: 1 i dalje).

proučavala muzikologija. Nadalje, muzika 'primitivnih' naroda, kao ona koja nikada nije imala atribut 'umetničke' muzike, pripadala je sferi interesovanja komparativne muzikologije. Konačno, 'primitivna' muzika je postojala, kako na Zapadu, tako i drugde, ali ona u to vreme uglavnom nije bila u fokusu naučne pažnje, osim u slučaju kada su komparativni muzikolozi muzičke prakse 'primitivnih' naroda nazivali 'primitivnom' muzikom, o čemu će biti reči kasnije.

Svi navedeni fenomeni ponekad se dovode u vezu sa formiranjem idejnog konstrukta o „Evropi” kao jedinstvenom 'razvijenijem' delu sveta, što je u velikoj meri bila posledica evolucionizma kao sveprisutnog režima istine u svim naučnim oblastima, odnosno posledica istoriografije kao evolucionistički fundiranog diskursa o 'razvoju' 'kulture'. Sam istorijski koncept „Evrope” nastao je u srednjem veku i pripadao je političkoj geografiji po kojoj je svet podeljen na evropski, azijski i afrički. Smatra se da je srednjevekovni koncept Evrope omogućavao „geografski okvir za visokoparnu i hvalisavu samosvest uloga, obaveza, ranga i privilegija aristokratije” (Leysler, 1992: 28). Ova polazna osnovna teza istoriografije utkana je i u diskurs svetske istorije i posebno istorije umetnosti i muzike (Treitler, 1996: 4).⁶⁷ Diskursi istorije, istorije umetnosti i istorije muzike se, stoga, mogu tumačiti kao predstavnici istorije „zapadne evropske klasične tradicije” (Treitler, 1996: 3), pri čemu je atribut „svetska” istorija jasno ukazivao na razumevanje zapadnoevropske istorije kao univerzalnog narativa o događanjima na tlu zapadne Evrope, a izostajao je u nazivima istorije umetnosti i muzike, koje su, doduše, implicitno bile ustoličene na koncenzusu o „univezalnim vrednostima” zapadne civilizacije.

Ipak, i pored nepostojanja eksplicitnog isticanja kategorije „zapadnog” u nazivu diskursa, on je zasigurno postojao, ne samo implicitno, već sasvim jasno u naslovima radova koji su bili ključni za konstituisanje diskursa istorije muzike kao istorije zapadne muzike. Jedan od najranijih primera knjiga koje eksplicitno

⁶⁷ Baveći se principima istoriografije, Leo Trajtler piše o „apstraktnim istoriografskim modelima”, od kojih se jedan od njih odnosi na narativ progresa koji je fundiran u samim počecima konstituisanja naučnih diskursa, zbog čega se i istorija konstruisala kao konstantno napredovanje civilizacija kroz vreme. Tako je, na primer, ukazao na to jedan od narativa po kojem se smatra da je renesansa „izmislila” srednji vek da bi uspostavila „superiornu sliku o sebi”. Po drugom, propagiranom u osvrtima 20. veka na pomenute istorijske periode, srednji vek se tumačio kao epoha koja je „stvorila Evropu” (Treitler, 1996: 4).

ukazuju na konstruisanje diskursa istorije kao diskursa „zapadne evropske klasične tradicije” jeste *Geschichte der europaisch-abendlandischen oder unserer heutigen Musik (Istorija evropske-zapadne ili naše muzike današnjice)* Kizevetera (R. G. Kiesewetter), objavljena 1834. godine (upor. Treitler, 1996: 4–5). A o polju komparativne muzikologije kao diskursa o muzici za koju se vezuje atribut „primitivno” svedoče mnogobrojni primeri naslova radova iz te discipline, od kojih su neki od najpoznatijih Valašekova (Ricahrd Wallaschek) studija *Primitivna muzika (Primitive Musik, 1893)* i Hornbostelov tekst *Muzika primitivnih naroda (Musik der Naturvölker, 1913)*.

Iako, međutim, u diskursu muzikologije nije bilo eksplicitnog naglašavanja predmeta proučavanja u samom nazivu discipline, njeno polje jeste bilo nedvosmisleno omeđeno onim čime se ona *nije* bavila – „nerazvijenom”, „neumetničkom” i „primitivnom muzikom”, pri čemu se pod „nerazvijenom” podrazumevala, kako muzika koja je zapadna, ali ne i „umetnička”, tako i muzika ne-zapadnih ili „primitivnih” naroda koja je u celosti pripadala sferi ‘ne-umetničke’ muzike, to jest, u kojoj nije ni došlo do razvoja praksi ‘umetničke’ muzike kao takve. Drugim rečima, diskurs istorije muzike definisao je svoje polje i odsustvom određenih fenomena, to jest, i samom činjenicom da se *nije* bavio onim fenomenima koji nisu ni smatrani *muzikom*. Naime, dok je diskurs istorije muzike bio fokusiran na muziku razumevanu kao „umetničko delo”, diskurs komparativne muzikologije bio je predviđen za sve one tvorevine koje se ne uklapaju u navedeni koncept (upor. Treitler, 1990b: 300 i dalje). Muzikolozi su se, stoga, bavili proučavanjem „umetničkih dela”, a komparativni muzikolozi svim ostalim muzikama. Muzikolozi su, nadalje, isključili svaku vrstu „primitivne”, „ne-umetničke”, nezapisane muzike iz polja svog interesovanja, dok su komparativni muzikolozi proučavali sve muzičke prakse koje su se smatrale „primitivnim”, „ne-umetničkim” i koje su, pri tom, po pravilu bile vezane za usmenu folklornu tradiciju ne-zapadnih naroda.

Kriterijumi konstruisanja razlike između muzika: konstruisanje dihotomije „superiorno”/„inferiorno”

Evolucionistički narativ o usmerenom unilinearnom razvoju zapadne muzičke prakse i teorije utkan je, dakle, u diskurse muzikologa, o čemu svedoče radovi Adlera i Rimana. S jedne strane, muzikolozi su pretendovali da izgrade koncept 'umetničke' muzike kao relevantnog predmeta proučavanja nauke u nastajanju, zbog čega su pokušavali da oblikuju svoj diskurs po uzoru na diskurs prirodnih nauka. Tako je Adler pisao o „prirodnim predispozicijama” postojanja savremene harmonije, a Riman (svakako jedan od najuticajnijih muzičkih teoretičara i istoričara toga doba) objašnjavao je razliku „keltsko-germansko-slovenskih naroda” i drugih „rasa” ukazivanjem na činjenicu da su prvopomenuti bili „više predodređeni” da upotrebljavaju harmoniju u svojoj muzici, što je, po njegovom mišljenju, doprinelo bržem razvoju te muzike i razvijanju sve kompleksnijih organizacionih principa. Tvrdio je, nadalje, da su ti narodi uspeli da ostvare „najviše” i „najrazvijenije” principe komponovanja (upor. Cross, 2007: 2–8). S druge strane, prvi komparativni muzikolozi pisali su o problemima muzike primitivnih naroda sa ciljem da je opišu i objasne uz pomoć komparacije kao osnovnog metodološkog alata. Upravo je komparacija pomogla stvaranju binarne koncepcije diskursa o muzici, ali i samih istorija muzike, pa tako i muzike kao takve.⁶⁸ Muzika ne-zapadnih naroda uvek je bila tumačena kao muzika Drugog, a ta sfera je pripadala sferi proučavanja komparativnih muzikologa.⁶⁹

Sam diskurs o muzici „divljaka” nije se umnogome razlikovao u dvema novim naukama o muzici. I muzikolozi i komparativni muzikolozi konstruisali su diskurs koji je bio prihvaćen i preuzet iz evolucionistički profilisanih prirodnjačkih diskursa, a većini autora bila su poznata tumačenja muzike dvojice najpoznatijih autora – Spensera i Darvina. Evolucionističke komponente uočljive

⁶⁸ Komparativni metod odnosio se na precizne odrednice o načinu obrade prikupljenog materijala na terenu i često je predstavljao proces uključivanja i eliminisanja, odnosno odabira podataka koji su smatrani relevantnim za dalju naučnu analizu (Bohlman, 1988: 36).

⁶⁹ Navedena dihotomija neretko je zadržana i do danas. Na primer, tumačenje indijske i kineske muzike kao „muzike egzotičnih naroda” sa „čudnim” i „bizarnim” melodijama i ritmovima, pripadalo je sferi proučavanja komparativnih muzikologa u 19. veku, a čak i danas se u Kini kineska nacionalna tradicija proučava na katedrama za etnomuzikologiju (Treitler, 1996: 5).

su u tezi o progresu vrsta (u ovom slučaju, tonskih), o rasnom diferenciranju, te neminovnosti nestanka određenih vrsta ili ostajanja na stupnju „nerazvijenosti”. Suštinske argumente navedenim tezama autori su jednostavno nalazili u tvdnji da muzika „primitivnih” naroda ne zadovoljava kriterijume „razvijene” muzike, odnosno, oni su komparacijom tradicije zapadnih i ostalih tradicija dolazili do zaključka da se i 'sama' muzika, kao i druge „vrste” u kulturi, ne razvijaju na način na koji je to realizovano na Zapadu, te da se ona ne može zapisati niti ponovo izvesti, kao i da je u svakom pogledu inferiorna u odnosu na muziku „razvijenih” naroda.

Primeri navedenih konstatacija su mnogobrojni. Još 1792. godine, u knjizi koja se ponekad smatra dokumentom koji „simbolizuje osnivanje muzikologije” (Treitler, 1996: 5), *Opštoj istoriji muzike*, Forkel je opisao muziku „divljih i nekultivisanih naroda” kao muziku „melodijski nepovezanih tonova” koji su „toliko drugačiji” od zapadne muzike „da se ne mogu uhvatiti” i, stoga, „ne mogu biti zapisani evropskom notacijom” (Forkel, 1962: 5). Navedeni primer smatra se jednim od prvih u kojima se notacija, odnosno mogućnost zapisivanja u okvirima prihvaćenog standardnog sistema muzičkog pisma, tumači kao osnova za definisanje 'same' muzike, to jest za davanje odgovora na pitanje šta je muzika. Dakle, već krajem 18. veka započeto je konstruisanje „dogme o zapisu” kao osnovi za definisanje onoga što jeste ili nije muzika. Ujedno je kriterijum zapisa postao jednom od suštinskih razlika između „naše” i „druge” muzike (Treitler, 1996: 5).⁷⁰

Posledica „dogme o zapisu” (Treitler, 1996: 5) pronalazi se u linearnom diskursu istorije muzike kao rekonstrukcije „umetničkih dela”. Evolucionistički konstruisana istorija uključivala je u svoj diskurs tezu o progresu, odnosno o

⁷⁰ „Teza o pismu” (ili „paradigma o zapisu”) kako se obično naziva pomenuti fenomen – kao osnova discipline, odnosno polazište po kojem je predmet proučavanja muzikologije „umetničko delo” kao nešto što se može zapisati i tek potom analizirati i kao originalna tvorevina autora (a ne „naroda”) – zadržana je i u današnjoj istorijskoj muzikologiji. Teza je zasnovana na ontološkoj osnovi o umetničkom delu kao zapisanom muzičkom objektu proučavanja, koji se može objektivno pročitati i ponovo izvesti onako kako je zapisano. Posledica ovakve ontološke osnove nalazi se u činjenici da je izvođaštvo dugo bilo ignorisano kao predmet proučavanja muzikologa, s obzirom na to da je objekat proučavanja bio notni zapis, a osnovno metodološko oruđe analiza oblika i harmonije dela kao rekonstrukcije „muzičkog jezika” određenog umetnika (Treitler, 1996: 6, upor. Šuvaković, 2006: 420 i dalje).

otkrivanju „novina” u toku istorijskog razvoja, koji je, pri tom, tekao od „primitivnih” ka sve „višim” formama, te od sve jednostavnijih ka složenijim muzičkim ekspresijama. Iz navedenog razloga, ne-zapadne kulture proučavale su se kao „istorijske relikvije” u kojima su evropski istraživači pokušavali da prepoznaju svoju prošlost i svoje „primitivne” korene i „niže” stupnjeve razvoja (Jaedke, 1995: 20).⁷¹ Pored toga, evolucionistički evropski narativ prepoznaje se i u postojanju tumačenja zapadne muzike kao univerzalne, odnosno kosmopolitske. Dakle, muzika koja je pripadala zapadnim narodima tumačena je kao „razvijena”, ali i kao „svetska”, budući da je diskurs bio fundiran na evropsko-evolucionističkoj perspektivi istorijskog narativa. Ovaj diskurs je, nadalje, podrazumevao i koncept vrednosti kao jednog od kriterijuma analize umetničkog (odnosno, ne-umetničkog) dela, što znači da je njime ustanovljen kriterijum vrednovanja i određivanja koja muzika treba biti uključena u istoriju (Treitler, 1996: 9). Ona muzika koja te kriterijume nije zadovoljavala – a to je bila bilo koja „ne-umetnička”, „laka” ili „primitivna” muzika, kako zapadna, tako i ne-zapadna – razumevala se kao antropološki, etnološki i etnomuzikološki fenomen, ali ne i kao deo „visoke kulture”, niti kao deo istorije, te ni kao predmet proučavanja muzikologije kao nauke o „umetničkim delima”.

Kriterijumi koji su omogućavali konstruisanje navedenog diskursa bili su precizno opisani i fundirani na ontološkoj osnovi o muzici kao zapisanom delu, ali i kao delu čije se komponente mogu precizno rekonstruisati, analizirati, čija se ’vrednost’ može precizno čuti i izmeriti, što je sve doprinosilo ustoličenju naučnih diskursa o muzici. O navedenom možda ponajbolje svedoči razmatrani Adlerov tekst o muzikologiji, iz kojeg se može zaključiti da je muzikologija u trenutku svog konstituisanja definisana kao nauka koja se bavi muzikom kao „umetničkom formom”, te da je usmerena na proučavanje razvoja evropske tradicije i na „otkrivanje istine i dostignuća lepog” (Adler, 1981: 11). Dakle, predmet muzikološkog proučavanja je evropska muzika tumačena kao umetnička forma

⁷¹ Danas je uobičajeno da se razmatraju samostalne istorije svakog pojedinog naroda, te se smatra da su retke i kategorije manje i više „razvijenih” muzika, kao i razmatranja ne-zapadnih kultura u evolucionističkom poređenju u odnosu na najviši stupanj – „višu kulturu” Zapada (Jaedke, 1995: 20).

zapisana notacijom, koju je moguće proučavati putem muzičke analize koja podrazumeva delo kao zapisani, strukturno-formalni i estetički entitet, a osnovni cilj muzikologije je otkrivanje karakteristika geneze dela tako da se ono inkorporira u određeni istorijski period i zauzima određeno mesto u istorijskom procesu (upor. Zeranska-Kominek, 2004: 91). Materijal koji se ne uklapa u navedene kriterijume spada u polje usmene tradicije i predstavlja etnološki entitet. Ovako postavljeni, diskursi o muzici ustoličili su određeni metodološki profil koji je imao dalekosežne posledice na sveukupnu oblast proučavanja muzike. Predmet etnomuzikologije, dakle, ne postoji u materijalnoj formi, ili barem ne u onoj pristupačnoj zapadnoevropskoj notaciji, već on nastaje kao rezultat terenskog rada istraživača koji ga stvara dokumentirajući muzička izvođenja „na terenu” i potom transkribuje (Zeranska-Kominek, 2004: 92).

Komparativna muzikologija kao alternativni diskurs o muzici (ili diskurs o drugim muzikama)

Začeci etnomuzikologije uobičajeno se prepoznaju u intelektualnim tendencijama 18. veka i u nastajanju koncepta Drugog. Koncept Drugog u tom istorijskom trenutku povezivao se sa kulturama koje nisu evropske i čije upoznavanje je bilo posledica otkrivanja novih teritorija, te interesovanja istraživača da porede evropsku kulturu sa kulturama novoosvojenih teritorija. Iz tog perioda potiču prvi zapisi i sistematizacije narodnih pesama iz raznih vanevropskih oblasti, što je posebno unapređeno u drugoj polovini 19. veka zahvaljujući savremenijim mogućnostima snimanja zvuka.

Pozitivistička orijentisanost na muziku (razumevanu kao snimljeni ili zapisani podatak koji se potom analizira i objašnjava) očigledno je u mnogim radovima prvih komparativnih muzikologa, poput Elisa (Alexander Ellis) i Karla Štumpfa, koji su „tradicionalnu muziku” videli kao novi vid naučnih podataka, odnosno materijala za naučnu analizu, a ponekad i kao sredstvo za psihološko dekodiranje načina razmišljanja „primitivnih naroda”, što je, ujedno, značilo i formiranje polja odvojenog od diskursa istorije muzike (upor. Bohlman, 1988: 34). Za razliku od muzikološkog diskursa, čija se veza sa evolucionizmom

pronalazi u prirodnim naukama kao uzoru, prvi komparativni muzikolozi svedoče o direktnoj vezi sa evolucionističkim nasleđem Spensera i Darvina, o čemu govore njihova tumačenja muzike diskursom kakav je postojao u radovima pomenutih autora. Pri tom, postoje i primeri direktne primene evolucionističke teorije o muzici, kao što je to Valašekova studija *Primitivna muzika* koja se eksplicitno nadovezuje na rad Herberta Spensera, kao i na njegovu kritiku Darvinovih tumačenja muzike. Navedena studija obiluje i direktnim referencama na Spenserova tumačenja o pojedinim problemima, a simptomatičan je i naziv jednog od poglavlja („O poreklu muzike”) u kojem je nedvosmislena problematizacija fenomena karakterističnih za debatu Spensera i Darvina, budući da ovo poglavlje sadržinski predstavlja kritički pregled tumačenja muzike ove dvojice autora (upor. Wallaschek, 1893: 230–263).

Osim pomenute razlike u načinu inkorporiranja evolucionističkog narativa u muzikološki, odnosno etnomuzikološki diskurs, oni se suštinski nisu razlikovali u svojoj sadržini, jer su bili konstruisani na tezi o unilinearnom istorijskom razvoju od „primitivnih” ka „razvijenijim”, kao i na dihotomiji „zapadno”/„ne-zapadno”. Jedina razlika između ovih diskursa ogleda se u činjenici da se muzikološki diskurs izgrađivao kao onaj koji ne razmatra muzike „primitivnih” naroda, niti bilo koje „primitivne” muzičke prakse, nego ih pominje u kontekstu razvojnog puta muzike, dok je bila drugačija situacija u slučaju diskursa komparativnih muzikologa.

O svemu navedenom svedoče, skoro bez izuzetka, napisi prvih komparativnih muzikologa, što je indikativno, s obzirom na to da su oni i predmet vlastitog proučavanja označavali u okvirima dihotomija „razvijene” i „nerazvijene”, odnosno „zapadne” i „ne-zapadne” muzike, pri čemu se muzika koju su oni proučavali obeležavala kao muzika „divljaka”, „primitivaca”, „domorodaca” i sličnih ’nižih’ vanevropskih naroda. Pored činjenice da su predmet svog proučavanja nazivali „primitivnim”, komparativni muzikolozi su neretko izražavali svoju iznenađenost time što ti narodi uopšte i imaju nešto što se može nazvati muzikom, a indikativno je i to što su o odlasku u krajeve u kojima su vršili istraživanja pisali kao o „silasku” (što je značilo silazak niz

evolucionistički model merdevina, to jest niz civilizacijsku progresivnu liniju). Koncept rasne razlike je, takođe, neizostavno prisutan u razmatranim diskursima. Tako je, na primer, Valašek u poglavlju „Opšte karakteristike muzike primitivnih naroda”, uveo u probleme muzike Afrike (odnosno, muzike „rasa veoma niskog civilizacijskog reda”) na sledeći način:

„Sa muzikom je kao i sa jezikom: koliko god da daleko *siđemo* u redove primitivnih ljudi, verovatno nećemo naći rasu koja ne pokazuje makar malo tragova muzičke sposobnosti [...] (Wallaschek, 1893: 1).

Indikativno je istaći da je pomenuta studija bazirana na detaljnim opisima načina istraživanja, odnosno konkretnih praksi pojedinih „rasa”, ali i istraživačkih metoda koje su sprovedene. Iz studije se saznaje da su „divljacima” puštani snimci poznatih muzičkih primera iz zapadne evropske tradicije da bi se utvrdilo da li i na koji način oni reaguju na tu muziku. U skladu sa reakcijama, utvrđivane su osobenosti njihove muzikalnosti. Tako se pominje istraživanje izvesnog Burhela (Burchell), koji je „na svom putu [...] sreo plemena koja su veoma uživala u evropskoj muzici”, dok, nasuprot njima, „susedne rase nisu pokazivale ovaj dar” (Wallaschek, 1893: 3).⁷² Takođe je komentarisao da su „divljaci sedeli mirno” dok su slušali evropsku muziku, dok su inače za njih uobičajeni „divljački pokreti” (Wallaschek, 1893: 4). Zaključio je da, uopšte gledano, „divljaci” pevaju u unisonu i „ne znaju za harmoniju” (Wallaschek, 1893: 4). Prelazeći na muziku druge „rase”, pisao je sledeće:

„Muzika nije mnogo bolja ni kod Damarasa. Njihova ideja najvišeg izvođenja sastoji se u imitaciji galopa ili kasa raznih životinja” (Wallaschek, 1893: 5).

Karakteristično je i opisivanje situacija u kojima se muzika izvodila, odnosno ukazivalo se na to da muzika nije vid umetničke ekspresije, već „način smirivanja”, to jest, ispunjavanja vremena kada ne „divljaju”, ili, na primer,

⁷² Ima i zanimljivih tumačenja po kojima „divljaci” nisu zaista „bili sposobni da uživaju” u muzičkim primerima koji su im puštani, nego u izvorima muzike sa kojih su puštani. Tako se navodi primer o tome kako je moguće da su pripadnici izvesne „rase” reagovali na nove objekte (poput muzičke kutije), odnosno na „divne efekte novih instrumenata”, ali da nisu zapravo bili „sposobni da se dive” muzici, nego su „samo hteli da vide kutiju” (Wallaschek, 1893: 10).

tokom perioda žaljenja i pogrebnih obreda, te, nasuprot tome, kada idu u lov, rat i borbu (Wallaschek, 1893: 8 i dalje).

Najreprezentativniji primer propagiranja premise o superiornosti zapadne kulture (a posebno aspekta vezanog za njenu univerzalnost), nalazi se u Valaškovom tumačenju harmonije kao zapadnjačke tvorevine koja je uglavnom pozitivno uticala i na muzikalnost „divljaka”, te su oni počinjali da se „razvijaju” i da prelaze sa unisonog pevanja na korišćenje harmonija, ali samo ukoliko su za to „prirodno bili sposobni” (Wallaschek, 1893, 140 i dalje). Bez obzira na to što je ovaj autor ipak priznavao postojanje izvesne muzikalnosti pojedinim „rasama”, indikativan je sam postupak „merenja” sposobnosti u zavisnosti od načina reagovanja pojedinih „plemena” na zapadnu muziku.

Kao predstavnik „tonske psihologije”, Hornbostel je u još većoj meri konstruisao svoj diskurs na mogućnostima merenja određenih osobenosti sistema različitih naroda i posebno je naglašavao značaj usavršavanja načina beleženja materijala sa terena. Ovaj autor je, naime, ukazivao na značaj fonografa u otkrivanju „očiglednih razlika između evropskih i ne-evropskih naroda” koje je moguće uočiti „stavljajući ih jedne pored drugih i poredeći ih” (Hornbostel, 1928: 34). Smatrao je da se samim slušanjem fonografskih zapisa moglo utvrditi da evropski i ne-evropski muzički sistemi počivaju na različitim principima – „naša muzika od otprilike 1600. godine pre n.e. izgrađena je na harmoniji, a sve druge na čistoj melodiji” (Hornbostel, 1928: 34). Konsonance terce i trozvuka, uobičajene kadence u zapadnim muzikama, kao ni kontrast dura i mola, nisu poznati „primitivnim narodima” (Hornbostel, 1928: 34). Iako je smatrao da je pogrešno primenjivati zakone zapadne harmonizacije na melodije koje nisu zasnovane na istim principima, Hornbostel je tvrdio da postoje „izvesni tragovi naše harmonije” i u ovim melodijama, budući da je harmonija „prirodna”, to jest nalazi se u „psiho-fizičkoj konstituciji čoveka, zbog čega se i može naći širom sveta” (Hornbostel, 1928: 34).

Hornbostelovo zagovaranje „prirodnosti” i „univerzalnosti” harmonije kao odlike zapadnih naroda imalo je kao potporu njegovo pozivanje na „naučne eksperimente” koji su navedeno nedvosmisleno „dokazali”, odnosno doveli u

vezu sposobnost opažanja harmonije i „psihofizičke sposobnosti” čoveka kao vrste. Stoga, prema mišljenju ovog autora, „ne možemo zaista i adekvatno razumeti čistu melodiju osim ako nemamo u vidu harmonijske odnose koji su predodređeni da se čuju”, tako da se može govoriti i o „tonalnosti melodije” na osnovu funkcija i međusobnih odnosa nota (Hornbostel, 1928: 36). Kao i tonalnost, istaknuto je da i ritam i harmonija u vanevropskoj muzici pokazuju izvesne karakteristike koje su „prirodne posledice čiste melodije”. Ali, harmonija, kao univerzalna prirodna karakteristika, nije, međutim, „tipična za primitivne stadijume”, jer je ona posledica određenih „formi civilizacije” (Hornbostel, 1928: 36). Na osnovu dihotimije melodijsko/harmonsko, Hornbostel je okarakterisao izvesne narode kao više ili manje „primitivne”. Tako je, na primer, pisao o Vedama kao onima koji imaju melodiju „na najnižem nivou svesnosti”, te je, stoga, ona na „najnižem nivou razvoja”, to jest „čisto melodijska”, dok se „kako se evolucija nastavlja”, isticao je ovaj autor, „broj nota povećavao, opseg proširivao i melodije produžavale”, pa se onda može razmatrati i harmonija kao „univerzalna prirodna osobenost ljudskog sluha” (Hornbostel, 1928: 36).

3. EVOLUCIONIZAM U VEBEROVOJ SOCIOLOŠKOMUZIČKOJ TEORIJI

Pomenuto je da se Veberov koncept racionalizacije muzike pokazuje kao dvostruk. S jedne strane, proces racionalizacije prepoznaje se u ovladavanju kompozitora sve složenijim muzičko-tehničkim sredstvima (čime je razum napredovao u toj oblasti ljudskog delanja i time bogatio muzički jezik), i, sa druge, u borbi protiv iracionalnosti oličenih u društvenim verovanjima i institucijama. Iracionalne „pretnje” razvoju muzike Veber je prepoznao u društvenim i religijskim konvencijama koje su, po njegovom mišljenju, mogle da ometaju razvoj „muzičkog genija”. U ovom poglavlju rada bavim se problematizacijom Veberove poznate „teze o racionalizaciji” kao onom koja sadrži relevantne evolucionističke elemente, što ću prevashodno ostvariti rekonstruisanjem nastanka evolucionističkog modela u Veberovoj teoriji. Treba, pri tom, naglasiti da će ovde biti reči prvenstveno o prvopomenutom aspektu racionalizacije (dakle, onom koji se odnosi na ovladavanje sve složenijim muzičkim sredstvima) zato što je evolucionizam došao do uzražaja upravo u tom slučaju. Navedeni problemi su naročito intrigantni ako se uzme u obzir činjenica da je Veber redovno predstavljan i razumevan kao potpuni oponent evolucionističkim sociološkim tendencijama. Ovde se ukazuje na postojanje elemenata evolucionizma u Veberovoj teoriji, a posebno na značaj evolucionizma za razumevanje autorove sociološkomuzičke teorije.

Razlog specifičnog statusa sociološkomuzičke teorije ovog autora (u odnosu na ostatak njegovog opusa) zapravo nije teško razotkriti. Upoznavši se sa Veberovom studijom o muzici, potom sa izvorima koje je ovaj autor imao priliku da proučava, te, konačno, uporedivši navedeno sa ostatkom njegovih radova, došla sam do sledećeg zaključka. Naime, na formiranje racionalističkog modela u Veberovom tumačenju muzike nije bilo od značaja isključivo sociološko nasleđe,

već nasleđe tadašnje muzikologije i komparativne muzikologije, odnosno onih diskursa o muzici koji su bili dominantno evolucionistički profilisani. Ovaj model se uistinu pokazuje kao konsekvencija Veberovog temeljnog poznavanja, ne samo konkretnih muzičkih praksi svih istorijskih perioda (od antike do romantizma), već i aktuelnih diskursa muzičkih teoretičara. Upravo je Veberova upoznatost sa mnogobrojnim radovima istoričara, filozofa, teoretičara muzike, kao i sociologa koji su pisali o umetnosti, učinila da se ovaj (sociološkomuzički) aspekt njegove teorije razlikuje u odnosu na ostale radove ovog autora. Bilo bi, međutim, pogrešno zaključiti da su svi radovi o muzici sa kojima je Veber bio upoznat pripadali evolucionističkoj paradigmi, niti da je ova paradigma dominantna u svim aspektima Veberove sociologije muzike. Sve gore navedeno odnosi se prvenstveno na formiranje Veberove teze o racionalizaciji, a pogotovo na onaj njen aspekt koji se tiče ciljno-racionalnog delanja (tj. razvoja muzičko-tehničkih sredstava). Ne treba, ipak, zaboraviti da se Veberova studija o muzici pokazuje kao amalgam uticaja, kako muzikološke, tako i sociološke tradicije, zbog čega ću prvi deo ovog poglavlja rada posvetiti upravo osvrtu na historicističke elemente u studiji o muzici.

Sve navedeno ću argumentovati tako što ću se usredsrediti na tri problema. Najpre je potrebno locirati poziciju Veberove studije o muzici u kontekstu evolucionizma i historicizma, što je posebno važno zbog toga što se ova studija pokazuje kao divergentna u odnosu na ostale radove ovog autora, kako po značaju evolucionističkog aspekta, tako i zbog toga što ona sadrži elemente i historicističke i evolucionističke paradigme. Potom ću ukazati na uticaje (odnosno komponente evolucionističke paradigme) koji su inkorporirani u Veberov model racionalizacije, te ću, konačno, doneti zaključke o mogućnostima tumačenja modela racionalizacije kao onog koji sadrži elemente evolucionizma.

VEBEROV DISKURS IZMEĐU HISTORICIZMA I EVOLUCIONIZMA

Razlog osvrtu i na historicističku perspektivu sagledavanja Veberovog diskursa nalazi se u samoj recepciji ovog autora kao dominantno historicistički

orijentisanog, te neretko i kao predstavnika struja oponentnih evolucionizmu. Tako se, primera radi, često navodi da je Veber karakterističan „po svom upornom odbijanju da društvene nauke na silu uklopi u okvir evolucionističkih ili determinističkih filozofija (Lalman, 2004: 183). Postoje, doduše ređe, i autori koji razmatraju „veberijanski naturalizam”, ukazujući na potencijalne uticaje socijalnog darvinizma i savremenih tokova prirodnih nauka, pri čemu se kao argument ovakvim tumačenjima navodi Veberovo uverenje da borba (za opstanak, razvoj, napredak) čini jednu od bazičnih principa ljudskog života (Radkau, 2009: 131). Budući da se u ovom radu razmatraju evolucionistički elementi u Veberovoj sociološkomuzičkoj teoriji, izvesni aspekti autorovog diskursa o muzici neminovno su izostavljeni ili se pokazuju kao manje značajni za sagledavanje problema evolucionizma. Ipak, potrebno ih je, barem ukratko, pomenuti i time ukazati na druge moguće perspektive čitanja Veberovog diskursa, ali i ukazati na jedinstveni status autorove studije o muzici kao one koja razotkriva Vebera koji nije u potpunosti istoricistički autor, nego se pokazuje kao autor u čijim su se radovima susreli istoricistički i evolucionistički elementi. Treba podsetiti, pri tom, da je autorova studija o muzici ostala nedovršena i da izvesni aspekti njegovog diskursa ne mogu biti u celosti rekonstruisani. Među njima je upravo i jedna od relevantnih istoricističkih komponenti Veberove teorije – koncept „duha muzike” – koji se, međutim, da dopuniti iz drugih izvora, kao što su to spisi iz sociologije religije koji nude izuzetno zanimljivu i relevantnu perspektivu komparativnog sagledavanja „razvoja” muzike i njenog „duha” u sprezi sa religijom.

Istoricizam u Veberovoj opštoj sociološkoj teoriji

Bez obzira na prirodu problema u okviru kojih se inkorporiraju izvesni aspekti Veberove teorije, uporedno-istorijski metod, koncept idealnog tipa, kao i definisanje sociologije kao „razumevajuće i objašnjavajuće” društvene nauke (Lalman, 2004: 185) nesumnjivo se najčešće razmatraju, kako u kontekstu sagledavanja same Veberove teorije, tako i kada je reč o primeni zaključaka ovog autora na druge sociološke probleme. Veber se, nadalje, redovno pominje u

pokušajima prikazivanja „istorije” ili „sinteze” historicizma (upor. Ankersmit, 1995: 143 i dalje i Iggers, 1995: 129 i dalje), odnosno u osvrtima na značenja termina „istoricizam”. Za istoricizam se, međutim, uobičajeno navodi da ima onoliko značenja koliko i autora koji se vezuju za ovaj termin, odnosno da se značenja termina razlikuju u zavisnosti od teorijskog polazišta autora (Antonić, 2007: 205), te da ne postoji „konzensus o tome šta ovaj termin označava” (Iggers, 1995: 129). O historicizmu se, takođe, piše kao o „vidu relativizma i gubitka vere u vrednosti moderne zapadne kulture”, zatim, nasuprot tome, kao o „određenim historiografskim praksama” kraja 19. i početka 20. veka (Iggers, 1995: 129).⁷³ Nema sumnje da koncept historicizma ima veliku fleksibilnost, odnosno da on nema samo jedno značenje, već više njih, od kojih se izvesna tumačenja termina pokazuju kao češća, značajnija i jasnije određena u odnosu na druga (upor. Rand, 1964: 503). Dakle, utvrđivanje značenja termina „istoricizam” (ili „istorizam”) i dalje traje, pri čemu postoje razne definicije, a samim tim, sam koncept neretko ostaje nejasan i dvosmislen.

Primetno je, nadalje, da je relevantna literatura o historicizmu vremenski zaostala, odnosno, da nema značajnijih doprinosa pomenutim problemima u novije vreme.⁷⁴ Navedenom ide u prilog i činjenica da je i dalje aktuelna poznata sistematizacija Fridriha Majnekea (Friedrich Meinecke, 1862–1954), nemačkog istoričara s kraja 19. i prve polovine 20. veka. Uz Majnekea, Diltaj (Wilhelm Dilthey, 1833–1911) i Trelč (Ernst Troeltsch, 1865–1923) i danas se smatraju autoritetima u okviru historicističke tradicije, a njihova objašnjenja historicizma ponekad su podržavana i aktuelna i u današnjoj nauci. Navedeni autori, međutim, jesu istoričari koji pišu u okviru same historicističke tradicije, zbog čega su njihova tumačenja u međuvremenu bila podvrgavana i kritici, ali i ponovnim pohvalama (upor. Rand, 1964: 503–504). Period kada su svi navedeni autori najviše stvarali (od osamdesetih godina 19. veka do tridesetih godina 20. veka) predstavlja period kulminacije historicističkog mišljenja, što je njima davalo mogućnost proučavanja

⁷³ O istorijskom pregledu upotrebe termina i njegovim mogućim značenjima upor. Iggers, 1995, i Rothacker, 1960.

⁷⁴ Izvesni pokušaji sistematizacije historicizma pronalaze se u tekstovima iz sredine 20. veka (upor. Lee i Beck, 1954, i Meyerhoff, 1959).

cele tradicije na čijem su se kraju našli, te stvaranja celovitih pregleda i sistematizacija (Rand, 1964: 504).⁷⁵ U ovoj literaturi je, stoga, moguće uočiti neke od osnovnih načina na koje se termin „istoricizam” upotrebljava, odnosno, moguće je ustanoviti bazična značenja razmatranog koncepta.⁷⁶

Vilhelm Diltaj, napoznatiji predstavnik istoricizma, bavio se poreklom istoricizma u periodu pre kasnog 19. veka. Doduše, ovaj autor nije koristio sam termin „istoricizam”, nego je problematizovao razvoj određenog načina mišljenja u Nemačkoj tokom 18. i 19. veka, odnosno razvoj nemačkog „duha”, čemu je posvećena autorova poznata studija *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama*. Diltaj je posebnu pažnju u okviru svog teorijskog opusa posvetio utemeljenju posebne grupe nauka koja se razlikuje od prirodnih nauka i koju je autor ubrajao u takozvane „duhovne nauke”, označavajući tim terminom historiografiju, nacionalnu ekonomiju, pravne nauke, nauke o državi, nauku o religiji, o književnosti i poeziji, umetnosti i muzici, kao i psihologiju, te nauku o filozofskim pogledima na svet i filozofskim sistemima (Dilthey, 1980: 148, upor. Urbančić, 1980: 5–6). Uopšte uzev, pod duhovnim naukama Diltaj je podrazumevao nauke koje se bave „duhom” i „duhovnim stvarima”, pri čemu je odnos duha prema duhovnim naukama analogan odnosu prirode prema prirodnim naukama, zbog čega autor i definiše duhovne nauke kao one koje su suprotstavljene prirodnim na osnovu predmeta proučavanja (Urbančić, 1980: 6).

Razgraničenje duhovnih od prirodnih nauka čini jednu od polaznih tačaka Diltajevе problematizacije same nauke. Kako ovaj autor ističe, potrebno je „na osnovu sigurnih obeležja povući granicu” između navedenih grupa nauka, imajući u vidu da se sve (gore pomenute) duhovne nauke bave jednim zajedničkim obeležjem – ljudskim rodом, odnosno čovekom i njegovim sudovima,

⁷⁵ Nemački termin „Historismus” nastao je u 19. veku, a smatra se da je tek u ranom 20. veku bio i inkorporiran u zvanični vokabular. Savim poznat i rasprostranjen postao je dvadesetih godina 20. veka, uglavnom putem Trelčovih radova. Majneke navodi da se termin prvi put pominje 1879. godine u knjizi Karla Vernera (Karl Werner) o Vikou (Giovanni Battista Vico), italijanskom filozofu s kraja 17. i početka 18. veka, u kojoj se pominje „filozofski istoricizam Vikoa”, iako, doduše, nije bilo i temeljnijih objašnjenja značenja samog termina (Meinecke, 1972: liv).

⁷⁶ Za problematizaciju istoricizma posebno su značajne sledeće studije pomenutih autora: Diltaj, *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama* (1910); Trelč, *Problemi istoricizma* (1922); Majneke, *Nastanak istoricizma* (1936).

pojmovima, stavovima, teorijama (Dilthey, 1980: 148). Nadalje, duhovne nauke razmatraju različite „subjekte izraza”, koji su, pri tom, različiti i mogu se odnositi na individue, porodice, društvene organizacije, kulturne sisteme i slično. Svi navedeni „subjekti izraza” imaju, međutim, zajednički problem čoveka, odnosno, čovečanstva ili „istorijske stvarnosti ljudskog društva” (Dilthey, 1980: 149). „Duhovne nauke” se, stoga, identifikuju i definišu na osnovu „zajedničkog odnosa prema istoj činjenici – čovečanstvu” (Dilthey, 1980: 149).

Navedeno, nadalje, predstavlja tek polazište u Diltajevom utemeljenju „duhovnih nauka”. Potrebno je, prema mišljenju autora, dalje utvrditi „vrstu odnosa” koju „duhovne nauke” uspostavljaju prema „činjeničnom stanju” koje autor naziva „čovečanstvo” (Dilthey, 1980: 149). Ovde se dolazi do druge relevantne komponente autorovog pristupa „duhovnim naukama” – fenomena istorijskog sveta. Diltaj, kako se saznaje već iz naslova čuvene studije, razmatra „istorijski svet”, odnosno njegovu izgradnju u „duhovnim naukama”. Autor, naime, objašnjava značaj lociranja „duha” u odnosu na „istorijski svet”, koji definiše kao „idejni sklop” u kojem „živi objektivno znanje” (Dilthey, 1980: 156). Pri tom, zadatak utemeljenja „duhovnih nauka” Diltaj je nazivao i kritikom istorijskog uma, s obzirom na to da je, prema autorovom mišljenju, potrebno identifikovati unapred formirani „istorijski svet” ili „duh”, koji, potom, „duhovne nauke” uzimaju kao svoj predmet proučavanja (upor. Urbančić, 1980: 8). U objašnjenju „istorijskog sveta” Diltaj se i dalje vezuje za komparaciju sa prirodnim naukama, problematizujući odnose predmeta proučavanja ovih dvaju grupa nauka. Kako se navodi, prirodne nauke bave se saznanjem „prirodnih zakona”, za razliku od „duhovnih” koje moraju da „rašćlanjuju” sveukupni svet čovečanstva, te da ga opisuju i objašnjavaju kao „nešto neponovljivo”, te kao nešto što je „evoluiralo tokom vremena” (Dilthey, 1980: 159).

Poslednja konstatacija – lociranje „duha” kao neponovljivog, jedinstvenog i specifičnog fenomena, jedna je od najvažnijih i najuticajnijih segmenata Diltajevog definisanja „duhovnih nauka”. Naime, upravo se suština potonjih određenja „duhovnih nauka” pronalazi u insistiranju ovog autora na određenju kategorija koje su „duhovne”, odnosno „čovečanske” (nasuprot

prirodnim), te na definisanju neponovljivosti i jedinstvenosti istorijskog momenta, kao i ukazivanju na značaj opisa i objašnjenja kao alatki duhovnih nauka (nasuprot prirodnim naukama koje se bave prirodnim procesima i zakonima, te koje su u većoj meri oslonjene na eksperiment kao osnovni postupak u procesu saznavanja o određenom problemu). Pored pomenutog, za Diltaja je karakterističan i pristup proučavanju razvoja „duhovnih nauka” u okviru istorijske rekonstrukcije razvoja ovog fenomena. Autor je zaključio da je Nemačka bila „pozornica izgradnje” ove grupa nauka, s obzirom na činjenicu da se radi o zemlji koja je, svojim geografskim položajem i društvenom i kulturnom situacijom, uspeła da stvori pogodno tle upravo za razvoj „duha”, pa tako i „duhovnih nauka”. Kako je istaknuto, još od 18. veka započeta je tendencija bavljenja „opštim pojmom kulture”, koju autor prepoznaje u opisima epoha, kulture, umetnosti, potom u razdvajanju delova epohe i analizi njenih segmenata, te komparaciji i konačnom sagledavanju sveukupne „slike” datog doba (Dilthey, 1980: 161–161). U 19. veku u Nemačkoj, zaključuje Diltaj, otkrivene su u pesništvu, muzici i filozofiji „dubine života do kojih do tada nijedna nacija nije bila doprla”, te su u tom istorijskom razdoblju i stvoreni uslovi za utemeljenje „velikih otkrića istorijske škole” (Dilthey, 1980: 161).

Godine 1922. Trelč je dao jednu od prvih poznatih celovitih definicija historicizma, određivši ovaj pojam kao „istoriziranje našeg kompletnog znanja i iskustva duhovnog sveta, onakvog kakav se odigrao u toku 19. veka” [die Historisierung unseres ganzen Wissens und Empfindens der geistigen Welt, wie sie im Laufe des 19 Jahrhunderts geworden ist] (Troeltsch, 1922: 573). Iako veoma opšta, ova definicija je nudila izvesne osnovne osobnosti historicizma kakav se uobličavao i određivao tokom 19. veka i kasnije. Definicija je, dakle, ukazivala na razumevanje historicizma kao načina mišljenja koji podrazumeva istorijsku perspektivu, te koji, nadalje, pretenduje da objasni celokupni svet ljudskih sećanja, mišljenja, iskustava, odnosno, svega što se može podvesti pod „duhovne” aspekte čovekovih aktivnosti, to jest, može nazvati „duhovnim svetom” (geistige Welt) (upor. Rand, 1964: 505). Navedena definicija je, nadalje, ukazivala na vremensko određenje nastanka historicističkog načina mišljenja u

toku 19. veka. Nadovezujući se na Trelča, Majneke je – u svom klasiku *Nastanak istoricizma* (*Entstehung des Historismus*, 1936) – utvrdio da se može govoriti o nešto starijem poreklu navedenog načina mišljenja. Ovaj autor je, naime, predložio tok razvoja istoricističke misli tokom celog 18. i 19. veka.

Imajući u vidu rečeno, to jest uzimajući u obzir radove trojice autora koji predstavljaju autoritete kada je reč o istoricizmu, a pogotovo Diltaja kao najznačajnijeg, može se reći da se razmatrani koncept pokazuje kao, u najmanju ruku, dvojak. Istoricism se, dakle, može definisati kao način mišljenja,⁷⁷ odnosno pristup, teorijski pravac, pa i kao metodologija, s jedne strane, i kao svetonazor (*Weltanschauung*), to jest pokušaj rekonstrukcije pogleda na svet u datom istorijskom trenutku, s druge.⁷⁸ Pri tom, u oba slučaja moguće je rekonstruisati poreklo istoricizma, te locirati njegove začetke i pre formiranja istoricističke škole krajem 19. veka, o čemu su pisali svi pomenuti autoriteti u ovoj oblasti. Nadalje je važno istaći da se prvopomenuta konotacija odnosi na pristupe istoričara razmatranoj materiji koji su karakteristični po tendenciji da se data materija razume (*verstehen*) i to u određenom istorijskom kontekstu, odnosno imajući u vidu okolnosti pod kojima se u prošlosti odigrao određeni događaj ili u kojima je nastala određena pojava. Drugopomenuta konotacija proizlazi iz situacije kada se istraživač bavi razumevanjem čoveka uopšte, odnosno, kada njegovo ispitivanje ima širu filozofsku dimenziju, te razmatranje određenih istorijskih okolnosti nije dovoljno, već zahteva pokušaj pravilnog razumevanja sveukupnog pogleda na svet, ili „duha” vremena koji je vladao u datom trenutku (Loader, 1976: 89, upor. Harington, 2001: 311 i dalje). Metodološki koncepti istoricističkog načina mišljenja obuhvataju individualnost, razvoj i povezanost. Nadovezujući se na Ranekovu tradiciju, Diltaj, Trelč i Majneke drže se navedenih

⁷⁷ Majneke, na primer, upotrebljava termine „Denkweise”, „Denkform”, „Denkart”.

⁷⁸ Majneke eksplicitno naglašava da istoricistički „Weltanschauung” nije samo „naučni princip” (*Wissenschaftsprinzip*), nego i „životni princip” (*Lebensprinzip*), dok ga Diltaj naziva „neposrednim iskustvom”. Kao takav, istoricistički pogled na svet uobličavao se u nemačkim zemljama već u ranom 19. veku, a bio je pripreman i ranije. Interesovanje za sve aspekte životnih procesa razvijalo se u doba racionalizma i omogućilo je stvaranje terena na kojem će se dalje razvijati istoricistički način mišljenja, zbog čega ovaj autor smatra Lajbnica (Gotfried Wilhelm Leibnitz) i Getea (Johann Wolfgang Goethe) prethodnicima istoricizma (upor. Meinecke, 1972: 15–30 i 373–391).

principa, smatrajući istoričara kao istraživača koji posmatra prošlost na osnovu podataka i empirijskih dokaza, te pristupa svakom istorijskom periodu, osobi, događaju, narodu sa ciljem da datu pojavu pravilno razume i objasni imajući u vidu njenu specifičnost i neponovljivost, kao i smisao (Meinecke, 1972: 101).⁷⁹

Uzevši navedeno u obzir, izvesno je da je istoricizam predstavljao svojevrsni kompleksni način mišljenja i pristupa sagledavanja problema koji su se ticali „duha”, te da je imao dugu tradiciju u Nemačkoj, kao i da je, kako je ispravno uočio Majneke, predstavljao „jednu od najvećih duhovnih revolucija koje je iskusila zapadna misao” (Meinecke, 1972: liv). Majneke i njegovi sledbenici posmatrali su navedeni način mišljenja kao progresivni korak napred u rastu čovekovog „duha”, dok su, nasuprot njima, postojali autori, poput Levita (Karl Löwith) i Popera (Karl Popper) koji su osudili posledice istoricizma, te ih nazivali čak i opasnim (upor. Rand, 1964: 506). Ipak, radovi Trelča, Diltaja i Majneke ostali su, kako sam navela, relevantni i u današnjim pristupima problematizaciji istoricističke misli.

Pozicija Vebera u mnogobrojnim debatama o istoricizmu čini se da, međutim, nije diskutabilna – on se redovno razmatra u okviru udžbeničkih pregleda kao deo tendencija „diltajevske škole duhovnih nauka” (Antonić, 2007: 205), gde se istoricizam tumači pretežno kao metodološka orijentacija. U pitanju je, drugim rečima, diskurs kojim su fomulisana polja znanja društvenih nauka kao onih koje su opozitne prirodnim naukama i koje proučavaju društvene pojave određenim metodološkim postupcima prilagođenim specifičnostima društvenih fenomena.⁸⁰ Ovim diskursom propagiralo se znanje o društvu koje je

⁷⁹ Za Diltaja je karakterističan termin „smisao” (Sinn) koji podrazumeva kogniciju ujedinjenu sa emotivnim stavom istoričara, odnosno, sa njegovim pokušajem da shvati i saoseća. Stav istoričara, poput estetičara, mora biti unutrašnji, to jest mora biti u vezi sa osećanjima i moralom (Dilthey, 1921: 247). Slično navedenom, Trelč je naglašavao značaj osećanja putem koncepta saosećanja ili empatije (Einfühlung), kao i potrebu da istoričar ima imaginaciju i sposobnost da razume događaje koji su se desili u prošlosti (Troeltsch, 1922: 38, upor. Meinecke, 1972: 101). Takođe, koncept smisla postoji već u 18. veku, u diskursu Herdera (Johann Gotfried Herder) koji se, prema Majnekeu, svrstava u prethodnike, odnosno „pionire” među istoricističkim autorima (Meinecke, 1972: 295 i dalje, upor. Wells, 1960: 528).

⁸⁰ Odnos istorije i prirodnih nauka istoricistički autori posmatrali su uglavnom u okviru distinkcije nastale krajem 19. veka – distinkcije između istorije kao idiografske i prirodnih nauka kao nomotehničkih. Rankeovi i Diltajevi radovi smatraju se izvorima navedene podele. Pomenuta distinkcija bazirana je na sledećim argumentima: uloga istoričara je da ispriča pojedinačne

podrazumevalo proučavanje društvenih pojava kao primarno istorijskih fenomena, što je značilo jedinstvenih, vremenski lociranih i, stoga, neponovljivih i eksperimentalno neutvrdivih događaja koji se ne mogu meriti matematički preciznim zakonima i pravilima, već razumeti jedino putem „interpretacije”.⁸¹ Vilhelm Diltaj i neo-kantovski filozofi frajburške škole Vindelband (Wilhelm Windelband) i Rikert (Heinrich Rickert), konstruisali su diskurs o istoriji i društvenim naukama ili naukama o kulturi (Geisteswissenschaften i Kulturwissenschaften) kao o naukama koje primenjuju precizne i stroge pristupe i metode poput prirodnih nauka, a ti metodi prepoznavani su u interpretaciji, objašnjenju, traganju za značenjem i korpusom vrednosti koje se mogu rekonstruisati u vezi sa određenim istorijskim događajem (Iggers, 1995: 132).

Čini se da su u literaturi najčešće reference na Vebera u kontekstu pomenutih problema historicizma, odnosno definisanja društvenih nauka, sociologije kao nauke, te njenih konkretnih metodološko-teorijskih postupaka. Opšta sociološka teorija Maksa Vebera (među njom, na primer, metodološki eseji

događaje; nepoželjno je da istoričar traga za univerzalnim zakonima budući da bi to vodilo zapostavljanju individualnosti i specifičnosti pojedine situacije; predmet interesovanja istoričara jeste čovek i njegove raznovrsne aktivnosti; istoričar bi trebalo da bude u stanju da saoseća i razume datu situaciju, odnosno čovekovu misao i delanje (Rand, 1964: 510).

⁸¹ U istoriji filozofije, počev od Kanta (Immanuel Kant), preko njegovih intelektualnih sledbenika Fihtea (Johann Gottlieb Fichte), Šelinga (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling) i Hegela (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), s jedne strane, kao i Herdera (Johann Gottfried Herder), Humbolta (Alexander von Humboldt) i jenskih romantičara, s druge, zastupljena je bila tenzija između koncepta svesnosti i jezika. Filozofski diskursi bili su obeleženi dualizmom između „slike” (Bild) i „nazora” (Anschauung) s jedne strane, i pojma (Begriff) s druge, što je održavalo opoziciju između jezika kao reprezentacije i jezika kao produktivne sile (Pfau, 1990: 51). Teolog Fridrih Šlajermaher (Friedrich Schleiermacher) često se navodi kao redak primer romantičarskog mislioca koji se bavio konceptom samosvesti, ne samo u odnosu na njegove lingvističke osnove, nego i razvijajući teoriju o književnom stilu i interpretaciji fundiranu na sagledavanju svesti i jezika kao odvojenih kategorija. Ovaj autor je problematizovao koncept interpretacije u sferi svih tekstova i načina komunikacije (ne samo biblijskih i književnih), razlikujući gramatičku i psihološku interpretaciju. Prvopomenutom se, prema autorovom mišljenju, proučava kako je delo sačinjeno od opštih ideja, dok se druga odnosi na pojedinosti koje čine delo kao celinu. Prema Šlajermaheru, svaki problem interpretacije jeste problem razumevanja, hermeneutika je definisana kao umetnost izbegavanja nerazumevanja, odnosno kao umetnost interpretacije, te se kao rešenje predlaže poznavanje gramatičkih i psiholoških zakona koji omogućuju razumevanje dela i autora (Pfau, 1990: 65 i dalje, upor. i Bowie, 1998: vii–ix). Koncept interpretacije vezuje se i za teoriju Drojzena (Johann Gustav Droysen), istoričara koji je ukazivao na to da istorija kao nauka ne može počivati na logici dedukcije ili indukcije kao što je to bio slučaj u prirodnim naukama, već putem interpretacije, odnosno razumevanja istorijskog toka događaja koji se jedino može rekonstruisati iz istorijskih izvora. Na opisani način istoričar bi, prema mišljenju pomenutog autora, trebalo da razume određene vrednosti i značenja konkretnog istorijskog fenomena (Iggers, 1995: 132).

ponajviše) bila je razumevana na mnogo divergentnih načina. Rad ovog autora neretko je bio u centru fundamentalnih rasprava u društvenim naukama. Njegov diskurs protkan je mnogobrojnim uticajima, a, isto tako, i sveukupni opus ostao je intrigantan i do danas, u okviru raznovrsnih problema, kada je reč o sociologiji kao nauci, o metodologiji, sociologiji vlasti, religije i kulture.⁸² Veliki deo literature posvećene Veberu zapravo tretira diskurs ovog autora kao filozofski (a ne sociološki), te razmatra njegove refleksije o naukama koje je on nazivao „istorijskim” (upor. Bruun, 1972: 57 i dalje).

Kao metodolog, Veber se uobičajeno navodi kao udžbenički primer teoretičara čije postupke vodi logika uporedno-istorijskog metoda. U nemačkoj tradiciji u koju se Veber inkorporira, uporedni metod se koristio prvenstveno za istorijska poređenja, odnosno kao oruđe za istorijska istraživanja. Veber ga je, nadalje, koristio u okviru *verstehen* koncepta (koncepta „razumevajuće sociologije”), kao i preko „idealnih tipova” (Ilić, 2006: 15). Problemi sa pokušajima sinteze i sistematizacije Veberovih metodoloških pozicija (kao i u slučaju drugih napisa) proizilazi iz činjenice da je Veberov rad prekinula iznenadna smrt, te da je njegova zaostavština bila u rukama njegove supruge. Marijana Veber je, naime, dve godine nakon Veberove smrti, publikovala zbirku njegovih eseja o filozofiji društvenih nauka pod nazivom *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. U ovim radovima, Veber se bavio „logičkim” i „metodološkim” problemima društvenih nauka: divergencijom između društvenih i prirodnih nauka, konceptima kulture i istorije, teorijom delanja, odnosom između objašnjenja i interpretacije, i mnogim drugim pitanjima relevantnim za sam habitus sociologije kao nauke.

⁸² Kao posledica, u literaturi se može uočiti ambigviteta u interpretacijama Vebera, te se ovaj autor razmatrao u kontekstu pozitivizma i anti-pozitivizma, kao funkcionalista (Parsons), kao osnivač interpretativne sociologije (zbog *Verstehen* koncepta), kao fenomenolog (Schütz), i kao pionir u empirijskim istraživanjima (Lazarsfeld & Oberschall) (upor. Eliaeson, 2000: 241). Treba napomenuti da se, u okviru problematizovanja Veberove teorije u kontekstu evolucionizma, najčešće pomisli na Parsonsovu interpretaciju Veberove teorije u okviru vlastite funkcionalističke teorije (upor. Schluchter, 1981: 70 i dalje). S obzirom na to da se ovde radi o recepciji Veberovog diskursa u interpretaciji drugog autora, ali imajući u vidu i činjenicu da se Parsonsovi zaključci ne mogu primeniti na Veberovu sociološkomuzičku teoriju, ovde neću ulaziti u elaboraciju Parsonsove teorije.

Posledica navedene publikacije ogleđa se u jednoj tendenciji koja se može uočiti u literaturi o Veberovoj metodologiji – tendenciji da se Veberove opservacije izrečene u navedenoj publikaciji tumače kao jedan koherentni opus.⁸³ Tokom celokupnog 20. veka, uočljiva je bogata produkcija, kako prevoda Veberovih dela, tako i studija koje se bave tumačenjima diskursa ovog autora. Pored uporedno-istorijskog metoda, koji se pokazuje kao reprezentativni kada je u pitanju Veberova metodologija, postoji analitička pažnja koja je usmeravana ka metodologiji u društvenim naukama, odnosno ka Veberovim opservacijama o osobenostima nauke kao takve (upor. Herva i Herva, 1998: 143). Stoga postoje zaključci da Veberova reputacija kao jednog od ključnih sociologa-teoretičara i dalje raste, ali da, namesto orijentisanosti sekundarne literature na uporedni metod, postoji i tendencija analiziranja drugih aspekata Veberove delatnosti, zbog čega se ponekad piše i o Veberovoj „renesansi” (upor. Kalberg, 1994:15 i dalje).⁸⁴ Mogu se uočiti dva karakteristična pristupa Veberovoj teoriji – pristup rekonstrukcije Veberovog diskursa i pristup kojim se pokušava primena izvesnih problema koje je ovaj autor obrađivao. Ovde je relevantno problematizovati autorov diskurs o „istorijskim naukama”, odnosno o razumevanju i objašnjenju kao osnovnim metodološko-teorijskim postupcima, kao i o konceptu „duha” koji je značajna historicistička kategorija kada se ima u vidu i autorova sociološkomuzička teorija.

Koncipirana kao nauka o društvenom delanju, sociologija je, prema postulatima Veberovog diskursa, nauka koja se služi razumevanjem i objašnjenjem, te, kao takva, ima zadatak da razume i objasni razloge određenog ljudskog delanja i vrednosti koje to delanje prate.⁸⁵ Kao jedan od ključnih

⁸³ Sekundarna literatura je, dakle, bazirana na „pretpostavci da je koncept Veberove *Wissenschaftslehre* jedinstven” (Oakes, 1998: 293), te se zanemaruje mogućnost da je sam termin imao konkretno praktično poreklo – zbirka spisa bila je nazvana tako od strane urednika. Stoga u literaturi postoji duga tradicija koja podrazumeva analizu konzistentne i jedinstvene teorije koja se može podvesti pod naziv „metodologija Maksa Vebera”, što implicira postojanje svojevrsne metodološke sinteze (Oakes, 1998: 293, upor. i Herva i Herva, 1988: 143).

⁸⁴ U okviru pomenute „renesanse”, međutim, retko se mogu primetiti kritički i distancirani pristupi Veberovoj teoriji. Paradigma sociološkog ’velikana’ ili ’klasika’ često je prisutna i u aktuelnoj literaturi.

⁸⁵ Kao jednim od tvoraca „razumevajućeg” principa, odnosno koncepta interpretacije, smatra se Diltaj, a koncept su prihvatili i neo-kantovci u koje se svrstava i Veber. Pomenuto je Diltajevo

konceptata u Veberovoj razumevajućoj nauci pojavljuje se koncept društvenog delanja. U svojoj kapitalnoj studiji *Privreda i društvo* Veber je elaborirao svoju teoriju ukazavši na vidove društvenog delanja, kao i načine mogućeg proučavanja istih putem „idealnog tipa”. Koncept „idealnog tipa” definisan je u metodološkim esejima ovog autora i čini jednu od najčešće razmatranih ideja u kontekstu istoricizma, to jest, Veberovog konstruisanja diskursa o istoriji kao složenog i nedeterminisanog fenomena prožetog mnogobrojnim protivrečnim ljudskim delanjima vođenim isto tako raznovrsnim vrednostima. „Idealni tip” predstavlja za Vebera izvesno metodološko sredstvo putem kojeg se raznovrsna delanja mogu sistematizovati i naučno proučavati. Ovaj koncept elaboriran je u metodološkim spisima kao „pojmovna konstrukcija” koja „ima karakter svojevrzne utopije do koje se došlo misaonim putem naglašavanjem određenih elemenata zbilje” (Veber, 1989a: 61). Pri tom, idealni tip, nadalje:

„nije «hipoteza», ali nastoji pokazati smjer elaboriranja hipoteza. On nije prikazivanje zbilje, ali smjera dati sredstva za jasno izražavanje toga prikaza. Prema tome, on je «ideja» određene suvremene organizacije društva [...]” (Veber, 1989a: 61–62).

Definisan kao kategorija koja predstavlja „misaonu sliku” nečega što nije „prava stvarnost”, ali sadrži izvesne njene crte i time je njena „predstava”, idealni tip je osnova za Veberovu dalju kategorizaciju konceptata koji čine metodološko-analički aparat razumevajuće nauke o društvu. Studija *Privreda i društvo* donosi dalju elaboraciju idealnih tipova u kontekstu analize ljudskog delanja kao osnovnog naučnog problema. Dakle, prema Veberu, proučavanje ljudskog delanja može se realizovati putem sagledavanja četiri osnovna idelno tipska konstukta koja se odnose na motive delovanja, odnosno „oni koji delaju mogu pripisati nekom poretku legitimno važenje” (Veber, 1976: 1: 25), te se, u skladu sa datim poretkom, delanja sistematizuju na sledeći način:

ukazivanje na razliku između metoda „duhovnih” i prirodnih nauka. Naukama o čoveku svojstveno je tumačenje postupaka ljudi koji imaju određene vrednosti, uverenja, racionalna mišljenja, te se ne mogu svesti na uticaje iz svoje okoline, a njihovi postupci ne mogu biti provereni eksperimentom, već se jedino mogu interpretirati, odnosno razumeti i pokušati da se objasne (upor. Harrington, 2001).

1. tradicionalno delanje (koje je određeno tradicijom kao onim „što je uvek postojalo”);
2. afektivno delanje (određeno „na osnovu afektivnog (naročito emotivnog) verovanja”);
3. vrednosno-racionalno delanje (fundirano na vrednosno-racionalnom verovanju, odnosno verovanju u ono „što je utvrđeno da važi”);
4. ciljno-racionalno delanje (delanje usmereno ka utilitarnom cilju na osnovu verovanja u poredak koji je „pozitivno uspostavljen” i na osnovu verovanja u „legitimnost tog uspostavljanja”) (Veber, 1976: 1: 25).

Princip idealnih tipova funkcioniše tako što nijedan od navedenih vidova delanja ne postoji kao takav (jednostavan i jednoznačan) u stvarnom društvu, već se približava, u većoj ili manjoj meri, jednom od tipova. Veber je, nadalje, ukazivao i na mogućnost kombinovanja predloženih tipova u realnom društvenom kontekstu, te zaključio da društveni život funkcioniše putem postojanja interakcije između njenih učesnika, odnosno uz konstantno postojanje borbe, takmičenja, suprotnosti i kompromisa (Veber, 1976: 1: 26 i dalje).

Uporedno poređenje pravnih, religijskih, ekonomskih i drugih organizacija putem konstrukcija idealnih tipova za Vebera je predstavljalo moguća rešenja za sagledavanje kompleksnosti modernog zapadnog društva, odnosno spoznaje „duha” određenog istorijskog perioda.⁸⁶ Razumevanje društvene realnosti u okviru koncepta „duha” uobičajeno je za tradiciju u koju se Veber inkorporira. Nasuprot Britaniji, Francuskoj i Italiji, u kojima je bila dominantna pozitivistička tradicija, nemačka filozofska tradicija bila je, kako je pomenuto, orijentisana ka

⁸⁶ Godina 1890. navodi se kao početak niza političkih i društvenih promena, kao i postupnog profilisanja umetničke i književne moderne. Za vreme Vilhelma II u unutrašnjoj i spoljnoj politici propagiran je „novi kurs” nemačkih država, a istovremeno se odigravao začetak mnogobrojnih kritičkih tendencija koje će obeležiti narednu deceniju. Nemačka moderna ispoljavala se kroz mnogobrojne opozitne tendencije i stilski pluralizam, te je tamošnja kulturna klima bila karakteristična po suprotstavljenosti pomenutih kritičkih struja, takozvanog „kulturnog pesimizma” (*Kulturpessimismus*) s jedne strane, i zvanične državne kulturne politike, s druge (upor. Lichtblau, 1996: 77).

eksplikacijama „realnosti” društvenog sveta u okviru „duha” (*Geist*) to jest „ideja” kojim je taj svet protkan.⁸⁷ Veber je društvene nauke definisao kao one čiji je predmet uvek obeležen istorijskom dimenzijom, kao i da je sam predmet „definisan kao kultura” (Drysdale, 1996: 77), što znači da je protkan entitetom „značenja” (*Sinn*) i „značaja” (*Bedeutung*) (Drysdale, 1996: 77), koji se, pomoću navedenih „konstrukcija” daju identifikovati, objasniti i razumeti. Izvesne napomene su neophodne i u vezi sa terminom „kultura”. Iako se on može razumeti i u širem značenju kao „civilizacija”, u nemačkoj tradiciji u koju se Veber inkorporira, pravljena je distinkcija između „civilizacije” (razumevane u smislu ekonomskog i političkog razvoja) i „kulture” (tumačene kao intelektualne, umetničke i književne sfere građanskog života) (Kemple, 2005: 25; upor. Kloskowska, 1981: 7–47 i Aleksander, 2007: 29 i dalje). Jedna od navedenih sfera bila je i muzika, kao jedna od ključnih u Veberovoj sociologiji kulture, a proučavanje „duha” muzike predstavljao je značajan deo Veberove sociološkomuzičke teorije.

⁸⁷ Mnogobrojne su debate o određenju početka konstruisanja diskursa o nemačkom „duhu” (*Geist*). Koncept duha definiše se kao „nešto specifično nemačko” (Drechsler, 1997: 65), koje, pri tom, ujedinjuje sferu umnog, duhovnog, intelektualnog, zbog čega se sam termin teško i neprecizno prevodi (na primer, engleski termin „spirit” ne uključuje sve aspekte „Geista”). Postoje tumačenja po kojima se začetak konstrukta o duhu vezuje za Monteskiejev (Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu) „duh zakona” (Vazsonuy, 1999). Monteskieje smatra da postoje spoljašnji uzroci koji utiču na vladavine, u prvom redu fizička okolina, zatim religija i običaji, kao i uticaji geografskog faktora: klime i zemlje (tako, prema mišljenju ovog autora, engleska klima stvara kod stanovnika nestalnost duha i nesklonost podvrgnuća samovolji, azijska klima je dovela do fizičke i duhovne tromosti). Pored navedenog, postoje i društveni faktori: trgovina, komunikacija, oblici vladavine, religija (islamska religija podstiče nastanak despotizma, katolicizam apsolutnu monarhiju, a protestantizam demokratsku republiku). S obzirom na to da vremenom slabi značaj prirodnih, a raste društvenih faktora, ovaj autor smatra da je moguće svesno stvarati duh naroda, te, posebno da je moguće državnim uređenjem podstaknuti ili zaustaviti napredak određenog naroda (upor. Mimica i Vujačić, 1989: vii–xl). U literaturi se često razmatra i koncept empatije „Einfühlung” u Herderovoj filozofiji, koji se, takođe, navodi kao mogući začetak stvaranja konstrukta o postojanju ujedinjujućeg „duha” nemačkog naroda. Herder je, pored Humbolta, zagovarao tezu o tome da jezik determiniše misao (zbog čega se smatra i pretečom teorije Sapira (Edward Sapir) i Vorfa (Benjamin Lee Whorf)), zbog čega je posebnu pažnju pridavao jeziku i kulturnim tradicijama kao osnovama stvaranja duha nacije (upor. Eliaeson, 2000: 242 i dalje).

Istoricističke komponente u Veberovom diskursu o muzici. Racionalizacija muzike i iracionalne „pretnje” razvoju „duha muzike”

Ranije je naglašeno da se u ovom radu problematizuje aspekt ciljno-racionalnog delanja u oblasti Veberove sociološko-muzičke teorije, s obzirom na to da se u njemu mogu rekonstruisati elementi evolucionističkog narativa. Međutim, i vrednosno-racionalno delanje prisutno je u ovoj teoriji i ono je vezano upravo za historicističku paradigmu koja se nedvosmisleno prepoznaje u konceptu „duha muzike”.⁸⁸

Jedan od važnih zaključaka Veberove analize muzike odnosi se na autorovo temeljno promišljanje odnosa metoda i predmeta. Drugim rečima, izuzetno je indikativno da je ovaj mislilac pokušao da, svojom involviranošću u oblast sociologije muzike, ukaže da značaj odabira proučavanog materijala, potom primenjivanog metoda istraživanja, te konačno, i implikacija vezanih za definisanje same discipline koja bi se bavila određenim problemima. Naime, analizu muzičko-tehničkih sredstava, odnosno njihove veze sa „umetničkim htenjem kompozitora” Veber je svrstavao u predmete proučavanja istorije muzike. Nasuprot tome, sociologija bi, po njegovom mišljenju, bila zadužena za razumevanje drugog aspekta kulture – njenog „duha”. Posebno je važno Veberovo ukazivanje na značaj veze opšteg društvenog konteksta (koji čini „tehničke osnove” kulture) i konkretnog kulturnog, umetničkog i muzičkog života, kao i vrednosti (to jest vrednosno-ciljnim orijentacija) umetnika i kompozitora (Weber, 2004 i Weber, 2005). Veber je, dakle, želeo da ukaže na fundamentalno razgraničavanje disciplina u odnosu na njihov predmet

⁸⁸ Razmatranje historicističke tradicije i koncepta „duha muzike” nesumnjivo zahteva i osvrt na diskurs Vilhelma Diltaja. Ovde se, međutim, neću zadržavati na tome zato što nema podataka da je Veber bio upoznat sa autorovim razmatranjima muzike. Malo je, inače, poznato da je Diltaj i sam dao doprinos diskursu koji se pokazuje sličnim Veberovom po svojim karakteristikama – on, naime, predstavlja kombinaciju sociološkog i filozofskog pristupa muzici. Njegova knjiga *O nemačkoj poeziji i muzici (Von deutscher Dichtung und Musik)*, sastoji se od eseja koje je nameravao da uvrsti u veću studiju pod nazivom *Studije istorije nemačkog duha (Studien zur Geschichte des deutschen Geistes)*, koju nije završio. Ovi eseji nisu uvršteni u osmotomna sabrana dela ovog autora koja su posthumno objavljena, već su samostalno objavljeni u okviru pomenute knjige, štampane 1933. godine. Eseji su posvećeni sagledavanju dostignuća nemačke nacije, od prvih nemačkih plemena do početka 19. veka. O „velikoj nemačkoj muzici” pisao je osvrnuvši se na period do Betovena (Ludwig van Beethoven) (upor. Frank, 1957).

proučavanja, ispravno primetivši (i naslutivši potonje) probleme iznalaženja distinkcije između predmeta i metoda istorije muzike, muzikologije i sociologije muzike. Kao krucijalna vododelnica između navednih disciplina pokazuje se upravo definisanje predmeta proučavanja, te, kao ništa manje značajnog, metoda istraživanja. Za razliku od istorije muzike i muzikologije, koje mogu biti fundirane na analizi konkretnih kompozicionih rešenja, sociologija muzike (kao uostalom i opšta sociologija i sociologija kulture) za Vebera je nauka koja operiše konceptom *verstehen*, odnosno, ona se mora baviti razumevanjem značenja društvenog delanja.

Ovde je relevantno podsetiti da je Veber razumevao društvene nauke kao one čiji je predmet uvek obeležen istorijskom dimenzijom, kao i da je taj predmet „definisan kao kultura” (Drysdale, 1996: 77), što znači da je protkan entitetom „značenja” (*Sinn*) i značaja (*Bedeutung*) (Drysdale, 1996: 77). Uzimajući u obzir potonji razvoj svih navedenih nauka (kroz celokupni 20. pa i 21. vek), Veberovo tumačenje se pokazuje kao ispravno, te, stoga, i dalje aktuelno, zanimljivo i značajno, budući da su se fundamenti predmeta i metoda ovih nauka preispitivali krajem 20. veka, a posledica tih procesa oličena je upravo u apostrofiranju postojećih granica između delatnosti muzikologa i sociologa muzike. Za razliku od muzikološkog diskursa, u kojem je paradigma autonomije muzičkog dela u velikoj meri ostala aktuelna do poslednje decenije prošlog veka (a neretko zadržana i do danas), upravo su u sociološkim radovima razmatrane muzičke prakse kao društveni fenomeni. Dakle, jedan od krucijalnih perioda razvoja sociologije muzike i drugih diskursa o muzici obeleženi su upravo temeljnim i dugotrajnim debatama povodom određenja predmeta i metoda ovih nauka, na šta je Veber ukazao još u trenutku kada je sociologija muzike kao disciplina bila tek u povoju.

Baveći se procesom racionalizacije u istoriji muzike, Veber je usmerio svoje istraživanje na analizu „neizbežnih socijalnih uslova” koji objašnjavaju činjenicu da „samo mi imamo harmonsku muziku”. Kako se saznaje iz Veberovog pisma sestri, iz avgusta 1912. godine, Veber je bio egzaltiran kada je shvatio da je racionalizovana muzika Zapada „delo monaštva” (Weber, 1998: 638–639, upor.

Braun i Finscher, 2004: 105). Poput tumačenja u sociologiji vlasti, izrečenih u studiji *Privreda i društvo*, i studija o muzici informiše o Veberovom razumevanju zapadne civilizacije kao one koja je imala specifičan razvoj naučne misli i, isto tako, specifične harmonijske muzike.⁸⁹

U studiji o muzici preovladava autorova analiza racionalizacije uzrokovane evropskim monaštvom, to jest pitanje kako su monasi izvršili veliki uticaj na srednjevekovnu teoriju muzike i njihov specifični (najsloženiji i skupoceni) instrument orgulje, koje su, nadalje, imale veliki uticaj na okcidentalni muzički razvoj. U ovoj studiji, Veber se bavi „specifičnim osnovama okcidentalnog muzičkog razvoja” koji on dovodi u vezu sa razvojem „našeg modernog zapisivanja nota”. Stvaranje određenog sistema notnog zapisa dovelo je višeglasnu muziku do sigurnog i neizbežnog razvoja polifonih dela na Zapadu, nasuprot svim ostalim praksama, razvojem i posledicama razvoja narodnih praksi. Kako je Veber pokazao, navodeći primere počev od Gvida iz Areca (Guido D’Arezzo) i drugih klerika-muzičkih teoretičara, navedeni razvoj bio je suštinski uslovljen radom monaha. Kao i u *Privredi i društvu* i spisima iz sociologije religije, i u studiji o muzici Veber je posebnu pažnju posvetio ukazivanju na „metodičnost” i „skromnost negovanih pravila” koja su sačinjavala monaški stil života i koja su vremenom počela da bivaju razumevana kao „prirodna”, to jest imala su za cilj uspostavljanje „neutralnog statusa” koji bi omogućavao ljudima borbu protiv iracionalnih nagona i potreba, te njihovu zamenu planskim delanjem (racionalnom „voljom”). Tonsko sistematizovanje odgovara asketskom načinu života bestrastne „anahemitonike”, pevanja bez polutonova, „koje je išlo zajedno sa njihovom [monaškom] osobitom naklonošću ka terci”. Terca je, međutim, u okcidentalnom razvoju muzike imala „revolucionarnu ulogu u harmonskom smislu” – ona je bila klica specifičnog okcidentalnog „osećaja za harmoniju” i stoga osnova obrazovanja moderne evropske akordske harmonije (Weber, 2004: 145 i dalje).

⁸⁹ Ipak, čini se da ostaje nerazjašnjeno pitanje hronologije – da li studija pre svega objašnjava materijal izložen u studiji *Privreda i društvo*, ili je, naprotiv, Veber simultano razmatrao uticaj monaštva koji će izložiti u obe studije.

U središtu Veberovog bavljenja sociologijom muzike nalazi se pomenuto ukazivanje na „specifičnu osobenu naklonost” evropskih monaha za „anhemitoniku”, kao i za specifični tonski sistem u oblikovanju svojevrstnih tonskih vrsta i muzičkih praksi baziranih na ovom sistemu (Weber, 2004: 150). Navedena tumačenja korespondiraju sa onima iz sociološkoreligijskih tekstova, a pogotovo sa „Privrednom etikom svetskih religija”. Ovi spisi bave se osobenostima, odnosno spoljašnjim (socijalnim) i unutrašnjim (psihološkim) uslovima koji govore o tome koji su načini života u određenim istorijskim trenucima ostavili traga i sa kojim religijskim sistemima dati načini života korespondiraju. Veber ne razume vodeće društvene slojeve kao eksponente svojih zanimanja ili materijalnih klasnih interesa, nego kao „ideološke nosioce” jedne određene etike ili učenja o spasenju (Veber, 1997: 194 i dalje). Analogna tumačenja nalazimo i u umetničko-muzičkoj sferi, u kojoj svetske religije zauzimaju različite položaje. Veberova studija o muzici, između ostalog, objašnjava srodstva između etosa određenih kulturno i religijski vezanih načina života i etosa određene muzike ili tonskog sistema. Tako je, na primer, pentatonika vezana za etos asketskog načina života, pri čemu taj etos odbacuje hromatiku. Kada je reč o Zapadu, Veber se uglavnom poziva na „stare crkve” kojima su polutonovi bili „antipatični” (upor. Braun i Finscher, 2004: 108).

Veber se posebno interesovao za muzičko-umetnički etos antičkih kultura i religija, pri čemu je oštro suprotstavljao Rim i Grčku. Zajedno s plesom, i muzika se smatrala neprikladnom za rimsko plemstvo, za koji je bio važeći ideal akseze, koja je, po Veberovom mišljenju, bila najveća prepreka rimskom kulturnom razvoju. Stoga muzičke prakse u Rimu nisu bile posebno produktivne, za razliku od Grčke gde je bio zastupljen koncept ekstaze koji je doveo do bogatog razvoja muzičko-ritmičkih formi, kulta plesa, muzički fundiranog Dionisovog kulta. Uopšte, ideal obrazovanja u Grčkoj bio je u velikoj meri baziran na „gimnastičko-muzičkom razvoju ličnosti” (Weber, 2004: 165–170). U studiji o muzici Veber je razjasnio da je, po svim svojim svojstvima, muzika ono što razdvaja rimsku i grčku antičku kulturu jednu od druge. Ipak, malo je pažnje posvećeno Rimu, dok je posebno razmatrana tonska racionalizacija u klasičnom

i helenskom periodu antičke grčke civilizacije – civilizacije koja je, po Veberovom mišljenju, dostigla vrhunac rafiniteta u muzici i koju je malo koja kultura uspjela na taj način da ostvari. O tome koliko su pažnje Grci pridavali muzici svedoči i činjenica da su razmatrali da li je muzički etos politički ispravan (Braun i Finscher, 2004: 109).

Pored razmatranja navedenih problema u spisima o sociologiji religije, u spisu o muzici Veber je elaborirao navedene fenomene istakavši da je „antipatija” prema hromatici zajednička staroj grčkoj muzici i muzičkim učenjima konfucijanizma. Međutim, autor je u tekstu o konfucijanizmu pisao da, nasuprot helenskom polisu koji je često bio pod ratovima, konfucijanizam je poznavao jedino pentatoniku kao tonski sistem. U konfučijanskoj „namerno hladno i skromno” vođenoj gradskoj kulturi odstranjeni su svi oštri orgijastički elementi iz zvanične pentatonske muzike. Na taj način, vladao je ideal „čistote” kao etike „otmenih ljudi”, a u muzičko-umetničkom obrazovanju mladih važila je maksima da muzika poboljšava ljude i da ona treba da bude osnova vladanja sobom. „Prava muzika”, odnosno ona koja je fundirana na starim pravilima koja su se održala u toku vremena, omogućavala je duhu da bude „obuzdan”. Stoga su se poštovala „stara pravila” koja su bila u saglasju sa kineskom „univerzalnom” filozofijom i kosmogonijom, a pogotovo sa „kosmogonijskom spekulacijom o svetom broju pet”: pet planeta, pet elemenata, pa i petotonska lestvica. Veberova studija o muzici ukazuje na „mitologiju brojeva” u analizi tonskog sistema, razrađujući fenomene pentatonike i heptatonike i objašnjavajući da je „svetost” petotonskih i septatonskih nizova značilo jednu vrstu podele oktave na pet do sedam jednakih delova i da čak i danas važeća pravila u zvanično kineskom sistemu jesu bazirana na navedenoj logici (Weber, 2004: 175 i dalje).

Dok se studija o konfucijanizmu pokazuje kao tesno povezana sa studijom o muzici (ove dve studije se uistinu dopunjuju), Veberova analiza racionalizacije jevrejstva skoro da nema referenci o muzičko-umetničkom etosu. Postoje malobrojni komentari o tome da su orgijastički elementi eliminisani u jevrejskim kultovima, te da je bila prvenstveno negovana umetnost slikarstva (Veber, 1997: 3)

3) Ideal umetničkog asketizma donekle je dopunjen u studiji o muzici

komentarisanjem pentatonske skale pevača u sinagogi (Weber, 2004: 193 i dalje). Koncept askeze je ključan i u Veberovoj analizi hrišćanstva u kontekstu umetničko-kulturnog razvoja. Rano hrišćanstvo bilo je neprijateljski nastrojeno prema plesu i bilo kojoj ritmički izraženoj muzici, te je, u skladu s tim, bilo u službi prenosa reči. Ipak, Veberova studija o muzici iznosi i podatke koji govore suprotno – tonski sistemi nehrišćanskih kultura, od grčke antičke kulture do indijskih i južnoazijskog područja, imali su melodijski izdiferenciranu muzičku kulturu, pa tako i hrišćanska kultura srednjeg veka nije u potpunosti bila nemelodijska. Nadalje, kako ističe autor, od srednjevekovne hrišćanske muzike razvila se akordska harmonija, koja nije zahtevala naročito rafinisanu melodiju, što je još jedna razlika u odnosu na vanevropske kulture. Konačno, nerazvijenost ritma nije mogao biti kompenzovan zatvorenošću prema melodiji. Veber je nedvosmisleno konstatovao da su kasnije hrišćanske zajednice asketskog racionalizma preuzele rimski etos odbacivanja plesa i uopšte uzev pridavanja značaja muzici. U crkvenoj muzici bilo je preporučeno izbegavanje tritonusnog intervala, takozvanog đavola u muzici (*Diabolus in musica*), a Veber je ukazao i na to da se crkva izjasnila protiv previše polifone muzike, odnosno muzike koja bi sputavala razumevanje reči crkvenog teksta (Veber, 1997: 1: 456, upor. Braun i Finscher, 2004: 110–111).

Veber je posebno bio zaintrigiran protestantskom etikom kalvinističke i puritanske provenijencije, koja je naročito rigorozno sprovodila asketske tendencije kada su bile u pitanju umetničke prakse, što se ogledalo u negovanju strogog asketskog stila života i u apsolutnom negodovanju svih „grešnih” elemenata uživanja, koji su, shodno tome, bili apstrahovani iz kulture. Radilo se, dakle, o stvaranju i negovanju umetničkih formi koje bi bile u službi hrišćanske etike. Studija o muzici dalje razvija navedenu tezu, i to na primeru jednog instrumenta i jednog kompozitora. Puritanizam i skoro sve hrišćanske sekte nisu koristile orgulje u crkvi, a pogotovo ne tokom pevanih delova crkvenih službi, isto kao što je i aulos eliminisan iz ranohrišćanske crkve. Johan Sebastijan Bah (Johann Sebastian Bach) je morao da iznađe način da balansira između, s jedne strane, svojih ličnih i umetničkih zahteva, i, s druge, očekivanja nadležnih vlasti o

tome kakva treba da bude crkvena muzika. On je, nadalje, stvarao i između zahteva koje kompozitoru nametaju pijetizam i ortodoksni luterizam. Naime, u luteranskoj crkvi krajem 17. veka, sa usponom pijetizma, nastupila je katastrofa stare crkvene umetničke muzike. Samo je ortodoksija zadržala znatan deo umetničkog crkvenog pevanja, te Veber naziva tragikomičnom činjenicu da je Bahova muzika nesumnjivo nosila u sebi atmosferu pijetizma, i to uprkos strogim dogmatskim vezama sa ortodoksnom crkvom (Weber, 2004: 215).

Veber o romantičarskoj muzici i Veberova teorija u kontekstu romantičarskog diskursa o muzici

Koncept „duha muzike” nije vezan samo za historicistički kontekst socioloških diskursa aktuelnih u 19. veku, već je on i posledica Veberovog delanja u vreme važenja jedne od dominantnih estetičkih paradigmi toga doba, odnosno, u tesnoj je vezi sa paradigmama u okviru kojih se muzika smatrala posebnom, odnosno „uzvišenijom” u odnosu na ostale umetnosti. Premda je Veber uočio racionalistički princip u svim umetnostima i svim aspektima okcidentalne kulture uopšte, treba naglasiti da je on ipak razumevao muziku kao divergentnu u odnosu na ostale umetnosti po tome što je ona „najunutrašnjija” (*innerlichste*) od svih umetnosti. Poznavajući istoriju muzike i estetike verovatno bi bilo suvišno dodati da Veber nije jedinstven po ovakvom tumačenju. Kako je već pomenuto, tumačenjem muzike kao „uzvišenije” umetnosti, a posebno isticanjem njenog potencijalnog religijskog dejstva, Veber se inkorporira u romantičarsku tradiciju tumačenja muzike, od Šopenhauera, Kjerkegora, Burkharta, do ranog Ničea (upor. Scaff, 1993: 235 i dalje).

Pre zaključka o inkorporiranju Veberove teorije u romantičarske estetičke diskurse, potrebno je rezimirati zaključke do kojih je ovaj autor došao. Na osnovu uvida u Veberovu analizu tesne sprege muzike i religije može se zaključiti da se religija, po Veberovom mišljenju, pokazuje kao konstantna iracionalna „pretnja” razvoju muzike, odnosno pretnja čovekovoј sposobnosti da se putem muzike dovede u stanje ekstaze. Religija bi se, dakle, iz perspektive ovog autora, mogla tumačiti kao kočnica razvitka racionalnosti muzike – one racionalnosti koja bi

(pomoću tehničkih sredstava, ali ne i isključivo zahvaljujući njima) stajala u službi specifičnog muzičkog užitka (Jeremić-Molnar i Molnar, 2009: 154 i dalje). Uostalom, i sam Veber je u *Sabranim spisima o sociologiji religije* okarakterisao odnos religijske etike i „traganje za spasom”, s jedne strane, i razvoj „posebne zakonitosti umetnosti”, s druge, kao onaj koji je preodređen na konstantno stvaranje sve većih napetosti (Veber, 1997: 1: 455).

U skladu sa rečenim, nije iznenađujuće Veberovo tumačenje asketskih religija kao značajno „opasnijih” po razvoj muzike u odnosu na ekstatičke. Odbacivši sve životne užitke, etika askeze je neminovno sputavala i slobodnu delatnost umetničkog 'genija', a zatim i uživanje u umetničkom delu. Stoga je Veber (u ničeanskoj romantičarskoj tradiciji) jedino u antičkoj grčkoj kulturi i u kultu Dionisa video uspešni spoj muzike i religijskog ekstatičkog zanosa.⁹⁰ Drugim rečima, prema Veberovom mišljenju, samo je antička Grčka uspela da ostvari muzičko-tehnički razvitak u religijskom kontekstu. „Kočenje razvoja” i „pad muzičkog razvitka u uživanju” započeti su u Rimu, a nastavljeni u hrišćanskoj tradiciji. Ipak, iako i dalje postojeća, hrišćanska etika je slabila počev od renesanse, te je muzika baroka, klasicizma i romantizma, prema Veberu, mogla da se i ciljno i vrednosno racionalno razvija. U epohi romantizma, s jedne strane, dostignut je najveći stupanj emancipacije muzike od religije (crkvena muzika romantizma bila je manje zastupljena u opusima kompozitora u odnosu na ranije periode), ali je, sa druge strane, muzika počela da biva razumevana kao religija.⁹¹

⁹⁰ Bez pretenzija da ulazim u detaljnu raspravu o potencijalnom uticaju Fridriha Ničea na Veberovu opštu sociološku, a pogotovo sociološkoreligijsku i sociološkomuzičku, ovde ću samo napomenuti da se u literaturi neretko mogu naći rasprave o navedenom fenomenu. Ničeova polarizacija dionisko-apolonskog principa u umetnosti, te njegovo uočavanje asketskog i ekstatičkog (tj. „orgijastičkog”) ideala u religiji, može se dovesti u vezu sa Veberovim tumačenjima muzike i religije (o tome videti, na primer: Cipriani, 2000: 40, i Kaelber, 1998: 2). Jedan od primera Veberovog direktnog referiranja na Ničea nalazimo, recimo, u *Privrednoj etici svetskih religija* gde autor objašnjava klasnu vezanost religijske etike pozivajući se na Ničeovu teoriju „negativnog osećanja” (*ressentiment*) (Veber, 1997: 1: 197).

⁹¹ Podsećam da je i Spenser razmatrao emancipaciju muzike, odnosno, njeno žanrovsko diferenciranje, te je ukazivao na postojanje procesa razvoja sve više heterogenih oblika, odnosno, usavršavanja i osamostaljivanja muzike kao vrste. Imajući u vidu rečeno, navedena Veberova tumačenja pokazuju se kao izuzetno srodna Spenserovim. Pri tom, ovakva tumačenja nisu neuobičajena za istorijski period u kojem su stvarala oba autora. Naime, u 19. veku promovisan je diskurs o 'višem' statusu instrumentalne muzike kao one koja poseduje samostalni entitet (tj.

Ovde ću samo ukratko ukazati na neke od karakteristika razumevanja umetnosti i muzike (kako opšteg koncepta, tako i konkretnih praksi) kao religije (*Kunstreligion*). Do kraja 19. veka može se, naime, locirati formirani svojevrtni jezik koji je obuhvatao specifično ponašanje, način držanja, slušanja i ophođenja sa drugima na način „kao u crkvi”. Čin slušanja muzike na koncertu bio je, drugim rečima, jedan vid „duhovnog iskustva”. Refleksije tadašnjih pisaca i filozofa svedoče o ozbiljnosti u pristupu samom činu slušanja muzike – slušalac je trebalo da se koncentriše na muziku sa istom posvećenošću kao u crkvi, a tokom slušanja ostvarivala bi se kontemplacija kao u toku crkvene službe. Opisani čin kontemplativnog slušanja poznat je – u estetičkom i muzikološkom diskursu – kao koncept „estetske kontemplacije” (upor. Kramer, 2005: 95). Zajednički termin koji je obuhvatao opisano ponašanje bio je „duhovna kontemplacija” čija krajnja istanca nije bila vezana isključivo za crkvu, ali se poreklo može locirati u religijskom diskursu i praksi oko 1800. godine (Kramer, 2005: 117). S tim u vezi, posebno je indikativan proces sakralizacije prostora u kojima su se koncerti izvodili – on je bio zamišljen da naglasi ulogu muzike kao duhovnog iskustva i sredstva za individualni razvoj. Sakralizacija koncerta započeta je oko 1800. godine a manifestovala se u stavovima publike i kritičara u shvatanju da je koncert srodan svetoj službi (*Gottesdienst*) u crkvi (Kramer, 2005: 134). Sakralizacija muzičkog izvođenja vezuje se, nadalje, za opersko pozorište u drugoj polovini 19. veka. Koncept sakralizacije mesta izvođenja određenih muzičkih dela, te, samim tim, i sakralizacija samih dela kao takvih, skoro se u potpunosti identifikuje sa projektom Bajrojtskih svečanosti Riharda Vagnera (Kramer, 2005: 134, o religioznoj konotaciji Vagnerovih svečanosti upor. Jeremić-Molnar, 2007: 273–341). Konačno, i sama muzička dela mogla su prerastati u surogat religiji ili čak u pseudoreligiju (upor. Jeremić-Molnar i Molnar, 2009: 167 i dalje; o širem kontekstu razumevanja umetnosti kao religije upor. Faber i Krech, 1999: 68)

„govori” vlastitim jezikom), te se ne služi sredstvima drugih umetnosti (kao što je to upotreba teksta u vokalno-instrumentalnim žanrovima) (upor. Dahlhaus, 1989b).

Kao što sam pomenula, i pored nedovršenosti studije o muzici, te njenog prinudnog završetka sa delom J. S. Baha, nismo uskraćeni za informacije o Veberovom razumevanju muzike toga doba (poznoromantičarske muzike). Takođe sam još u uvodu istakla da se studija o muzici i spisi o religiji dopunjuju. U slučaju autorovog tumačenja romantičarske muzike, od krucijalnog značaja se pokazuju njegove opservacije izrečene u okviru spisa o teoriji stupnjeva i pravaca religijskog odbacivanja sveta (Veber, 1997: 1: 441–470). Naime, upravo iz ovog spisa saznajemo da se Veber odista inkorporirao u romantičarsku estetiku apsolutne (instrumentalne) muzike – estetiku čija se esencija oličava u konstataciji da je muzika superiorna u odnosu na ostale umetnosti. To su, dakle, podaci koji dopunjuju nedovršenu studiju o muzici, te ukazuju na odgovore na pitanja na koja autor nije uspeo da odgovori u samoj studiji. U pomenutom spisu, Veber je najpre još jednom potvrdio više puta izrečene stavove da religijska etika „živi u zategnutim odnosima” sa zakonitostima ciljnoracionalnog delanja uopšte u životu, a posebno sa sferama estetike i erotike, to jest „onim životnim silama unutar sveta čija je suština iz osnova aracionalnog ili antiracionalnog karaktera” (Veber, 1997. 1: 455). Potom je ukazao na mogućnost „izbavljenja” putem umetnosti – izbavljenja koje bi, za razliku od religijskog, bilo realizovano unutar sveta i bivalo bi konstituisano kao samostalni „kosmos” sačinjen iz vlastitih vrednosti. Konačno, Veber se izjasnio i o umetnosti svoga doba, nedvosmisleno izrekavši da muzika može biti „surogatska forma pravog verskog doživljaja”, i to „baš muzika”, jer je ona „najdubljih čuvstava od svih umetnosti”, i to pogotovo u svojoj „najčistijoj formi” – instrumentalnoj muzici (Veber, 1997: 1: 456).

S obzirom na to da Veber nije uspeo da elaborira ove stavove u okviru studije o muzici, može se odista reći da je Vebera u navedenom stavu podržao njegov vlastiti muzički ukus, odnosno, odlično poznavanje i poštovanje onih dela koja se smatraju najznačajnijim ostvarenjima muzičkog romantizma, kao i počecima modernizma u muzici – Vagnerove opere *Tristan i Izolda* i Štrausove *Salome*. Veberovim rečnikom, ova dela bi se mogla okarakterisati kao ona u kojima je „trijumfovala najkompleksnija muzika koja je svima socijalizovanima [...] pružala najveći mogući užitek” (Jeremić-Molnar i Molnar, 2009: 167).

Nažalost, nedovršena studija onemogućava kompletni uvid u očiglednu kompleksnost i višeznačnost Veberovog diskursa o „duhu muzike”, a veoma je indikativna činjenica da koncept „duha” u slučaju studije o muzici ne predstavlja isključivo simptom autorove historicističke pozicije, nego ukazuje i na nasleđe tadašnjih diskursa o muzici. Dakle, koliko se može zaključiti iz dostupnog materijala, otkrivanje „duha muzike” određene epohe za Vebera jeste značilo proučavanje vrednosti, neponovljivosti i jedinstvenosti te muzike (što, svakako, jeste u skladu sa historicističkom tradicijom), ali, međutim, analiza „duha muzike” pokazuje i značajne osobenosti filozofske i estetičke tradicije 19. veka u kojoj je muzika, sama po sebi, smatrana jedinstvenom i neponovljivom vremenskom umetnošću, sasvim različitom i odvojenom od ostalih umetničkih grana. Za Vebera je, koliko se može uočiti iz oskudnog materijala, traganje za „duhom” značilo, kako proučavanje i utvrđivanje date muzike kao odraza određenog „duha” vremena, tako i spoznavanje, odnosno, pokušaj razotkrivanja smisla i specifičnosti muzike kao takve, te utvrđivanje razloga njenog specifičnog statusa u odnosu na ostale umetničke prakse.

Kada je reč o konceptu „duha muzike”, Veberova teorija se pokazuje nadasve složenom i jedinstvenom, pa neretko i višeznačnom, te je sasvim izvesno da ona predstavlja amalgam filozofskih, estetičkih, historiografskih i socioloških tradicija 19. veka. Ipak, najveći deo sačuvanog materijala ukazuje na izuzetno relevantni uticaj tadašnjih diskursa o muzici, kako na primeru pomenutog „duha”, tako i u slučaju poimanja razvoja muzike, gde će do izraza doći krucijalni uticaji evolucionistički profilisanih diskursa tadašnjih prvih muzikologa, etnomuzikologa, istoričara i teoretičara muzike, ali i kombinovanje raznovrsnih tradicija, odnosno historicističkih i evolucionističkih elemenata u Veberovom diskursu o muzici.

UTICAJ EVOLUCIONISTIČKI PROFILISANIH MUZIKOLOŠKIH DISKURSA NA VEBEROV KONCEPT RACIONALIZACIJE MUZIKE

Dok je „duh muzike” svedočio o mestu Veberovog diskursa u okviru historicističkih i estetičkih paradigmi, racionalizacija muzike bila je jasnije i direktnije (mada ne i u potpunosti, kako ću pokazati) profilisana pod uticajem muzikoloških diskursa koji su bili uglavnom evolucionistički uobličeni. U ovom delu ukazujem na to u kolikoj meri je ovaj autor svoju sociološkomuzičku teoriju formulisao po uzoru na savremenike muzikologe. Drugim rečima, u daljem tekstu ću detaljno obrazložiti prirodu, obim i značaj uticaja muzikološkom evolucionizma na Veberovu teoriju racionalizacije u sferi muzike. Kako potvrđuju Braun i Finscher, Veber je najtemeljnije poznao radove Helmholca, Hornbostela i Rimana (Braun i Finscher, 2004: 55 i dalje). Navedeni autori jesu bili ključni, ali ne i jedini koji su uticali na Vebera. Njihov uticaj je bio nedvosmislen, o čemu svedoči i sama Veberova analiza sprovedena u studiji o muzici, a potvrđuju je i autori koji su se bavili tim aspektom Veberovog opusa (Braun i Fischer, 2004). Treba, međutim, podsetiti da je Veber sasvim izvesno bio upoznat sa većinom radova u okviru tadašnjih disciplina o muzici, kao, na primer, sa spenserijanski orijentisanim radovima etnomuzikologa Štumpfa i pionira muzikologije Adlera. Iako kritički sagledan, Helmholcev rad bio je izuzetno važan za Veberovo bavljenje muzikom. Ipak, za direktno inkorporiranje Veberove teorije u okvire evolucionističke paradigme u mnogo većoj meri odgovorni su radovi Hornbostela i, pogotovo, Rimana, sa kojima je Veber delio suprotstavljenu poziciju Helmholcu.⁹²

Ovde se ne radi isključivo o uticaju u smislu konteksta Veberove delatnosti, niti (nesumnjivog) prisustva evolucionizma kao dominantnog režima istine u naučnim diskursima 19. veka, nego je pre svega reč o direktnom usvajanju konkretnih teorija koje je Veber temeljno proučavao i putem kojih je – bilo da ih je kritički odbacivao ili u celosti prihvatao – konstruisao svoj diskurs o

⁹² U pitanju su dve ključne studije na koje se Veber najčešće poziva – Hornbostelova *Muzika primitivnih naroda (Musik der Naturvölker)* i Rimanova *Istorija muzike (Musikgeschichte)*.

muzici. Stoga sam i izabrala da problematizujem uticaj preko njegovih konkretnih izvora, odnosno preko teorija pojedinačnih autora čija je dela Veber imao prilike da upozna. Ovde je takođe reč o izvorima podsticaja koje su Vebera nagnale da problematizuje određene probleme formulišući ih u skladu, ili u opoziciji sa aktuelnim teorijama koje je upoznao da bi se informisao sa muzikološkim pitanja i da bi i sam uobličio svoja polazišta. Posebno će biti izdvojeni Helmholtz (čiju je teoriju Veber umnogome odbacio pri tom usvojivši izvesne komponente) i Riman (čiji je diskurs skoro u potpunosti prisvojio), a biće reči i o najvažnijim karakteristikama celokupnog tadašnjeg muzikološkog i etnomuzikološkog diskursa (čiji deo nedvosmisleno čini i sama Veberova teorija). Drugim rečima, Veberov diskurs se višestruko umrežava u aktuelne diskurse akustike, muzičke teorije, muzičke istorije, te celokupne tadašnje muzikologije i komparativne muzikologije.

Upoznavanje sa diskursom akustike. Dijalog sa teorijom Helmholtza

Jedno od polazišta teorije racionalizacije moderne evropske muzike Veber je pronašao u „otkriću” klavira kojeg je ovaj autor tumačio kao pokazatelja, odnosno kao dokaz tesne veze između tehnike (razumevane kao usavršavanja tehničkih sredstava u određenoj oblasti, ovde u muzici) i razvoja kulture:

„Otkriće klavira, jednog od najvažnijih tehničkih nosilaca modernog razvoja, kao i promovisanje ovog instrumenta u životu buržoazije, bilo je fundirano u specifičnom unutrašnjem karakteru južne evropske kulture” (Weber, 1985: 522).

Ukazavši na postojanje „tehničkog progresa” u muzici, kao i u svakoj drugoj umetnosti (Weber, 1985: 519), Veber se približio Helmholtzovom tumačenju razvoja u konstataciji da se „tehnički progres” ne poistovećuje sa progresom u sposobnosti ljudi da opažaju. Prema tumačenju obojice autora, klavir je uslovio izvesni razvoj ljudskog sluha kakav nije „prirodno” dat ljudskoj vrsti. Sam razvoj tehničkih sredstava u sferi muzike Veber je povezivao isključivo sa razvojem tonaliteta, kojeg je proglasio vrhuncem u operisanju datim sredstvima. Klavir je, u

ovom kontekstu, imao ulogu poboljšanja i ubrzanja razvoja tonaliteta, ali je istovremeno i uticao na promenu perceptivnih mogućnosti kakve čoveku nisu „date prirodom” (upor. Braun i Finscher, 2004: 118 i dalje).

Navedenu ideju, odnosno sveukupno razmatranje veze između istorije muzike i prirodnih ljudskih perceptivnih sposobnosti u sferi muzike, Veber je u potpunosti preuzeo od Helmholca, koji je, zapravo, bio jedan od prvih značajnijih teoretičara sa čijim delom je Veber imao prilike da se upozna i da elaborira vlastita polazišta u sferi sociologije muzike (upor. Radkau, 2009: 367). Helmholcev rad bio je medicinski fundiran i zasnovan na analizi „fizioloških uzroka muzičke harmonije” (Radkau, 2009: 371). Kako je pomenuto, Helmholtz je došao do zaključka da se melodija, nastajući kao rezultat vibracija rezonantnih tela u vazduhu, sastoji od jednog osnovnog tona i serije harmonijskih tonova (tzv. alikvotnog niza), što je bilo krajnje inovativno saznanje za naučnu javnost toga doba, što je izazvalo brojne reakcije muzičkih teoretičara. Ovaj naučnik je, dakle, dokazao da je harmonija već sadržana u samoj melodiji, odnosno, da je ona izvorno strukturirana u akustičkoj percepciji. Stoga se istorijski razvoj (to jest „pojava”) harmonije može objasniti razvijanjem ljudskih fizioloških predispozicija (upor. Radkau, 2009: 371). Počevši sa pisanjem studije o sociologiji muzike, Veber je prevashodno bio okupiran problemom „modernog razvoja muzike”, te utvrđivanjem pravca razvoja tonaliteta, a posebno je bio zainteresovan za vrste „tonskih skala modernog doba” (upor. Loewenstein, 1966: 48). Upravo su ga ovi problemi približili teoriji Helmholca i njegovim istraživanjima akustike i oblasti koja se nazivala „tonska psihologija”, a koja je podrazumevala proučavanje čovekovih opažajnih sposobnosti i uslove njihovog menjanja i razvoja.

Helmholcevo priznanje postojanja izvesnih estetičkih principa koje on nije razmatrao ponajviše ga je približilo Veberovom diskursu koji se upravo i uobličavao u dijalogu sa Helmholcevom teorijom. Helmholtz je, kao što je pomenuto, isticao da bi trebalo da postoji izvesna podela fenomena i nauka koje te fenomene proučavaju. Stoga je on vlastita istraživanja svesno ograničavao na oblast akustike i ukazivao na one probleme kojima se ne bavi, pri tom navodeći

kojim disciplinama oni pripadaju. Upravo se u ovoj dihotomiji oblasti koje su u nadležnosti prirodnih odnosno društvenih nauka, nalazi suštinska konstatacija ovog autora koja je značajno uticala na Veberovo konstruisanje vlastitog diskursa. Naime, Helmholtz je problematizovao, s jedne strane, „elemente muzičke tehnike” kao pravila koja sačinjavaju izvesni sistem, i, s druge, ukazivao na značaj delatnosti samih umetnika koji razvijaju navedene tehničke osnove kroz vlastitu „potragu i igru fantazije” (Helmholtz, 1870: 371). Nadalje, isticao je da „tehničke osnove” pripadaju oblasti prirodnih nauka, dok estetsici pripada istraživanje „psiholoških motiva” koji dovode do „razvoja” određenog „stila” (Helmholtz, 1870: 371). Veber je umnogome usvojio navedenu dihotomiju i, u kontekstu problematizacije odnosa njegove i Helmholtzeve teorije, može se zaključiti da Veberove studija o muzici uistinu nastavlja probleme koje je Helmholtz postavio, odnosno, nadovezuje se na „tehničke osnove”, ali ulazi i u oblast estetike. „Elementi muzičke tehnike” u Veberovoj studiji o muzici prerastaju fiziološke i fizičke „osnove” čovekove percepcije zvuka i inkorporirani su u diskurs o progresu koji se sastoji iz helmholcevskih „muzičko-tehničkih sredstava” i šopenhauerovske „umetničke volje” (upor. Braun i Finscher, 2004: 40–41).

I pored izuzetnog interesovanja za Helmholtzev rad, Veber se, međutim, negativno izjasnio o ideji postojanja „panharmonije”, odnosno sveprisutne „prirodne harmonije”. On, naime, nije odobravao tezu o tome da je svaka melodija – „čak i ona najprimitivnija” (Weber, 2004: 150) – mogla da u sebi sadrži složene harmonije (akordske strukture). Helmholtzev uticaj na Vebera nije, dakle, bio u potpunosti direktan, odnosno, nije podrazumevao Veberovo nekritičko prihvatanje diskursa ovog autora, ali je, ipak, bio značajan kao vid podsticaja Veberu za dalju elaboraciju teza o razvoju, to jest, racionalizaciji muzike. Stoga se uticaj Helmholtza prepoznaje „između redova”, odnosno u Veberovoj komunikaciji sa diskursom ovog autora, koji je, ne treba zaboraviti, bio izuzetno priznat naučnik toga doba i njegova istraživanja u sferi akustike i percepcije imala izazivala su mnogobrojne (pozitivne i negativne) reakcije tadašnje naučne javnosti (upor. Radkau, 2009: 371). Može se i zaključiti da je izvesni uticaj Helmholtza na Vebera postojao u samoj Veberovoj reakciji na

njegovu teoriju, odnosno, čak u izvesnoj fascinaciji njegovim naučnim eksperimentima. Takođe je uočljivo i nesumnjivo poštovanje Helmholceve reputacije kao istraživača akustičkih fenomena, što je Veberu, kao autoru koji je tada počeo da promišlja o problemima muzičke percepcije, razvoja muzike, principa funkcionisanja razvoja u sferi muzičke teorije, svakako koristilo i bilo podsticajno, bez obzira na to što se sa samim Helmholtzom umnogome nije slagao (Radkau, 2009: 371). Treba imati u vidu da Helmholtz nije bio autoritet samo u svetu diskursa o muzici, već i uopšte u naučnim diskursima toga doba, a Veber nije pravio osvrte na ovog autora samo u studiji o muzici, nego i u drugim radovima. Tako je u poznatom spisu *Nauka kao poziv* komentarisao sposobnosti Helmholtza kao nastavnika ukazavši na povezanost delatnosti naučnika i profesora na sledeći način:

„Svaki mladi čovek koji smatra da je pozvan da se bavi naukom dužan je sagledati da zadatak koji ga čeka ima dva lica. On mora da ima ne samo kvalifikacije naučnika već i profesora. Ova dva uslova ne idu nužno jedan sa drugim. Moguće je istovremeno biti i izuzetan naučnik i veoma rđav profesor. Mislim na profesorsku delatnost ljudi kao što su bili Helmholtz ili Ranke, a koji zacemento nisu izuzeci” (Veber, 1998: 61).⁹³

Veberovo suprotstavljanje Helmholtzu bilo je fundirano na njegovom ubeđenju da se sveukupni progres u sferi istorije muzike nije mogao odigrati isključivo zahvaljujući prirodnim predispozicijama, već da je morao biti posledica sprege razvoja tehnike i kulture, odnosno da je sam čovek (stvaralac, to jest, kompozitor) morao imati udela u samom procesu razvoja. Drugim rečima, Veber je smatrao da je jedino *ratio* bio sposoban da (postupnim napredovanjem) dođe do „otkrića” harmonije. Dakle, koncept harmonije, odnosno njenog razvoja, i koncept racionalizacije kao vida progressa, u Veberovoj teoriji bili su u neraskidivoj vezi. On, kao predstavnik nauke o društvenom delanju (kako je sam definisao sociologiju), nije prihvatao pretpostavku o autonomiji razvoja prirodnih sistema bez udela sposobnosti i delatnosti čoveka. Nadalje, kao jedan od mnogih autora u

⁹³ U pomenutom spisu, Veber referira na Helmholtzeve komentare o odnosu naučnih ideja, nadahnuća i intuicije, te navodi autorov zaključak da se „amater od stručnjaka razlikuje [...] samo nedostatkom radne metode, što za posledicu često ima njegovu nesposobnost da proveri, proceni i iskoristi doseg vlastite intuicije” (Veber, 1998: 66).

19. veku čija je teorija bila profilisana u okviru paradigme umetnika kao 'genija', konstruisao je svoj diskurs na tezi o preimućstvu umetnika u odnosu na sama tehnička sredstva koja su mu dostupna. Kao što je pomenuto, umetnik (u ovom slučaju, kompozitor) bio je taj koji je, prema Veberovom mišljenju, bio sposoban (i sposobniji od ostalih, što ga je činilo 'genijem') da upotrebi dostupna muzičko-tehnička sredstva i da njima stvara 'umetnička dela'. Od muzičko-tehničkih sredstava koja su imala odraza na razvoj muzike, odnosno, preciznije, razvijanja ljudskog sluha i sposobnosti percepcije akustičkih fenomena, Veber je izdvojio klavir i orgulje, kao izuzetno važne i sveprisutne instrumente u ljudskim životima, a posebno od 19. veka, čega je i sam Veber očigledno bio svestan.

Helmholcev i Veberov diskurs su se, dakle, razili u različitim objašnjenjima uzroka i načina realizovanja razvoja muzike, čiju su, doduše, važnu komponentu, obojica prepoznavali u njenim akustičkim vrednostima, to jest u 'samom' zvuku. U slučaju Helmholtza, kao fizičara, analiza je i ostajala na tom nivou, dok je kod Vebera komponenta akustičkog bila kompleksnija, a sveukupna teorija prožeta i estetičkim i istoricističkim konceptima, kao što sam pokazala. Prema Veberu, ljudski sluh je bio uslovljen razvojem određenih sredstava, poput instrumenata, te su ti instrumenti bili jedni od uzročnika dalje promene načina percepcije. Pri tom se autor nije sasvim pozitivno izjašnjavao o prirodi tog uzroka promene – ukazivao je na to da su klavir i orgulje mehanička pomagala sluhu i da je razvoj same instrumentalne tehnike uslovio da se razvija čovekova predispozicija za harmoniju. Upravo se u ovom tumačenju nalazi ključno odbacivanje Helmholtzeve teorije – u opovrgavanju mogućnosti da se sluh razvija zahvaljujući „prirodnim predispozicijama”. Veber, nadalje, nije smatrao da su instrumenti doprinosili boljem opažanju samog zvuka kao akustičkog fenomena. Naprotiv, u njegovom diskursu postulirana je teza o razvoju tonaliteta kao progresu i o razvoju tonskih mogućnosti uopšte (to jest, mogućnosti komponovanja i izvođenja). Neodobranje isključivo fizioloških predispozicija za razvoj ljudskog sluha i za pojavu harmonije u muzici nije za Vebera značilo i priznavanje postojanja izvesnih osnovnih prirodnih predispozicija za opažanje tonova.

Veber, međutim, nije došao samostalno do navedenog zaključka, već je on usvojen iz jedne druge izuzetno poznate i uticajne teorije iz oblasti „tonske psihologije”. Reč je o teoriji Aleksandra Elisa, koji je, pored Helmholca i Karla Štumpfa, bio još jedan predstavnik akustičkog pristupa proučavanju muzike, a njegov najznačajniji zaključak glasio je umnogome suprotno Helmholcevom, kao i zaključcima većine muzikologa koji su tvrdili da je opažanje muzike fundirano na prirodnim predispozicijama. Ovaj autor je, naime, zaključio sledeće:

„Konačni zaključak je da muzička lestvica nije jedna, ni 'prirodna', nije čak ni fundirana na prirodnim zakonima izgradnje muzičkog zvuka koje je tako divno razradio Helmholec, nego je veoma raznovrsna, veoma veštačka i veoma kapriciozna” (Ellis, 1885: 527).

Veber se nadovezuje upravo na navedeno tumačenje tonskog sistema kao veštačke tvorevine, odnosno tvorevine čovekove delatnosti i razvoja njegovog razuma.

Ponekad se u literaturi i prenaglašava značaj Veberovog poznavanja akustičkih i sličnih istraživanja, te se ukazuje na to da je za njegovu studiju o muzici bilo presudno upoznavanje ovog autora sa zaključcima psihologije muzike, akustike, etnologije, a nešto manje istorije muzike (Radkau, 2009: 38). Ja bih, ipak, istakla mnogostranost i raznovrsnost uticaja koji su proželi diskurs ovog autora, koji se, svakako, umnogome distancira od sociologije muzike i ulazi u sferu psihologije i muzičke teorije, pa tako i akustike. Takođe, treba dodati da nije iznenađujuća Veberova informisanost o diskursima Helmholca, ali i, na primer, Štumpfa, budući da su upravo ovi radovi bili nadasve prisutni i poznati u naučnoj javnosti nemačkog govornog područja toga doba i da su oni činili bazu moderne akustike i istraživanja zvuka uz pomoć naučnih eksperimenata. Nadalje, za sagledavanje Veberove teorije u sociološkom kontekstu, a pogotovo iz aspekta analize prisustva evolucionističkih elemenata u njegovom diskursu, Helmholceva teorija pokazuje se tek kao osnova od koje je ovaj autor pošao u vlastitoj analizi muzičkih fenomena. U tumačenju istorije muzike kao „razvoju umetničke volje” uz pomoć „tehničkih izražajnih sredstava” Veberova studija se pokazuje kao „nastavak (odnosno, „korektura”) helmholcevskih fizičko-fizioloških osnova”

(Braun i Finscher, 2004: 41).⁹⁴ Daleko važniji pečat ostavio je diskurs Rimana i sveprisutna dihotomija kategorija razvijenih i nerazvijenih, odnosno zapadnih i ne-zapadnih kultura, koja u Helmholcevom diskursu (kao naučnom pozitivističkom diskursu o muzici kao zvuku, odnosno, kao akustičkom fenomenu) nije postojala.

Uticaj diskursa muzičke teorije i istorije muzike. Usvajanje i modifikovanje Rimanovog diskursa

Istorija muzike (Musikgeschichte), *Istorija muzičke teorije* (Geschichte der Musiktheorie) i *Priručnik istorije muzike* (Handbuch der Musikgeschichte) Huga Rimana činile su fundus knjiga za koje je potvrđeno da je Veber posedovao u svojoj biblioteci, te da je ime ovog autora označavalo autoritet u oblasti istorije muzike zbog čega je očigledna bliskost diskursa ovih autora (Braun i Finscher, 2004: 56). Pomenute knjige činile su jednu od najjačih fundamenata iz sfere diskursa istorije muzike za Veberovu studiju o muzici. Dok je Helmholceva teorija predstavljala bazu u okviru razmatranja muzike razložene na njene „tehničke elemente” i proučavane kao zvuka u smislu akustičkog fenomena, Rimanov diskurs doprineo je Veberovom inkorporiranju u konstruisanje narativa o istoriji muzike kao progresivnoj liniji razvoja muzike. Riman, dakle, predstavlja jednu od najjačih, odnosno najopipljivijih spona između evolucionizma i Veberovog diskursa. Drugim rečima, najtransparentniji vid Veberovog usvajanja evolucionizma kao normativnog režima istine aktuelnog u diskursima istorije muzike 19. veka može se naći upravo u Veberovom usvajanju Rimanovog diskursa istorije muzike. Može se zaključiti da je Rimanov uticaj na Vebera bio dvostruk, jer se ticao diskursa muzičke teorije i istorije muzike, mada su oni, zapravo, bili tesno povezani, a pogotovo kada se radi o uticaju na Veberovu studiju o muzici.

U pogledu uticaja diskursa muzičke teorije, Riman je prvenstveno bio poznat po izvesnim konceptima u razumevanju muzike, odnosno tonskih sistema,

⁹⁴ I sam naslov Veberove studije dovodi se u vezu sa Helmholcevim radom. Poput Helmholceve studija koja je predstavljala „fizičko-fiziološke osnove” muzike, Veberova je imenovana kao „racionalne i socijalne osnove muzike” (Braun i Finscher, 2004: 41).

koji su postali izuzetno prihvaćeni i smatrani univerzalno važećim, bez obzira na to da li im se pristupalo uz odobravanje ili kritiku. Veber je bio jedan od onih koji su bezrezervno prihvatili Rimanovu teoriju, budući da je, upoznavajući se sa osnovnim problemima u oblastima muzičke teorije i istorije muzike, on, zapravo, saznavao o ovim oblastima i pokušavao da ih primeni u vlastitoj teoriji. Stoga su izvesni koncepti iz Rimanovog diskursa jednostavno inkorporirani i u Veberov diskurs o razvoju muzike. Kako su ispravno zaključili Braun i Finšer, odnos Rimanovog i Veberovog diskursa najpre se uspostavlja putem prepoznavanja sistematičnog karaktera opusa oba autora, te, nadalje, u Veberovom daljem produblivanju određenih polaznih osnova i daljem stvaranju zatvorenog sistema u izvesnim tumačenjima istorije muzike, iako su, svakako, uočljiva i izvesna Veberova tumačenja koja prate vlastitu logiku i udaljavaju se od rimanovske osnove. Naime, Rimanov diskurs je, pre svega, karakterističan po konstrukciji jednog univerzalnog sistema metrike i ritmike, putem koje je Veber dalje izgradio diskurs o dur/mol sistemu, odnosno tonalitetu kao jednom zatvorenom uređenom entitetu, što je, konačno, dovelo do autorovog izgrađivanja tumačenja sveukupne zapadnoevropske istorije muzike kao jednog kontinuiranog evolucionog procesa sa proizvodima, odnosno rezultatima koji su, kako je Veber tvrdio, bili jedinstveni u sveukupnom ljudskom umetničkom razvoju (upor. Braun i Finsher, 2004: 56).

Od Rimana je Veber saznao o specifičnostima dur/mol sistema, te o razvoju tonaliteta, kao i postojanju drugih sistema koji se od njega razlikuju. Tako je preuzeo od ovog autora analizu lestvica u antičkom svetu, čemu je i posvetio posebnu pažnju u svojoj studiji, budući da je helensku kulturu video kao početke razvoja sveukupne zapadne civilizacije, ali ne i kao onu koja je uspela da svoje muzičke sisteme u potpunosti racionalizuje, odnosno da dosegne evolucionu put kakav se desio kasnije, u istorijskom periodu od renesanse do romantizma i to posebno u Nemačkoj. Ipak, u kontekstu sagledavanja Rimanovog uticaja na Vebera, značajno je Veberovo upoznavanje sa konceptima harmonskih principa u antici, a posebno sa principima hromatike i enharmonije, kao i sa daljim razvojem sistema u srednjem veku. Zahvaljujući proučavanju Rimanove teorije, Veber se upoznao sa osnovnim terminima iz muzičke teorije, što ga je podstaklo na

razmatranje različitih tonskih sistema, budući da je bio informisan o antičkim, srednjevekovnim i vizantijskim lestvičnim sistemima, kao i sa funkcionalnom harmonijom dur/mol sistema, odnosno sa pravilima tonalne harmonije. Podsećam da je Riman zagovarao „prirodnost” harmonije zapadno-evropske muzike, zbog čega je kritikovao proučavanja komparativnih muzikologa kao onih koja ne spadaju u istorijsko istraživanje muzike. Pretendujući da pokaže da se istorija i teorija muzike bave „prirodnim” pravilima i uređenjem logike za njihovo učenje, ovaj autor je analizirao akordsku tonalnu harmoniju kao onu koja poseduje imanentnu logiku koju istraživač treba da otkrije, objasni i izrazi pravilima.

Imajući u vidu Veberov odnos prema Helmholcevom diskursu, nije iznenađujuće otkriti da se on suprotstavio Rimanovom insistiranju na „prirodnosti” funkcionalnog harmonskog sistema, odnosno da ga nije u potpunosti prihvatio, te je ovaj sistem predstavljao za njega samo „jednu racionalnu zatvorenu jedinicu” (Weber, 2004: 150 i dalje). Drugim rečima, Veber jeste prihvatio Rimanove zaključke o funkcionalnoj harmoniji, pravilima tonaliteta, njegovom razvoju i slično, ali se nedvosmisleno protivio tvrdnji da je opisani sistem prirodni fenomen. Usvojio je Rimanov interpretativni repertoar, ali ne i njegovu tezu o prirodi jedinstvenosti zapadnog sistema. Dok je za većinu muzikologa jedinstvenost zapadne muzike bila u njenoj prirodnoj superiornosti, Veber je, na tragu Helmholca, ukazivao na značaj, kako estetike (poput Helmholca), tako i racionalizacije, kao sveopšteg principa u vlastitoj teoriji razvoja okcidentalne civilizacije. Kako je već rečeno u kontekstu razmatranja odnosa Vebera i Helmholca, Helmholtz je ostavio prostora za dalju razradu problema tonaliteta u sferi estetike, te je ukazivao na to da je „princip tonaliteta jedan estetički, a ne prirodni princip” (Helmholtz, 1870: 394), čime se nije uklapao u sveprisutne muzikološke tendencije o neupitnoj „prirodnosti” njihovog predmeta proučavanja. Ovoj suprotstavljenj tezi priklonio se i Veber, kako tezom o racionalizaciji, tako i konceptom „duha muzike”, što se može objasniti

kao uticaj Veberovog sociološkog diskursa, ali i kao posledicu poznavanja i uticaja diskursa komparativnih muzikologa, o čemu će biti reči kasnije.⁹⁵

Međutim, i pored toga što nije u potpunosti prihvatio Rimanova tumačenja u oblasti muzičke teorije, Veber je usvojio celokupni koncept istorije muzike kao progresivne linije razvoja zapadnoevropskog sistema harmonije, odnosno, razvoja tonaliteta. Štaviše, glavna tema Veberove studije, prema svedočenju samog autora, jesu „prirodne osnove sveukupnog muzičkog sluha i muzičkog osećanja”, kao i „razvojna dinamika prirodnih tonskih veza” (Weber, 2004: 179). Imajući u vidu navedenu Veberovu definiciju vlastitog istraživanja, njegov diskurs se uistinu pokazuje kao amalgam pristupa Helmholca i Rimana, s obzirom na to da Veber ulazi u oblast estetike, ali se, istovremeno, i zadržava na analizi „tonskih vrsta” i nesumnjivo se inkorporira u diskurs muzičke teorije 19. veka. Zapravo, diskursi Helmholca, Rimana i Vebera, svaki u svojoj oblasti, ostaju donekle nedovršeni, odnosno, autori direktno postavljaju određena pitanja, ali odgovore na njih ponekad prepuštaju drugim „stručnjacima” (Fachleute), kako je to Veber formulisao. Naime, Helmholtz, kao pre svega, fizičar, prepustio je izvesna pitanja estetici, te ih je, na taj način, ostavio kao istorijski uslovljena, Riman ih je dalje razradio pristupiši im kao istoričar i teoretičar, kako se sam izjašnjavao, dok je Veber bio dobro upoznat sa aktuelnim teorijskim debatama, a, čini se, i sa razlikama muzikološkog i etnomuzikološkog diskursa, pišući uopšte o tim teoretičarima kao o „stručnjacima”, postavljajući sebe, očito, kao pripadnika potencijalne treće perspektive, koja se pokazuje kao amalgam sociološke i estetičke.

Veberovo osnovno pitanje (koje ga je, zapravo, nagnalo i da započne pisanje studije o muzici) polazi od teorijskih osnova preuzetih od Helmholca i Rimana, ali se, nadovezujući se na zaključke ovih autora, uključuje i u debate vođene u radovima komparativnih muzikologa, te se proširuje Veberovom vlastitom sociološkom teorijom fundiranom prevashodno na tezi o racionalizaciji.

⁹⁵ Riman je 1916. godine donekle promenio svoje konstatacije, odnosno ublažio insistiranje na „prirodnosti”, te je pisao o tome da jedan tonski sistem može zavisiti i od „slobodoumne konstrukcije i konvencije” (navedeno prema: Braun i Finsher, 2004: 59). Međutim, nema podataka o tome da je Veber bio upoznat sa ovim kasnijim Rimanovim tumačenjima tonskog sistema.

Vebera je, naime, na promatranje razvoja u muzici, podstakla literatura koju je imao prilike da upozna, ali je on prevashodno bio zaintrigiran pitanjem razloga zbog kojeg je došlo do specifičnog razvoja okcidentalne muzike. Veber se, dakle, slaže sa Helmholcem da izvesni aspekti proučavanja muzike pripadaju estetici, sa Rimanom u pridavanju značaja „tonskoj vrsti” kao osnovnoj jedinici analize fenomena vezanih za razvoj muzike, te od celokupnog evolucionističkog istorijskog i etnomuzikološkog diskursa preuzima tezu o istoriji kao razvoju. On je, dakle, saglasan po pitanju jedinstvenosti i univerzalnosti zapadno-evropske muzike, dok tezu o prirodnosti sagledava kritički. Uzevši sve navedeno u obzir, on postavlja pitanje o tome zašto je uopšte došlo do takvog specifičnog razvoja u istoriji muzike, odnosno do stvaranja „harmonsko-homofone muzike”, kao i „modernog tonskog sistema” (Weber, 2004: 232).

Imajući u vidu rečeno, Veberov diskurs svedoči, ipak, o tome da se ovaj autor umnogome pokazuje i kao muzički teoretičar i istoričar muzike, a jedna od krucijalnih tema koju i on razmatra, a oko koje su se vodile polemike u više navrata tokom istorije, odnosi se na sagledavanje uloge i razvoja melodije i harmonije u istoriji muzike, to jest, u istoriji muzičke teorije. Učešćem u razmatranju pomenutog pitanja, Veber se opet smešta u središte debata između Helmholca i Rimana, a njegov diskurs pokazuje dalje simptome uticaja Rimanovih tumačenja, što je evidentno na primeru konstruisanja koncepta racionalizacije kao vida „razvoja” muzike (podrazumevajući pod muzikom prvenstveno njenu harmonsku komponentu kao nosioca razvoja). Zapravo, u tesnoj vezi sa pitanjem o „prirodnosti” stoji upravo rasprava o superiornosti melodije ili harmonije, odnosno o tome da li jedna od njih preovlađuje u određenom istorijskom trenutku (upor. Braun i Finsher, 2004: 60).⁹⁶ Kao što je pomenuto, prema Helmholcevim eksperimentima, harmonija je akustički fenomen

⁹⁶ Ovde ću samo napomenuti, ne pretendujući da ulazim u detaljnu elaboraciju, da je reč o kompleksnoj i istorijski dugoj raspravi, ne samo o odnosu melodije i harmonije, nego o njihovom preimućstvu u pitanju o poreklu muzike. Iako su, doduše, pitanje o poreklu dotakli i Spenser i Darwin, a i drugi autori evolucionističke provenijencije, ono ni najmanje nije zanimalo Vebera, niti je našlo mesta u njegovoj studiji, zbog čega se ni ja neću zadržavati na tome. Za Vebera je, dakle, bilo relevantno pitanje melodije i harmonije u kontekstu razvoja sveukupnog okcidentalnog tonskog sistema, ali nije ulazio u problematizaciju porekla muzike, odnosno preimućstva harmonije ili melodije u okviru pitanja o poreklu muzike.

koji postoji već u samoj melodiji, čime je on postavio tezu o melodiji kao osnovi za harmoniju i kao osnovi za muziku uopšte, što je, kako se može zaključiti iz dosadašnjeg teksta (a o tome je bilo reči i u prethodnom poglavlju rada) bilo sasvim opozitno Rimanovim tendencijama predstavljanja harmonije kao jedne od krucijalnih istraživačkih problema, kako muzičke teorije, tako i istorije muzike. Melodija je, prema postulatima Rimanove teorije, predstavljala samo prateću pojavu harmoniji, te, dakle, nije uopšte ni postojala kao samostalni akustički fenomen. Ovaj autor je insistirao da se svaki ton može i mora harmonizovati i dobiti svoje mesto kao osnovni ton, terca ili kvinta, te, nadalje, svaki akord mora imati svoju funkciju u okviru tonalnog harmonskog sistema (Riemann, 1898: 7). Ideju o postojanju melodije bez harmonije ovaj autor je okarakterisao kao „besmislicu” poredivši je sa idejom da ritam može postojati bez metra (Riemann, 1898: 17–18, upor. Braun i Finscher, 2004: 60).

U kontekstu debate o odnosu melodije i harmonije, Veberova pozicija nije eksplicitno na strani jednog ili drugog tumačenja, već se uistinu može objasniti kao posledica uticaja Veberovog poznavanja i usvajanja teorija o kojima se informisao u toku rada na svojoj studiji o muzici. On je, naime, zadržao Rimanov zaključak o neraskidivoj vezi melodije i harmonije, pišući o tome da je melodija povezana sa harmonijom u tolikoj meri da se može reći da je „harmonski uslovljena”, ali se, međutim, nije priklonio Rimanovom detereminizmu, te je ukazao i na to da ona nije uslovljena harmonijom, to jest, nije njena posledica, jer ne mora da proizlazi iz nje (Weber, 2004: 150 i dalje). Ovakvim diskursom, Veber se paradoksalno smešta u središte debate o harmoniji i melodiji, ne prihvativši, niti sasvim odbacivši bilo koju od strana. Veber je pisao i o mogućnosti stvaranja „kontrasta” u odnosu melodije i harmonije, odnosno, bio je svestan mogućnosti da melodija ne mora biti u potpunom (tonalnom) saglasju sa harmonskom komponentom dela, pokazavši ovakvom konstatacijom svoju upoznatost sa upotrebu tzv. vanakordskih tonova, odnosno upotrebe disonantnih tonova u melodiji, ali i sa tendencijama „moderne muzike” kako ju je sam nazivao, odnosno mogućnostima proširenog tonaliteta i atonalnim komponovanjem (Weber, 2004: 152). Navedene Veberove konstatacije posledica

su, kako je u uvodu pomenuto, autorovog muzičkog ukusa koji je bio okrenut i aktuelnim muzičkim tendencijama, ali, još više, autorovog poznavanja diskursa još jednog uticajnog teoretičara toga doba – Arnolda Šenberga (Arnold Schoenberg) i njegove kapitalne studije *Učenje o harmoniji (Harmonielehre, 1911)*.⁹⁷ Postoji, međutim, i podatak da je Veber poznao tekst Gvida Adlera „Heterofonija” (1908) u kojem autor tretira disonance na veoma sličan način Veberu. Stoga se može pretpostaviti da je Veber pomenutu otvorenost za disonantna rešenja formirao nakon čitanja ovog teksta.⁹⁸

Veber je, svakako, u skladu sa istorijskim trenutkom u kojem je živeo, bio svestan i informisan o savremenim muzičkim tendencijama i „modernim razvojem muzike koji se kretao u pravcu podrivanja tonaliteta” (Weber, 2004: 252). Međutim, tonalni sistem zapadno-evropske muzike razumevao je kao meru u odnosu na koju je određivao stepen na razvojnoj lestvici istorijskog toka muzike, tako da je njegov diskurs ostao u okvirima kojima uspostavlja najtešnju vezu sa Rimanom – dakle, u propagiranju tonaliteta, odnosno „tonalnog racija” (tonalen Ratio):

„[...] moderni razvoji muzike, koji praktično višestruko naginju ka podrivanju tonaliteta – ponekad ka usputnim proizvodima karakterističnog, intelektualno-romantičarskog obrta našeg uživanja ka efektu „interesantnog” – mogu konačno ponekad od bilo kog poslednjeg odnosa sa ovim osnovama [osnovama tonalne harmonije] da budu kontrast, ali ne mogu biti slobodni [...] tonalni *ratio* deluje [...] zaista svuda, bivajući ne toliko indirektno i skriveno iza kulisa, već bilo kako kao oblikujući princip, sasvim određeno jak [...]” (Weber, 2004: 252–253).

Navedeno propagiranje tonaliteta kao univerzalnog principa nesumnjivo je posledica direktnog Rimanovog uticaja, s obzirom na to da se ovaj autor

⁹⁷ Šenberg se suprotstavio Rimanovoj tezi o prirodnosti i nepromenljivosti pravila harmonije, te je promovisao diskurs o fleksibilnosti tonskog sistema, otvarajući tako sebi prostor za postulate vlastite teorije o „novoj muzici” koju je i komponovao. Ovaj autor se, inače, inkorporirao u veliku debatu o muzici u okviru evolutivnog procesa razvoja, pišući, u pomenutoj studiji, o postepenom razvoju tonskog sistema kao istorijskom sledu sve savršenijih vidova komponovanja, postavljajući, na taj način, svoju teoriju i metode komponovanja na kraju evolutivnog procesa (upor. Dudeque, 2005: 30).

⁹⁸ U pomenutom tekstu, Adler je razmatrao pojavu istovremenog zvučanja više glasova u praksama „novog doba”, zbog čega je, prema njegovom mišljenju, bilo moguće stvarati određena sazvučja na koja nije naviknuto „klasično obrazovano uho” i koje može biti „izraz” atonalnosti (navedeno prema: Braun i Finscher, 2004: 63).

eksplicitno izjašnjavao o „principu tonaliteta”⁹⁹ kao o principu koji je „tek u novije vreme” jasno objašnjen kao „jedinствено značenje konsonantnih akorada” (Riemann, 1898: 451).¹⁰⁰ Paralela između Rimanovog i Veberovog diskursa uočava se prvenstveno u insistiranju na univerzalnosti tonalnog sistema kao sveprisutnog principa uređenja tonskih odnosa, o čemu svedoči Veberovo razmatranje „*poznatih* osnova tonalnog racija” (Weber, 2004: 252). U slučaju Rimanovog diskursa, uobičajena je upotreba termina „logično značenje” harmonskih sklopova u okviru dur/mol tonalnog sistema.

Konačno, najveći doprinos Rimanovog diskursa profilisanju Veberove teorije o razvoju muzike nesumnjivo se prepoznaje u tumačenju sistema ravnomerne temperacije kao izuzetno relevantnog u istoriji muzike i kao pojavi koju su obojica sasvim pozitivno ocenjivala i u njoj nalazila još jedan argument za dokazivanje specifičnosti i jedinstvenosti zapadnog muzičkog sistema. Za razliku od Vebera, Riman je oštrije osudio slobodniju upotrebu disonanci i početak razaranja tonaliteta. On je, zapravo, sva novija harmonska rešenja i dalje razumevao u okviru sistema tonaliteta i smatrao je da treba postojati granica pri upotrebi disonanci. Treba, međutim, imati u vidu da je, u vreme kada je Veber započeo rad na svojoj studiji o muzici, situacija na polju kompozicije počela značajno da se menja u odnosu na onu koju je Riman imao prilike da upozna sedamdesetih i osamdesetih godina 19. veka, zbog čega je verovatno Veber bio i svesniji i otvoreniji za promene u harmonskom jeziku koje su uzele maha početkom 20. veka. Primera radi, za Rimana je primer slobodne upotrebe disonansi bila poznoromantičarska harmonija Riharda Vagnera. Veber je, ipak, u 2. deceniji 20. veka, bio informisan o slobodnijoj upotrebi disonantnih sazvučja.

⁹⁹ Riman je definisao „princip tonaliteta” kao „povezanost tonova jedne melodije na jedan osnovni ton, putem kojeg se uspostavlja odnos svih tonova u zavisnosti od položaja prema osnovnom tonu” (Riemann, 1898: 451). Ova definicija je do danas ostala kao udžbenički primer određenja tonaliteta. Dakle, tonalitet je određen kao sistem odnosa između akorada koji teže zajedničkom zvučnom centru – tonici, dok se odnosi među akordima manifestuju kao funkcije (što je takođe osnovna teza Rimanove teorije, sasvim prihvaćena i zadržana kao aksiom u muzičkoj teoriji), pri čemu se funkcija definiše kao uloga akorda u tonalitetu (postoje tonična, subdominantna i dominantna funkcija, a uobičajen ili „normalan”, kako se neretko opisuje, sled funkcija u tonalnom sistemu jeste tonika, subdominantna, dominantna).

¹⁰⁰ Konsonanca se definiše kao stabilno sazvučje (ili pojedinačni ton) koje može da stoji samostalno, dok su dissonance nesamostalne, jer izazivaju napetost i traže razrešenje u konsonancu,

Podsećam da ga je posebno pridobila muzika opere *Saloma* Riharda Štrausa. Ipak, nema podataka da je Veber bio upoznat sa atonalnim delima Arnolda Šenberga i njegove škole (upor. Braun i Finscher, 2004: 63). Bez obzira na to da li je bio upoznat i sa tim delima, očigledno da je „tonalni konzervativizam” (Braun i Finscher, 2004: 64) kakav je podržavao i preuzeo od Rimana, donekle relativizovan zahvaljujući autorovom interesovanju za savremeni zvuk.

Indikativno je da su koraci u Veberovoj evolutivnoj šemi racionalizovanog progressa tekli upravo od podele oktave na dva intervala (kvintu i kvartu), do ravnomerne temperacije sistema (o evolucionističkim implikacijama Veberove analize vidi naredni deo ovog poglavlja). Veber je završio analizu razvoja muzike upravo sa trenutkom temperacije sistema na dvanaest jednakih delova, što je za njega značilo potpunu kontrolu kompozitora nad dostupnim muzičko-tehničkim sredstvima, te, samim tim, i kompletno uređenje mogućnosti kojima kompozitor raspolaže u datom istorijskom trenutku. Sistem ravnomerne temperacije predstavljao je, dakle, poslednji deo procesa racionalizacije tonskog sistema i za Vebera, kao i za Rimana, bio je oličenje matematičke preciznosti i stvaranje fiksne forme u okviru koje kompozitori mogu da stvaraju. I u tumačenju ovog aspekta tonskog sistema, Veberova pozicija se, još jednom, umrežava između diskursa Helmholtza i Rimana, odnosno, i ovaj aspekt njegove teorije fundiran je na zaključcima ove dvojice autora koje je on pokušao da primeni u vlastitom razmatranju muzike. Studija, inače, umnogome sadži direktne reference na ove autore – dakle, i sam Veber se jasno poziva na zaključke jednog, odnosno drugog autora, u problematizaciji određenih pitanja.

Razmatranje problema ravnomerne temperacije Veber je inkorporirao u okviru izlaganja o tehničkom razvoju u vidu konstruisanja novih instrumenata, novih fabrika za instrumente i uopšte tehničkog usavršavanja izrade instrumenata. Kao što je pomenuto, klavir je tumačen kao „muzičko sredstvo” koje je imalo specifičan doprinos u sveukupnom razvoju muzike, to jest, samog čina „muzičkog slušanja”. Mogućnost ravnomernog štimovanja okarakterisao je kao tehničko usavršavanje instrumenta u solističkom izvođenju, ali i u kombinaciji sa drugim instrumentima ili glasom. Veber je isticao da je ravnomerna temperacija označila

lakše i brže podešavanje intonacija različitih izvođača, što nije moguće ukoliko se temperacije tih izvođača ne podudaraju (Weber, 2004: 278–280). Instrumente sa dirkama, odnosno, klavir i orgulje – kao oličenje racionalizovanog sistema primenjenog na sistem štimovanja (za razliku od, na primer, violine) – ovaj autor je nazivao „racionalnim”, ukazujući na njihov razvoj koji predstavlja posledicu ustrojstva jednog određenog tonskog sistema (tonaliteta i načina temperovanja, odnosno štimovanja), a ne izvesnih estetičkih ili opštih umetničkih tendencija u samom činu komponovanja (Weber, 2004: 274 i dalje).¹⁰¹

Pored tehničkog usavršavanja i racionalizacije (to jest, dovođenja do potpune kontrole) instrumenata, Veber je specifičnost tonskog sistema u zapadnoevropskoj muzici objašnjavao razvojem notacije. Uočivši razvoj birokratije u svim aspektima društvenog života, došao do zaključka da je navedeni proces bio naročito evidentan u Rimskoj katoličkoj crkvi. Naime, birokratizacija Crkve imala je odraza na ekvivalentni proces u muzici, odnosno, na uspostavljanje konvencija koje su obuhvatale striktna pravila u pisanju i izvođenju muzike. Primere ovog aspekta racionalizacije Veber je pronašao u standardizaciji notacije, izvođačkih ansambala, tonskih sistema, pravila u kompozicionoj tehnici (Weber, 2004: 145 i dalje). Na ovom tragu autor je pokušao da utvrdi razloge nastanka harmonije, odnosno da objasni zašto je upravo u zapadnoevropskoj muzici došlo do uspostavljanja ovakvog sistema, iako je višeglasje kao takvo postojalo i u drugim muzičkim praksama. Ovo pitanje prožima sve ostale probleme koje ovaj autor razmatra, pa tako i sistem temperovanja kao još jedan vid uobličavanja stroge kontrole nad sredstvima potrebnim za stvaranje, izvođenje i slušanje muzike. Izuzetno je relevantno Veberovo insistiranje na značaju notacije u sveukupnom razvoju muzike, odnosno, na aspektu mogućnosti preciznog zapisivanja muzičkih kompozicija, čime se Veber u potpunosti

¹⁰¹ Moderni industrijski proizvedeni drveni duvački instrumenti proizvedeni su za sviranje u ravnomernoj temperaciji, ali izvođači mogu da podešavaju svoju intonaciju u skladu sa potrebama. Isto važi za gudačke instrumente. Ravnomerna temperacija je, dakle, označila promenu prvenstveno u slučaju instrumenata sa dirkama, odnosno, donela je promene izvođačima na ovim instrumentima. Kao što je to Veber primetio, nije bilo značajne promene kada je reč o, na primer, violinistima ili pevačima. Za njih je ravnomerna temperacija samo jednostavni konceptualni okvir hromatske skale (kao rezultata podele oktave na dvanaest jednakih delova), a ne striktna šema koja služi za usklađivanje intonacije (Lindley, 2001: 1).

inkorporira u diskurs istorije muzike kao priče, to jest, narativa o (zapisanim, zatvorenim i, stoga, objektivno sagledivim) 'umetničkim' delima.

Uticaj diskursa komparativne muzikologije. Interesovanje za „Štumpfovú školu”

Do sada je zaključeno da se diskurs Veberove studije o muzici uobličavao pod višestrukim uticajem diskursa o muzici u 19. veku, i to putem usvajanja (ili kritičkog usvajanja) određenih koncepata iz akustike (nadovezujući se na zaključke Helmholtza), potom teorije muzike (što se prepoznaje u autorovom fokusiranju na analizu tonskih sistema, a posebno tonaliteta i temperacije), te, konačno, putem diskursa o istoriji (konstruisanog na tezama o profesionalizaciji kompozitora i izvođača, kao i usavršavanju notacije kao sistema stvaranja 'umetničkog dela'). Na kraju, potrebno je ukazati i na autorovu upoznatost i posebno interesovanje za diskurs koji je suštinski fundiran na tezi o postojanju muzika koje su više ili manje „razvijene”, te koje se, u zavisnosti od stepena razvijenosti, pokazuju kao one koje su nastale u „zapadnim” ili „ne-zapadnim” praksama, odnosno, kao one koje su „superiorne” ili „primitivne”.

Pošto je do sada uglavnom bilo reči o muzikološkim diskursima, ovde ću se osvrnuti i na diskurse prvih komparativnih muzikologa koje je Veber poznao isto tako dobro kao i pomenute radove muzikologa, te je nedvosmislen i uticaj ovog diskursa o muzici na profilisanje Veberove teze o racionalizaciji muzike. Treba, pri tom, imati u vidu da sam u prethodnom poglavlju pokazala da su oba dominantna i naizgled suparnička diskursa o muzici – muzikološki i komparativno muzikološki – doprineli konstruisanju istih evolucionističkih teza o postojanju unilinearnog progressa od „nižih” ka „višim” muzičkim praksama, kao i da su, takvim diskursom, formirali polje primitivne muzike, koje je, doduše, predmetno pripadalo komparativnim muzikolozima, ali su podjednako i muzikolozi i komparativni muzikolozi doprineli stvaranju binarne koncepcije sveukupne istorije muzike. Ovakvoj koncepciji priključuje se i Veber, još jednom obogativši je svojim konceptom racionalizacije koji je, na specifičan način, pružio

ovom autoru još jedan vid argumentovanja razloga zbog kojih se izvesne prakse pokazuju kao „razvijenije” od nekih drugih.

Veber se priključuje diskursu komparativnih muzikologa zahvaljujući svom temeljnom upoznavanju sa aktuelnim radovima iz te oblasti. Pored Helholcevog rada, Veber je bio informisan i o takozvanoj „Štumpfvoj školi” koja je bila poznata, kako po istraživanjima Štumpfa i njegovih sledbenika u sferi „tonske psihologije”, tako i po radovima ovog autora u okviru „muzičke etnologije”. Veber je bio zaintrigiran rezultatima terenskih istraživanja muzičkih etnologa i pokazao je interesovanje za „egzotičnu muziku” koju je želeo da sagleda u komparaciji sa svojim osnovnim interesovanjem – razvojem okcidentalne muzike. Štumpfova istraživanja privukla su mu pažnju zbog fundiranosti istraživanja ovog autora na snimcima iz „egzotičnih” krajeva, ali i zbog tema kojima se Štumpf bavio i koje su se ticale početaka, porekla muzike, njenog razvoja i slično. Treba naglasiti da je otkriće fonografa 1877. godine obeležilo novu fazu u etnološkim istraživanjima muzike. Štumpf je bio jedan od istraživača za koje se posebno ističe važnost terenskog rada i mogućnosti snimanja muzike (o čemu je ovaj autor i pisao) što je omogućilo, po prvi put u istoriji, da se muzika čuva i vremenom analizira. Godine 1911. Štumpf je napisao tekst „Počeci muzike” koji je privukao Veberovu pažnju, budući da se u njemu razmatraju „novi doprinosi proučavanju egzotične muzike” i u kojem se opisuje početak „nove fonografske ere” (Braun i Finscher, 2004: 43).

Ubrzo nakon informisanja o Štumpfovom radu, odnosno, o novoj „fonografskoj eri” u muzičkoj etnologiji, Veber je našao za shodno da uvrsti svoje refleksije o ovim novim tehničkim dostignućima u istraživanju u svoju upravo započetu studiju o muzici. Upravo se iz ovih redova saznaje i o postojanju kategorija „primitivne” i „razvijene” muzike i u diskursu ovog autora, što, svakako, nije neuobičajeno, s obzirom na to da su ovakav diskurs konstruisali skoro svi autori čija dela su uticala na izgradnju Veberove teorije o razvoju muzike. Razmatrajući nove mogućnosti istraživanja muzike na terenu, Veber je pisao o tome kako su se otvorile nove perspektive za „saznavanje o primitivnoj muzici”, te kako je upravo fonograf doprineo stvaranju uslova za precizno

istraživanje te muzike, odnosno, za „stvaranje jedne egzaktne osnove” za njeno proučavanje (Weber, 2004: 179).¹⁰²

Mnogi Veberovi zaključci mogu se objasniti kao posledica komplementarnog uticaja, kako muzikološkog, tako i komparativno-muzikološkog diskursa. U izvesnim tumačenjima Veber se, dakle, umnogome inkorporira u aktuelni muzikološki diskurs, kako je pokazano u prethodnom delu ovog poglavlja, ali se, međutim, njegova involviranost u savremene tokove takozvane „muzičke etnografije” odrazila na to da je, očigledno, pridavao značaja i analizi ne-zapadnih muzika više nego što je to bio slučaj u muzikološkim radovima. Pored Štumpfa, jedan od autora koji mu je posebno privukao pažnju bio je Erih von Hornbostel, čiji je uticaj bio jedan od najvažnijih za uobličenje glavne teze o racionalizaciji muzike kao jedinstvenom razvoju zapadnoevropske muzike. Nadovezujući se na zaključke Hornbostela, te primenivši princip komparacije zapadnih i ne-zapadnih muzika, Veber je pokušao da utvrdi suštinsku razliku između ovih praksi, došavši do zaključka da se ona pronalazi u razlici između harmonskog i melodijskog principa uređenja tonova. Navedeni zaključak bio je, zapravo, u potpunom saglasju sa aktuelnim zaključcima komparativnih muzikologa, koji su u velikoj meri, kako je pokazano, podržavali sam koncept „primitivne” muzike kao one koja je manje „razvijena”, ali su, međutim, morali iznaći izvesni legitimni predmet svog proučavanja, a da on nije u celosti definisan u odnosu na predmet interesovanja muzikologije. Tragajući za onim čime se muzikolozi ne bave, komparativni muzikolozi su došli do zaključka da muziku koju oni proučavaju karakteriše melodijska komponenta, a ne harmonska.

Na tragu ovih zaključaka nalazi i Veber svoje mesto u kontekstu vlastite potrage za „otkrivanjem” uzroka postojanja, odnosno nepostojanja harmonije u muzici (Weber, 2004: 212 i dalje), koju je, pri tom, smatrao jednim od ključnih aspekata 'veće', to jest, potpune racionalizacije u okcidentalnoj muzičkoj tradiciji.

¹⁰² Početkom 20. veka, Berlinski fonografski arhiv sadržao je oko 9000 snimaka muzike iz nemačkih kolonija. Može se pretpostaviti da je Veber imao prilike da se i sam uveri u doprinose fonografskih snimaka, odnosno da ih i sam preslušava u Berlinskom arhivu. Tome idu u prilog njegovi detaljni opisi „primitivne muzike”, što može govoriti o tome da je on zaista i imao prilike da sluša ovu muziku, te da nije o njoj zaključivao isključivo iz opisa tekstova koje je čitao (Braun i Finscher, 2004: 45).

Hornbostel je uticao na Vebera i u pogledu metodologije, s obzirom na to da je u njegovom pristupu posebno naglašena komparacija zapadnih i ne-zapadnih muzika, što je upravo ono što se pokazuje važnim i u Veberovoj opštoj sociološkoj, pa tako i u sociološkomuzičkoj teoriji. Dakle, kod obojice autora postoji paralelna komparacija različitih praksi, ali i posmatranje zapadnoevropske muzike kao mere u odnosu na koju se donose zaključci o ostalim muzikama (Braun i Finšer, 2004: 47).

RACIONALIZACIJA KAO EVOLUCIONISTIČKI MODEL KONSTRUISANJA ISTORIJE MUZIKE

Potrebno je, na kraju, sumirati zaključke o konkretnim elementima prisustva evolucionističkog načina mišljenja u tezi o racionalizaciji muzike Maksa Vebera. Ovde želim da pokažem da se teza o racionalističkom modelu kao onom koja sadrži evolucionističke elemente čini sasvim osnovanom. U prethodnom delu rada zaključila sam da je Veber bio temeljno upoznat sa autorima koji su konstruisali diskurs istorije muzike u okviru dihotomije „razvijenih” i „primitivnih” muzika. Veberov analitički aparat bio je, dakle, sasvim poznat autorima koji su pisali o muzici i čiji su radovi bili evolucionističke provenijencije, premda je Veberovo tumačenje muzike odista jedinstveno po prisustvu pojma racionalizacije, kao i po doslednoj primeni tog principa kroz analizu istorije muzike. Namesto analize zapadnoevropske kulture kao ’razvijenije’ ili ’složenije’ (što je bilo karakteristično za tadašnje muzikološke diskurse), u Veberovoj terminologiji se pojavljuje interpretacija okcidentalne tradicije kao u potpunosti „racionalizovane”, te, stoga, i u neku ruku kompleksnije i više „razvijene” u poređenju sa muzikama „primitivnih naroda” koji su ostali na nivou tehnički „jednostavnijih” rešenja u muzičkom izrazu. Čak su, prema Veberovom mišljenju, i narodi koji su započeli proces racionalizacije (poput antičkih Grka) ipak ostali inferiorni u odnosu na zapadnoevropsku tradiciju od renesanse do romantizma, zato što ga nisu završili, odnosno dosegli (preko svih koraka racionalizacije) do tonaliteta i temperovanog tonskog sistema (Weber, 2004: 199 i dalje).

U prethodnom delu rada bilo je reči o dijalogu Veberovog diskursa sa diskursima autora čije je teorije poznao i na osnovu kojih je i sam učio o teoriji i istoriji muzike, te potom konstruisao i vlastiti diskurs u ovoj oblasti. Razmatrajući ove odnose, pokušala sam da ukažem najpre na bazu Veberove sociološkomuzičke teorije koja se nalazi upravo u svim diskursima o muzici koji jesu bili evolucionistički profilisani. Međutim, ono što se može pokazati kao diskutabilno i o čemu će se ovde raspravljati jeste pitanje čitanja Veberove teze o racionalizaciji kao one koja se delimično pokazuje i kao teza o evoluciji. Drugim rečima, ovde se bavim analizom načina ispoljavanja evolucionističke logike u tezi o racionalizaciji muzike. Stoga ću u daljem tekstu locirati konkretne elemente u Veberovom diskursu koji svedoče o prisustvu evolucionističkog narativa, a koji su suštinski utkani u sam koncept racionalizacije. Potrebno je, pre svega, podsetiti na dva relevantna momenta u analizi Veberove teorije – na značaj diskursa o muzici u konstruisanju samog koncepta racionalizacije i na konkretne korake koji sačinjavaju tezu o racionalizaciji, a koji će ovde biti tumačeni kao stupnjevi evolucionističkog modela.

Ukazala sam na to da je Veberova upoznatost sa mnogobrojnim radovima autora koji su pisali o muzici bila ključna za jedinstvenost sociološkomuzičke teorije ovog autora. Ovde bih istakla i da u prilog navedenom ide i podatak da su upravo refleksije o muzici navele Vebera da „otkrije” svojevrsni racionalizam u sveukupnoj okcidentalnoj civilizaciji. Pomenuto je, naime, da je nakon 1910. godine Veber intenzivno počeo da se bavi problemima savremene umetnosti i ponajviše muzike, te je najpre došao do zaključka da se u zapadnoj muzici može iznaći svojevrsni racionalni princip koji nije (ili, barem ne u tolikoj meri) postojao u drugim kulturama. Tek je nakon toga počeo da traga za istovetnim principom u drugim sferama zapadnog društva, kako je istakla Veberova supruga (Weber, 1984: 349 i dalje). Dakle, može se zaključiti da je, barem u izvesnoj meri, sam koncept racionalizacije proistekao iz Veberovog promišljanja o muzici, a ono je bilo umnogome podstaknuto radovima evolucionistički orijentisanih autora. Nakon komparacije Veberovih stanovišta sa tumačenjima ovih autora, te imajući u vidu navedene biografske podatke, može se, konačno, zaključiti da se koncepti

racionalizacije i evolucionističkog modela konstruisanja istorije muzike mogu analizirati kao tesno povezani. Ipak, u slučaju Veberovog diskursa (u poređenju sa muzikološkim), postoji specifičnost u tumačenju razvoja muzike koja se prepoznaje u stalnom dijalogu sociološkog i muzikološkog teorijskog nasleđa. Naime, nastajući kao posledica autorovog zavidnog poznavanja, ne samo istorije, nego i estetike i filozofije muzike, te nadovezujući se na matičnu sociološku teorijsku osnovu historicizma, Veber je formulisao veoma specifična i jedinstvena tumačenja „razvoja” muzike, čime je formulisao i svojevrsnu verziju istorije muzike kao discipline koja prati tok sve kompleksnije racionalizacije muzičkih sredstava, s jedne strane, te uobličavanje i ispoljavanje „duha” određene muzike, s druge.

Potrebno je i podsetiti na korake u Veberovom modelu racionalizacije. Kako pokazuje Veberova studija o muzici, ciljno-racionalni progres – dakle, onaj aspekt racionalizacije koji se pokazuje kao umnogome evolucionistički koncipiran – odigrao se u vidu rešavanja tehničkih problema, odnosno iznalaženja (kontinuirano novih) rešenja u umetničkom izrazu. Proces imanentne racionalizacije tekao je u šest koraka, od podele intervala oktave na kvintu i kvartu do uobličavanja temperovanog sistema. Dakle, proces je započet podelom intervala oktave na kvintu i kvartu, što bi činilo prvi korak razvoja muzičkih sredstava. Drugi korak bilo je otkriće mogućnosti konstruisanja i korišćenja intervala terce i sekste, što je, ujedno, vodilo narednom koraku – izgradnji trozvuka. Trozvuk je, naime, nastao kada su se, po Veberovom mišljenju, unapredile mogućnosti kombinovanja terci (pošto je trozvuk sačinjen iz dve terce, velike i male, ili obratno), što je vodilo stvaranju dvodimenzionalnosti u muzici (postojanja horizontalne, odnosno melodijske, i vertikalne, odnosno, harmonske dimenzije). Četvrti korak Veber je prepoznao u formiranju lestvica, to jest, dur-mol sistema, peti u funkcionalizaciji akorada u okviru lestvica (što je, ujedno, značilo i stvaranje tonaliteta) i, konačno, šesti je činila temperacija sistema. Temperacija sistema značila je striktno uređenje tonskih odnosa na osnovu matematičko-akustičkih odnosa tonova i time je predstavljala konačno dovođenje svih raspoloživih tehničkih sredstava pod kontrolu kompozitora, što je, kako je

smatrao Veber, bio preduslov za kreaciju, izvođenje, kao i razumevanje sve kompleksnijih muzičkih dela (Weber, 2004: 145 i dalje, upor. Jeremić-Molnar i Molnar, 2009: 159–160).

Ukoliko se imaju u vidu zaključci o evolucionističkim tumačenjima u prirodnim naukama i u diskursima o muzici, koji su se razmatrali u 1. i 2. poglavlju ovog rada, ovde se postavlja krucijalno pitanje – da li i na koji način racionalizacija može značiti evoluciju u smislu progresa. O eventualnim implikacijama navedenih tumačenja diskursa biće reči u zaključnom delu rada, a ovde ću se fokusirati na elemente (indikatore, ili simptome) evolucionističkog narativa u tezi o racionalizaciji. Jedan od osnovnih i najviše uočljivih simptoma – koji se mogao primetiti i u komparaciji Veberovog diskursa sa diskursima muzikologa i komparativnih muzikologa i koji čini fundament teze o racionalizaciji – prepoznaje se u Veberovom jasnom tumačenju sveukupne istorije muzike kao razvojne linije usavršavanja ljudskog ovladavanja tehničkim sredstvima – usavršavanja koje se realizovalo uz pomoć sredstava koji se pokazuju i kao evolucionistički fundirani. Suprotstavivši se ideji „prirodnih” tonskih sklopova, Veber je insistirao na tezi da je ljudskom sluhu bila potrebna racionalizacija, odnosno viševjekovno učenje i usavršavanje (i to uz pomoć instrumenata kakvi su bili klavir i orgulje) da bi tek u kasnom 18. veku bili dostignuti značajni koraci u procesu racionalizacije. Nadalje, kako je već pokazano, koncept progresa obuhvatao je razvoj od „primitivnih” ka „civilizovanim” kulturama, u čemu se Veber nesumnjivo nadovezuje na sveukupni diskurs evolucionizma (od Spenserovog i Darwinovog diskursa, preko antropološkog, do muzikološkog i komparativno-muzikološkog), ali, u izvesnim aspektima, i na sociološki i filozofski diskurs koji je promatrao sveukupnu ljudsku istoriju kao vid napretka.

Nalazeći se u mreži svih pomenutih diskursa, Veberov diskurs se pokazuje kao specifičan po tezi o racionalizaciji kao originalnoj analitičkoj alatki putem koje je ovaj autor pokušao da objasni razlike između divergentnih razvoja muzika u okviru zapadnoevropske tradicije i van nje. U daljem tekstu ću analizirati pojedinačne elemente koji ukazuju na prisustvo elemenata evolucionističke

paradigme u autorovoj sociološkomuzičkoj teoriji racionalizacije. Veberova teorija racionalizacije, ukratko, sadrži dve suštinski važne i neraskidivo povezane evolucionističke komponente: tezu o konstantnom i kontinuiranom usavršavanju muzičko-tehničkih sredstava, i, kao posledicu toga, tezu o progresu kao razvojnom toku od „primitivnih” ka „racionalizovanim” muzikama. Drugačije rečeno, teza o racionalizaciji sadrži sledeće ključne osobenosti, odnosno dva elementa evolucionističkog teorijskog okvira:

- razvijanje složenijih muzičkih jedinica iz jednostavnijih (od podele intervala do temperacije celokupnog tonskog sistema) i, ujedno, konstantno napredovanje jedne vrste (u ovom slučaju, tonalnog sistema, žanrova, instrumenata i celokupnih muzičkih praksi);
- koncipiranje same racionalizacije kao razvoja, te razvoja kao usmerenog i svrsishodnog progressa ka sve savršenijim vidovima određene vrste, što kao posledicu ima konstruisanje dihotomnih kategorija više i manje razvijene muzike.

Navedeni elementi svedoče o tumačenjima kakva su postojala u aktuelnim diskursima o muzici, a posebno diskursima prvih muzikologa koji su konstruisali svoju disciplinu kao narativ o progresu u oblasti istorije muzike. Stoga se može zaključiti da oni u Veberovoj sociološkomuzičkoj teoriji racionalizacije predstavljaju svojevrsnu autorovu primenu muzikološkog modela konstruisanja istorije muzike na vlastitu teoriju o istoriji kao racionalizaciji muzičko-tehničkih sredstava. Dakle, u Veberovoj teoriji racionalizacije muzike, istorija muzike podrazumeva istoriju sve većeg stupnja racionalizacije, odnosno, sve veće kontrole i ovladavanja dostupnim sredstvima za komponovanje i izvođenje muzike, kao i za uživanje u njoj. Drugim rečima, istorija muzike u Veberovoj studiji predstavlja narativ od manje ka više razvijenim muzikama, odnosno, od manje racionalizovanih ka onima koje su u potpunosti racionalizovane.

Navedene karakteristike, nadalje, svedoče o mogućnostima čitanja modela racionalizacije kao modela koji govori i o evoluciji muzike. One, međutim, nisu i jednoznačni pokazatelji Veberovog usvajanja sveukupne evolucionističke

paradigme iz muzikologije. Potrebno je istaći da je moguće razmatrati pojedine elemente evolucionizma, ali da, pri tom, oni nisu i indikatori Veberovog bezrezervnog usvajanja celokupnog tadašnjeg muzikološkog diskursa, već ukazuju na inkorporiranje pojedinih tumačenja razvoja muzike koja su bila specifična za diskurse o muzici toga doba. Zbog navedenog se Veberov sociološkomuzički diskurs izdvaja od ostatka opusa ovog autora – ovaj diskurs sadrži: izvesna tumačenja koja su, najpre, jednoznačne i nedvosmislene posledice usvajanja pojedinih muzikoloških tumačenja; potom, izvesna tumačenja muzike koja pokazuju kontinuitet sa historicističkom tradicijom kojoj Veber pripada; te, konačno, i izvesna tumačenja koja se pokazuju kao ambigvitetna, te govore o paralelnom i neraskidivom postojanju raznih teorijskih platformi na koje se ovaj autor nadovezuje.

Vrativši se na gore izdvojene elemente evolucionizma, potrebno je istaći da se prvi pomenuti element pokazuje kao direktna, jasna i nedvosmisljena posledica inkorporiranja evolucionističke paradigme u diskurs o muzici Maksa Webera, što znači da se tumačenja muzike koje je ovaj autor sproveo u sociološkomuzičkoj teoriji mogu naći i u mnogim radovima tadašnjih muzikologa, te je nesumnjivo – s obzirom na Veberovo poznavanje istih – da je autor usvojio, primenio i (ponekad samo neznatno) modifikovao aktuelna tumačenja razvoja muzike kakva su postojala u radovima muzikologa.

Nasuprot prvom elementu, drugi pomenuti element je višeslojan. Naime, Veberova ideja o racionalizaciji kao svojevrsnom progresu može se tumačiti kao amalgam uticaja evolucionizma i historicizma. Potrebno je, stoga, imati u vidu da ideja o istoriji kao progresu jeste postojala i kod muzikologa evolucionista, ali i u historicističkoj tradiciji započetoj još u prosvetiteljstvu (vidi, na primer, Kant, 1974: 27–40, upor. Iggers, 1995). Uzimajući u obzir rečeno, nije moguće tumačiti drugopomenuti simptom isključivo kao element evolucionizma, već radije kao element koji svedoči o paralelnom postojanju više teorijskih pristupa ideji o progresu u istoriji (u ovom slučaju, istoriji muzike).¹⁰³ Stoga, u okviru

¹⁰³ Podsećam da u diskursu Webera i njegovih savremenika sociologija i istorija nisu bile u potpunosti divergentne discipline. Naprotiv, sociološka analiza je smatrana neraskidivo

razmatranja drugog elementa, najpre ću pomenuti one ideje o progresu koje se pokazuju kao posledice historicističkog razumevanja sveukupnog napretka u istoriji čovečanstva, kao i ideje koje se čine ambigvitetnim i mogu se tumačiti kao višeznačne, te, konačno, izdvojiću one aspekte ideje o racionalizaciji kao progresu koje pokazuju direktnu vezu sa tumačenjima muzike kakva su postojala u evolucionističkoj tradiciji i koja se, kao takva, ne mogu dovesti (ili, barem, ne isključivo) u vezu sa historicističkim diskursom Maksa Vebera.

Treba još naglasiti da, od navedenih elemenata evolucionizma u Veberovoj teoriji, prvi se odnosi na sferu 'same' muzike, (odnosno muzičko-tehničkih sredstava), kao i na mnogostruke muzičke razvoje vezane za muzičke prakse (to jest razvoje pojedinih aspekata kao što su žanrovi i instrumenti), dok se drugi odnosi na Veberovo sveukupno razumevanje racionalizacije kao istorijskog razvojnog toka. Navedeni elementi evolucionizma bili su, nadalje, tek neki od mnogobrojnih elemenata Veberovog kompleksnog diskursa o muzici – diskursa koji je, iako fundiran na ideji o razvoju i uobličen pod uticajem muzikologa evolucionista, neraskidivo bio povezan sa autorovim historicističkim nasleđem i njegovim pokušajem da pronikne u esenciju „duha” muzike, te da utvrdi pravilnosti u toku istorijskog razvoja tog duha. Drugim rečima, istorija muzike u Veberovoj sociološkomuzičkoj teoriji pokazuje se kao posledica dvaju procesa – procesa racionalizacije i procesa kreiranja „duha” muzike koji je odgovarajući datom „duhu” vremena i koji se razvijao kroz određeni vremenski period. Jedino kao takvi – dakle, kao oni koji su u neprekidnom sadejstvu – racionalizacija sredstava i uspostavljanje „duha” mogli su da stvaraju uslove za stvaranje i izvođenje kompletno „razvijene” umetničke muzike Zapada, kao specifične originalne okcidentalne tvorevine kakva nije uspela da se uspostavi nigde drugde i ni u kom drugom istorijskom periodu.

povezanom sa analizom istorijskog konteksta, što je imalo za cilj utvrđivanje uzroka i posledica nastanka određene društvene pojave, odnosno, razumevanje i objašnjenje iste (vidi detaljnije: Iggers, 1997: 39). Stoga nije iznenađujuće da su se i na polju sociološkomuzičkog istraživanja spojila Veberova sklonost ka jedinstvenom istorijskom i sociološkom objašnjenju razvoja određenog fenomena (u ovom slučaju, razvoja raznovrsnih aspekata muzičkih praksi u toku istorije muzike).

Imajući u vidu rečeno, važno je imati u vidu činjenicu da su elementi o kojima će biti reči – i koji će biti temeljno elaborirani i predstavljeni kao ključni za razumevanje uticaja i inkorporiranja evolucionističke paradigme u Veberovu teoriju – bili isprepleteni sa analizom istorijskog razvoja muzike. Analizirajući razvoj „kulture evropskog naroda” (Braun i Finscher 2004: 55), Veber je pokušavao da utvrdi osobenosti specifične „istorije duha” koja se uobličila na Okcidentu (Braun i Finscher, 2004: 55). U daljem tekstu najpre ću ukazati na preplitanje teorijskih koncepata racionalizacije i duha muzike, zatim ću izdvojiti prvi element evolucionizma kao onaj koji je u direktnoj vezi sa muzikološkim evolucionizmom, te, na kraju, problematizovati drugi pomenuti evolucionistički element kao onaj koji sadrži, kako aspekte muzikološke ideje o napretku muzike, tako i aspekte neo-kantovskog razumevanja istorije kao kontinuiranog napretka razuma.

Istorija muzike kao posledica paralelnog postojanja „racionalizacije” i „duha” muzike

Kako je već bilo reči, posvećivanje pažnje muzičkim fenomenima bilo je od izuzetno velikog značaja za profilisanje Veberovog razumevanja, ne samo sociologije muzike, nego i celokupne sociologije kao nauke, s obzirom na to da je – tragajući za specifičnostima okcidentalne kulture – Veber uspeo da uoči, opiše i formuliše celokupni proces okcidentalne racionalizacije tehničkih sredstava. Nakon diskusije sa Zombartom, Veber je temeljno promišljao osobenosti razvoja na Zapadu, te uvideo da se razvoj tehnike, zapravo, prepoznaje u razvoju pojedinih muzičko-tehničkih sredstava. Nadalje, analiza tog razvoja mora biti sprovedena u okviru pokušaja pronicanja u razloge istorijskog razvoje muzike. Autor je, dakle, smatrao da je potrebno, s jedne strane, analizirati osobenosti muzičko-tehničkih sredstava, i, s druge, specifičnosti istorijskog trenutka u kojem se dati „duh” muzike, kao i sveukupnog perioda, formirao. Pokušavajući da rekonstruiše istorijske procese racionalizacije u muzici, pa tako i u celokupnoj kulturi, umetnosti i svim oblastima društvenog života, Veber je, ujedno,

rašćlanjivao njihovu međuzavisnost i međusobni uticaj, kao i uticaj na izgled celokupnog društva u određenom istorijskom periodu.

Imajući navedeno u vidu, izdvajanje elemenata evolucionizma u Veberovom gustom historicističkom analitičkom tkivu, pokazuje se kao kompleksni zadatak, koji je, pri tom, otežan činjenicom da je studija o muzici ostala nedovršena, zbog čega su, nažalost, i određena tumačenja autora – i pored svoje nesumnjive kompleksnosti i višeznačnosti – ostala do kraja ambivalentna i, ponekad, nedovoljno jasna. Ipak, nesumnjivo je da je Veber smatrao da je razvoj muzičkog „ratia” bio zadužen, odnosno, zaslužan za uspostavljanje okcidentalnog razvoja u sveukupnoj zapadnoevropskoj civilizaciji, to jest u svim njenim aspektima. Pored toga, kako se saznaje iz autorove studije o muzici, ali i iz spisa o sociologiji religije (o čemu je bilo reči), razvoj „duha” konstantno je izmicao autorovoj preciznoj formulaciji i eksplikaciji. Drugim rečima, dok je muzički „ratio” uslovio uspostavljanje specifičnog okcidentalnog razvoja, odnosno, uticao na Veberovo kompletno uobličavanje koncepta okcidentalnog racionalizma, on, međutim, nije u celosti objašnjavao nastanak „duha” pojedinih muzika (upor. Jeremić-Molnar i Molnar, 2009: 1: 156).

Stoga se uistinu mora uvek imati u vidu da se celoviti uvid u Veberovo bavljenje sociologijom muzike u potpunosti da rekonstruisati i razumeti ukoliko se ima u vidu, kako njegova studija o muzici, tako i komentar koji je upriličio Zombartu i od kojeg je i započeto celokupno autorovo bavljenje problematikom racionalizacije muzike, njenog razvoja i formiranja određenog „duha”. U pomenutom komentaru Zombartu, jasan je prvobitni impuls koji je Vebera i nagnao na promišljanje o muzici, a to je cilj sociologije muzike kao discipline koja treba da istražuje, kako ciljno-racionalni, tako i vrednosno-racionalni razvoj muzike. Oba razvoja se, pri tom, mogu, prema autorovom mišljenju, rekonstruisati ukoliko se analiziraju osobenosti stvaralaštva modernih kompozitora. Ovi stvaraoci, kako Veber ističe nakon temeljne analize istorije muzike Zapada, jedini su imali odgovarajuća muzičko-tehnička sredstva (koja su, kako je rečeno, bila kompletno racionalizovana) i znali su, pri tom, da ih adekvatno (što bi značilo, u skladu sa datim istorijskim trenutkom i „duhom”

vremena) upotrebe, te da kreiraju 'umetnička dela' kakva nisu bila poznata, ni Zapadu u periodu pre 18. i 19. veka, niti u drugim delovima sveta u bilo kom istorijskom periodu (Weber, 2004: 268 i dalje).

Međutim, za razliku od analize muzičko-tehničkih sredstava, koja je urađena detaljno i koja je uobličena pod značajnim uticajem evolucionističkih muzikoloških tekstova, odgovor na pitanje razloga uspostavljanja odgovarajućeg „duha” muzike Veber nije uspeo da obrazloži jasno i u celosti. Dakle, na pitanje koje je postavio kao cilj sociologije muzike u komentaru Zombartu, Veber nije ni uspeo da sasvim odgovori, te se iz njegove studije o muzici, nažalost, ne saznaje na koji način bi sociologija muzike uspela da opiše i objasni razvoj, kako racionalizacije, tako i „duha” muzike na Zapadu. Kako je rečeno na samom početku rada, zbog nezavršenosti studije, njen veći deo, zapravo, sadržinski pripada problemima za koje je sam autor istakao da pripadaju sferi istorije muzike, a ne sociologije, te se, usled toga, muzičko-tehnički razvoj može celovito rekonstruisati u Veberovom diskursu, dok se vrednosno-racionalni pokretač (koji je doveo upravo do stvaranja specifične slike muzičkog života Zapada koja je toliko fascinirala ovog autora) zapravo i ne otkriva (iako se, doduše, može delimično naslutiti) iz studije o muzici.

Ovde je, stoga, relevantno ukazati na teorijski kontekst u koji su umreženi elementi evolucionizma o kojima će kasnije biti reči. Naime, muzičko-tehnička sredstva činila su, kako pokazuje Veberova analiza, određeni muzički materijal koji bi trebalo da bude na raspolaganju kompozitorima koji, nadalje, njega jesu svesni, kao i celokupnog doba u kojem stvaraju, te uspevaju da svoje „muzičko htenje” usmere ka kreiranju vrednosti koje su odgovarajuće „duhu” vremena u kojem žive i stvaraju (Weber, 2004: 253). Kako je detaljno obrazloženo u prethodnom delu rada, Veberova studija je odista fundirana na dostignućima tadašnje nauke o muzici, a posebno na akustičkim istraživanjima samog fenomena zvuka, zbog čega je njen najveći deo posvećen rekonstrukciji ciljno-racionalnog razvoja, a ne i utvrđivanja vrednosti koje su se uspostavljale zahvaljujući delanju datog „muzičkog htenja” stvaralaca doba koje je autor promatrao. Tek u potpunosti razvijena muzička sredstva (koja su, pri tom, data u evolucionističkom

modelu razvoja od jednostavnijih ka složenijim oblicima) činila su, prema Veberu, jedan čvrsti materijal i adekvatan uslov za dalju realizaciju „muzičkog htenja” i „muzičke volje”, koji su, nadalje, uspevali da kreiraju i „duh” muzike zahvaljujući stvaralačkom činu kompozitora (Weber, 2004: 253 i dalje).

Pomenutu paralelnu analizu razvoja racionalizovanih sredstava i realizacije „htenja”, te uspostavljanja „duha”, Veber je u studiji, nažalost, završio sa periodom baroka i stvaralaštvom Johana Sebastijana Baha, te se jedino na primeru analize stvaralaštva ovog kompozitora može donekle naslutiti odgovor na pitanje koje je Veber postavio kao cilj celokupne sociologije muzike, a na koje nije sasvim odgovorio. Drugim rečima, u cilju kompletnog, detaljnog i ispravnog rekonstruisanja Veberovog diskursa o muzici, koji je sastavljen od sadejstva elemenata historicizma i evolucionizma, moguće je eventualno ponuditi potencijalni odgovor na dato pitanje, zahvaljujući jedinoj iole uobličenoj i završenoj autorovoj analizi dijaloga „ratia” i „volje”, koji su, nadalje, doveli do stvaranja „duha”.

Potrebno je, dakle, istaći da je autor analizirao, najpre, karakteristike samih sredstava, odnosno muzičkih komponenata, potom, želeo da rekonstruiše celokupne tehničke osnove koje su bile karakteristične za zapadno društvo 18. veka (odnosno, doba u kojem je stvarao Bah), te, konačno, ukazivao na značaj „vrednosti” koje su bile aktuelne u to doba. Tek sve navedene komponente značile bi, prema Veberu, celovitu i temeljnu rekonstrukciju svih uslova koji su doveli do stvaranja određenih društvenih razvoja i uspostavljanja određenog društva, sa odgovarajućim „vrednostima” i odgovarajućim „duhom”. Nadalje, tek bi takva analiza (koju, ponavljam, autor nije uspeo da završi) dala bi odgovor na pitanje kako je došlo do uspostavljanja specifičnih tehničkih osnova, društvenih činilaca i vrednosti, koji su, svi ujedinjeni i u međusobnom sadejstvu, podstakli razvoj tadašnje (barokne) muzike, odnosno, preciznije, njenog „duha” (Weber, 2004: 268). Sve navedeno predstavljalo je (a i danas, isto tako, predstavlja) kompleksni sociološkomuzički zadatak. Radi se, dakle, o ideji da se realizuje svojevrsno sociološkomuzičko ispitivanje koje bi uspelo da utvrdi kompleksnosti, pa i protivrečnosti, to jest, ambivalencije, određenih fenomena muzičkog života i

muzike same u navedenom istorijskom periodu. Veber je, naime, istakao da je Bahova muzika svedočila o postojećim „duhovima” koji su, čak, bili suprotstavljeni i, kao takvi, formirali svojevrsni pečat tog kompleksnog istorijskog trenutka i sveukupnog „duha” vremena. Bahova muzika je, kako je smatrao autor, bila svedok sukoba luteranske ortodoksije i pijetizma (Weber, 2004: 268 i dalje). Stoga se odista može postaviti pitanje da li je uopšte i postojao „duh” barokne muzike, budući da je opus najznačajnijeg predstavnika toga vremena pokazivao kontradikcije, kako postojećih tendencija tadašnjeg protestantizma, tako i umetničkih tendencija samog Baha, odnosno njegovog „umetničkog htenja”. Dakle, može se postaviti pitanje postojanja, to jest, formiranja određenog „duha” muzike pod uslovima koji su bili konstruisani mnogostrukim i mnogoznačnim kontekstom – istorijskim trenutkom i umetničkom „voljom” kompozitora (upor. Jeremić-Molnar i Molnar, 2004: 158).

Jasno je da se na pomenuto pitanje ne može u celosti dati precizan odgovor, ali je, međutim, izvesno da je Veber želeo da ukaže da se situacija koja se formirala u datom trenutku u istoriji muzike pokazuje kao kompleksna i mnogoznačna. Ona je, dakle, bila posledica realne istorijske situacije (u ovom slučaju, situacije u Crkvi toga doba), ali je, nadalje, bila u sadejstvu i, kako autor ističe, u protivrečnosti sa ličnim umetničkim potrebama kompozitora koji je stvarao pod uticajem vlastite „umetničke volje” i time pokušao da oslušne potrebe doba u kojem je živeo, te komponuje u skladu sa potrebama, atmosferom, odnosno celokupnim „duhom” tog vremena. Ipak, ono što jeste nedvosmisleno iz Veberove studije odnosi se na mehanizam koji je autor smatrao pokretačem sveukupnog razvoja – mehanizam čiji su se delovi pokretali u zajedničkom delovanju „razuma” (u slučaju muzike – „muzičkog ratia”) i „duha” koji ga vodi na putu napretka ka sve adekvatnijim rešenjima. Dakle, proces racionalizacije objašnjen je kao tesno povezan sa procesom razvoja „duha”, te, stoga, i muzički razvoj i kreiranje određene situacije u datom periodu u istoriji muzike pokazuje se kao posledica napretka muzičkog „ratia” koji, pomoću racionalizacije sredstava, dolazi do rešenja koja, nadalje, navode stvaraoca da kreira u skladu sa svojom

„voljom” i „htenjem”, a sa ciljem realizacije i širenja odgovarajućeg „duha” muzike.

Kao autor koji je pokušavao da otkrije i rekonstruiše razloge celokupnog razvoja muzike, Veber je umnogome verovao u stvaralačke moći „muzičkog genija”, te je, u skladu s tim, svoju rekonstrukciju muzičko-tehničkih sredstava posmatrao kao osnovu na kojoj glavnu reč dalje daje sam stvaralac. Bahove umetničke domete smatrao je izuzetno visokim, iako je bio svestan da je ovaj autor delao u teškim uslovima za jednog originalnog stvaraoca – u uslovima koje je uglavnom uokvirivao žanr crkvene muzike i koji je, stoga, ograničavao „htenje” ovog „genija”. Ipak, Veber je nalazio da je Bahovo dostignuće upravo u činjenici da je ovaj kompozitor uspeo da prevaziđe okvire u kojima je stvarao, te da, uz pomoć raspoloživih sredstava, piše značajna „umetnička dela” koja odgovaraju „duhu” barokne muzike. Naime, Veber je smatrao da je pomenuti kompozitor stvarao značajna dela zahvaljujući prevashodno svojoj invenciji, odnosno, svom „umetničkom geniju” koji jeste bio podstaknut kompozitorovom verom i posvećenošću Crkvi, ali nije, pri tom, bio ograničen, to jest, sputan muzičko-crkvenim ograničenjima uzrokovanim aktuelnim kontroverzama toga doba (Braun i Finscher, 2004: 25). Zanimljiv je podatak da Veber nije smatrao značajnim dela koja su nastajala isključivo u skladu sa potrebama institucije za koju su pisana, nego je uspevao da uoči one stvaralačke momente koji su, prema njegovom mišljenju, svedočili o autentičnom, originalnom kompozitorskom „geniju”. Tako je, na primer, nazvao Bahov *Božićni oratorijum* „luteransko-pijetističkim praćakanjem” koji zaostaje za drugim delima ovog autora, kao i drugih autora toga doba (Braun i Finscher, 2004: 25).

Na osnovu rečenog, može se zaključiti da je u Veberovom diskursu pobedila (odnosno, pokazuje se kao posebno značajna) paradigma aktuelna u estetičkim diskursima toga doba – paradigma o veličini „umetničkog genija” kao najvažnijeg činioca u procesu stvaranja „umetničkog dela”. Doduše, konačne i potpune odgovore, kako sam istakla, ne možemo dati, ali se, međutim, da naslutiti da je Veber mislio da se određeni stabilni „duh” barokne muzike nije u potpunosti ni formirao, zato što ga je bilo nemoguće uspostaviti u kontekstu koji je bio

karakterističan po društvenim, prevashodno crkvenim gibanjima, kojima jedan „genije” poput Johana Sebastijana Baha nije mogao sasvim da se prilagodi. On je, dakle, stvarao muziku koja je, po Veberovom mišljenju, donekle protivrećila, odnosno, prevazilazila društveni kontekst u kojem je nastajala, te je, stoga, bila, pre svega, posledica stvaralačke delatnosti svog kreatora koji je znao kako da upotrebi dostupna sredstva, ali i da oslušne (nejedinstveni i protivrećni) „duh” vremena u kojem je živeo. Prevazilazeći okvire u kojima je delao, „umetnički genije” je stvarao muziku koja je imala specifićni kompleksni „duh” koji je dalje nastavio da se širi.

Imajući navedeno u vidu, Veber je zaključio da su jedino zapadnoevropski narodi završili proces racionalizacije muzike u periodu od 16. do 18. veka, kada su stvoreni uslovi za komponovanje, zapisivanje i izvođenje kompleksne muzike za usavršene instrumente, odnosno za potpuno razvijen orkestar. Presudni trenutak u procesu racionalizacije autor je uočio u uspostavljanju akordske harmonije i temperovanog sistema (Weber, 2004: 170 i dalje). Međutim, puko tehnićko usavršavanje nije bilo dovoljno, prema autorovom mišljenju, za utvrđivanje odnosa razvoja tehnike i duha, pa tako i odnosa prema „vrednostima” koje bile u vezi sa određenom muzikom i njenim „duhom”. Dakle, dovršeni proces ciljne racionalizacije muzike nije, ujedno, znaćio i kompletan vrednosni razvoj, s obzirom na to da kompletno racionalizovani sistem (poput tonaliteta) Veber nikada nije video kao tehnićko sredstvo koje je, samo po sebi, dovoljno za sveukupni razvoj muzike. Za potpuni razvoj, kao i za razumevanje istog, bilo je potrebno utvrditi vezu „tehnike” sa „vrednostima” koje su dovodile do toga da se „duh” date muzike širi.

Veza između tehnićke baze, „vrednosti” i „duha” pronalazi se, prema Veberovom mišljenju, u kontinuiranom traganju sa užitkom u muzici. Autor je smatrao da na svakom koraku muzićko-tehnićkog razvoja moraju postojati odgovarajuće estetićke vrednosti. Razlog navedenom nalazio je u uverenju da u svakom društvu ključni pokretać muzićkog razvoja predstavlja uživanje u muzici koje je postavljalo standarde lepog. Ideja o lepom bila je, nadalje, uoblićena u skladu sa dostignutom kompleksnošću muzićkog izraza (Jeremić-Molnar i

Molnar, 2009: 1: 164). Naime, u raznim segmentima svoje analize Veber je pokušavao da pronikne u razloge i načine stvaranja jedinstvenog muzičkog užitka (vidi: Weber, 2004: 240 i dalje). Baveći se problemima, kako ciljnog, tako i vrednosnog razvoja „ratia” u muzici, autor je sve vreme tragao za odgovorom na pitanje uzroka i načina postojanja uživanja u muzičkom delu. Tako je i svaki pomenuti korak racionalizacije (koji će se u narednom segmentu ovog rada analizirati iz vizure evolucionizma) razumevan kao neminovan u datom istorijskom trenutku. Veber je, naime, smatrao da svaki korak racionalizacije znači, ujedno, i mogućnost adekvatnog uživanja, te, stoga, on nije ni bio zamisliv bez usklađenosti navedena dva momenta – tehničkog progressa i mogućnosti da slušaoci uživaju u kompleksnim delima prepoznajući i razumevajući „duh” koji se muzikom prenosi. Pored kategorije „lepog”, Veber je bio svestan i aktuelnog razvoja muzičkog jezika, kao i estetike s kraja 19. i početka 20. veka, te je tendenciju ka disonantnim rešenjima i napuštanju, odnosno „razaranju” tonalnog sistema nazivao „interesantnim” (Weber, 2004: 252, upor. Jeremić-Molnar i Molnar, 2009: 168–169).

Tragajući za uzrocima, vidovima, osobenostima i posledicama specifičnog razvoja muzike, Veber je došao do zaključka da se okcidentalni razvoj pokazuje kao osobeni. Potom je, putem analize ciljno-racionalnog i vrednosno-racionalnog razvoja, utvrdio da se muzika u periodu od 16. do 18. veka pokazuje kao posebno istorijski relevantna i kao svojevrsna prelomna tačka u istoriji, koja je nadalje vodila sve kompleksnijem muzičkom izrazu u delima kompozitora poznog romantizma. Iako nije dao odgovor na pitanje „vrednosti” koje su širene „duhom” (barokne) muzike, Veber jeste ukazao na tehničku osnovu do koje je razvoj muzičkih sredstava došao, te, zahvaljujući kojoj je muzički „genije” mogao da dalje kreira u skladu sa svojom „voljom”. Muzičko-tehnički razvoj doveo je, prema autorovom mišljenju, do stvaranja solidnog temelja za realizaciju kompletno racionalizovanog „muzičkog htenja” kompozitora 18. veka. A taj razvoj je obuhvatao sledeće komponente: uspostavljen tonalitet, temperovani sistem, racionalizovani način zapisivanja i izvođenja muzike putem zapadne notacije, kao i sveukupnu muzičku teoriju 18. veka. Navedene komponente nas

dovode do konačnih izdvajanja elemenata evolucionizma u autorovom proučavanju razvoja muzike kroz istoriju.

Prvi evolucionistički element: razvoj muzike od jednostavnijih ka složenijim formama

U tekst koji je kontinuirano prožet autorovom potrebom da pronikne u suštinu „duha” muzike određenog vremena i u razloge specifičnosti okcidentalne racionalizacije koja je dovela do osobenog istorijskog razvoja muzike, Veber je utkao jednu jasnu analitičku nit koja se izdvaja kao nesumnjivo evolucionistički profilisana. U pitanju je analiza razvoja konkretnih osobenosti mnogobrojnih aspekata muzičkog razvoja, u okviru koje nailazimo na nekoliko relevantnih stožera pomenutog razvoja. Naime, sveukupni razvoj muzike od jednostavnijih ka složenijim tvorevinama Veber je raščlanio na nekoliko pojedinačnih (pri tom, nedvosmisleno povezanih i međusobno neraskidivih) razvoja određenih aspekata muzike, kako muzike kao konkretnih muzičko-tehničkih rešenja, tako i muzike kao raznovrsnih praksi izvođenja, izgradnje instrumenata, načina sviranja i pevanja, i tome slično.

Razvoj intervala i kontinuirani „napredak” tonske vrste

Analiza Veberove sociološkomuzičke teorije racionalizacije, kao što se i do sada moglo zaključiti, u mnogo većoj meri odgovara opisu analitičkog aparata muzikologa ili muzičkog teoretičara, s obzirom na to da će sociolog bez solidnog poznavanja osnovnih muzičkih termina naići na prepreku u vidu terminologije koja u potpunosti pripada diskursu muzičke teorije. Jedan od osnovnih razloga za navedeni problem nalazi se upravo u Veberovom detaljnom opisu razvoja tonskog sistema, koji je tekao od podele oktave, preko postepenog „otkrivanja” daljih mogućnosti upotrebe intervala, te početka upotrebe akorada, zatim njihove funkcionalizacije, sve do temperacije tonskog sistema. Stupnjevi Veberovog modela razvoja muzike, stoga, mogu podsetiti na izvod iz detaljnijeg udžbenika iz teorije muzike, što, svakako, otežava, kako praćenje i razumevanje, tako i prezentaciju i objašnjenje teorije ovog autora. Stoga će dalji tekst donekle

predstavljati paralelno izlaganje Veberovih zaključaka i onoga što se može podvesti pod opšte znanje iz oblasti muzičke teorije i istorije, a koje se očigledno za Vebera podrazumevalo kao opšte znanje, iako matično ovaj autor nije pripadao muzičkim stručnjacima. U izvesnoj meri Veberova studija odista i predstavlja izlaganje opštih podataka iz ove oblasti, ali se, ipak, odvaja prevashodno u samom prisustvu i primeni koncepta racionalizacije na analizu muzike.¹⁰⁴

Pri analizi prvog elementa evolucionizma relevantno je ukazati na Veberov pristup korpusu podataka iz muzičke teorije (intervalima, akordima, tonskim sistemima) kao naučno potvrđenim činjenicama koje ovaj autor inkorporira u teoriju racionalizacije, formirajući tako tezu da je svaki sledeći korak u procesu racionalizacije, odnosno, svako naredno rešenje do kojeg se došlo u upotrebi muzičko-tehničkih sredstava, ujedno i složeniji, unapređeniji i, jednom rečju, razvijeniji, to jest, više „racionalizovani” korak. Veber nesumnjivo usvaja od muzikološkog diskursa sam termin „tonska vrsta”, a i svakom analiziranom fenomenu u muzici pristupa kao vrsti, odnosno, kao pojavi koja ima svoje jednostavne karakteristike, koja se vremenom menja tako što se usložnjava, zbog čega autorova celokupna analiza predstavlja eksplikaciju istorijskog razvoja od jednostavnijih ka složenijim vidovima postojanja jedne pojave.

Najjednostavniji vid određene vrste Veber nalazi u intervalima i analizira ih u istorijskom razvoju od podele oktave pa nadalje preko „otkrivanja” svakog novog intervala, stvarajući, pri tom, sve veći korpus dostupnih muzičko-tehničkih sredstava koji bi stajala na raspolaganju kompozitorima.¹⁰⁵ Indikativno je da

¹⁰⁴ Treba imati u vidu da svi koncepti koje Veber koristi i koji se ovde neminovno moraju obraditi kao relevantan deo teorije ovog autora, predstavljaju, zapravo, teorijske ili analitičke modele. Dakle, svi termini koji čine fundament teorije muzike predstavljaju konstrukte koji su služili u eksplikatorne i pedagoške svrhe. Oni nisu realne esencijalne karakteristike 'same' muzike, niti su univerzalni i primenjivi na sve postojeće svetske tonske sisteme, nego su modeli za njenu teorijsku eksplikaciju i uglavnom su proizvod zapadnoevropske teorijske tradicije, iako su u velikoj meri prihvaćeni kao univerzalna opšta muzička teorija. O tome svedoči činjenica da su termini iz ove oblasti redovno definisani u relevantnim izvorima kao „teorijski i analitički modeli” karakteristični za klasičnu teoriju muzike zapadne tradicije (upor. na primer, Scholes, 2001). Stoga je važno napomenuti da Veber usvaja koncepte koje je upoznao iz radova koji čine osnovu pomenute tradicije, tretira ih kao fundamente muzike kao takve i potom na njih implementira svoju tezu o racionalizaciji.

¹⁰⁵ Interval se najjednostavnije može definisati kao razmak između dva tona, odnosno njihovih visina. Intervali se označavaju u zavisnosti od broja koraka koji obuhvataju u dijatonskoj skali (skali od sedam nejednakih stepena koji obuhvataju opseg oktave), te je razmak između c i d

Veber muziku koju analizira naziva onom koja je „harmonski racionalizovana” i čiji je razvoj započet podelom oktave (čija je frekvencija, to jest, odnos tonova izražen kao 1:2) na kvintu (2:3) i kvartu (3:4). Sam autor je navodio odnose frekvencija i ulazio u detaljna razmatranja matematičkih odnosa između tonova (Weber, 2004: 145). Ovde se, inače, misli na standardnu podelu prema Elisovom sistemu po kojem je oktava definisana kao interval između bilo koja dva tona koja su u razmaku od sedam stepeni dijatonske skale. Veberovo tumačenje oktave kao prvog i najjednostavnijeg intervala zapravo je sasvim tačno iz akustičke perspektive. Oktava se uistinu i pokazuje kao najjednostavnija, zato što je njena frekvencija 2:1, ali i zato što ona predstavlja interval između osnovnog tona i njegovog prvog alikvota.¹⁰⁶ U Veberovoj sociološkomuzičkoj teoriji, ovaj interval, odnosno, njegova podela na dva nejednaka intervala, čini i „osnovnu činjenicu muzičke racionalizacije” (Weber, 2004: 145). Kada se navedeno ima u vidu, istakao je autor, može se dalje analizirati kako je „moderna muzika” nastala i kako se razvijala.¹⁰⁷

Dalji razvoj muzike autor je uočio u potonjem kontinuiranom usložnjavanju intervala koje je svedočilo o „racionalizaciji tonskog materijala” fundiranoj na aritmetičkoj, odnosno „harmonskoj” podeli oktave (Weber, 2004: 146). Iz ove osnovne podele proistekla je dalja organizacija intervala –

sekunda, između c i e terca, c i f kvarta, i tako dalje do oktave koju čini razmak između c i c. Da bi se naglasila veličina intervala, pravi se distinkcija u zavisnosti od toga da li se oni međusobno razlikuju po prisustvu polustepena ili celog stepena, te se može govoriti o čistim, velikim i malim intervalima. Van konteksta muzičke teorije, intervali su (u akustičkom smislu) jednostavno odnos frekvencija, te je tako interval oktave određen odnosom frekvencija 2:1, što znači da je frekvencija gornjeg tona dvostruka u odnosu na onu koju ima niži ton. Konvencionalnu naučnu jedinicu mere intervala uspostavio je Aleksandar Elis oko 1880. godine i upravo je po modelu ovog autora uspostavljena podela intervala koja je ubzo postala široko prihvaćena i standardna. Ovaj model (na koji se i Veber nadovezuje) izveden je iz podele oktave (koja je u odnosu 2:1) na teorijsku mikroskalu od 1200 centi (100 centi čini polustepen u sistemu ravnomerne temperacije). Dakle, oktava, zapravo, u ovom sistemu predstavlja osnovnu jedinicu mere. Ona, pri tom, nije i jedina moguća ukoliko se imaju u vidu drugi sistemi mere (upor. Lindley, 2001: 1).

¹⁰⁶ Helmholtz je objasnio relativnu disonancu muzičkih intervala u zavisnosti od udara između dve grupe odgovarajućih harmonskih frekvencija kada se tonovi intervala čuju simultano. Ako postoji više odgovarajućih komponenti frekvencije udar je redukovano i interval zvuči relativno glatko. Odnosi 3:2 i 4:3 smatrani su bespogovornim za čistu kvintu i kvartu, dok se za ostale intervale teoretičari nisu uvek slagali (Lindley, 2001: 1).

¹⁰⁷ Da ne bi bilo zabune, treba imati u vidu da je za Vebera „moderna muzika” predstavljala skoro celokupnu zapadnoevropsku tradiciju, počev od renesanse, što nije uobičajena upotreba ovog termina u diskursima o muzici, gde se pod ovim nazivom obično podrazumeva muzika 20. veka.

utvrđivanje čiste kvinte i kvarte, te konstrukcija male i velike terce – pri čemu je Veber isticao da je uređenje intervala proisteklo iz podele brojeva 2, 3 i 5, kao i iz sagledavanja sazvučja kao onih koji se sastoje od jednog osnovnog tona i drugog tona u odnosu na koji se interval i određuje. Diskurs o organizaciji intervala, njihovo definisanje, podele, određivanje tipa i slično, nema posebnu vrednosnu konotaciju u Veberovoj teoriji. Posebno mesto zauzima tek konstrukcija akorada koji su nastali kao posledica određenja terce kao velike ili male, odnosno, durske ili molske, što je, prema Veberu omogućilo celokupnu potonju izgradnju sistema dur i mol lestvice. Konstruisanje akorada pomoću kombinovanja terci, te stvaranja durskih i molskih akorada, označeno je u diskursu ovog autora kao „bogaćenje harmonije” (Weber, 2004: 150 i dalje).¹⁰⁸

„Naša harmonska muzika” (kako je Veber kontinuirano opisivao zapadnoevropsku ’umetničku’ muziku) dostigla je značajniju kompleksnost uspostavljanjem sistema lestvica, odnosno, konkretno sistema dur/mol lestvica, čemu je Veber posvetio posebnu pažnju. Utvrdivši da je „tonski materijal” proširen ravnomernom upotrebom više postojećih intervala, te njihovim kombinovanjem u akorde, Veber je zaključio da su bili oformljeni uslovi za uspostavljanje lestvice kao durske ili molske u zavisnosti od početne terce,¹⁰⁹ pri čemu je oktava tumačena kao osnova celokupnog razvoja, odnosno kao početna osnova sveukupne tonske vrste kao takve, a o tome svedoči Veberovo konstantno vraćanje na fenomen oktave u celokupnom procesu racionalizacije. Došavši, od oktave, preko upotrebe kvinte i kvarte, potom terci i seksti, do izgradnje lestvica, Veber je i na kraju celokupne linije razvoja ponovo pominjao značaj oktave kao „osnovne činjenice”, zbog čega se oktava, u izvesnom smislu, pokazuje kao jedna od vrsta čiji se razvoj prati u Veberovoj studiji, iako je, doduše, sveukupni razvoj

¹⁰⁸ Akord predstavlja sazvučje, odnosno, istovremeno zvučanje više tonova i definisan je kao vid uređenja tonske vertikale. Akordi se određuju i imenuju u zavisnosti od intervala koje sadrže i to u odnosu na osnovni ton akorda. Tako Veber razmatra durski i molski trozvuk kao one koji su nastali nakon utvrđenja durske, odnosno, velike, i molske, odnosno, male terce, te zaključuje da je nastanak akorda posledica „otkrića” terce kao gradivnog elementa akorda.

¹⁰⁹ Lestvica (skala) predstavlja teorijski konstrukt koji se odnosi na organizaciju tonske horizontale. Lestvica je, dakle, sukcesivni niz tonova i u zapadnoevropskoj tradiciji ustoličena je podela na dursku i molsku koje se određuju u zavisnosti od početne terce u odnosu na prvi ton lestvice (toniku). Dur/mol sistem lestvica vezan je za princip tonaliteta.

ipak usmeren na ustoličenje tonaliteta kao krucijalne vrste u razvoju okcidentalne muzičke tradicije.

Veber je sve do sada navedene podatke (prikaz usložnjavanja intervala) tumačio kao osnovu, to jest, kao gradivni tonski materijal koji je omogućio uspostavljanje tonaliteta koji se, u diskursu ovog autora, pokazuje kao tačka vrhunca ka kojoj je težilo prethodno usložnjavanje sredstava. O tome svedoči autorov opis od jednostavnijih ka složenijim postupcima uređenja tonskog sistema koji je – usložnjavajući se i bivajući sve više „racionalizovan” – doveo do određenog ustrojstva koje je autor prepoznao kao oličenje racionalizacije u muzici (princip tonaliteta). Indikativno je, pri tom, Veberovo pozivanje na postojanje „tonskog materijala” kao onoga koji je „izgradio” i koji „drži” akordsku harmonsku muziku (Weber, 2004: 147). Autor se navedenim konstatacijama inkorporira u diskurs o tonalitetu kao sistemu odnosa akorada koji teže ili „gravitiraju” ka zajedničkom zvučnom centru celog sistema – tonici, pri čemu se odnosi među akordima manifestuju kao funkcije, što čini osnovu Rimanove teorije harmonije na koju se Veber nadovezuje. Tonalitet se, inače, uobičajeno i određuje kao uređenje akorada fundirano na funkcionalnoj harmoniji, te značajno obeležje organizacije muzike od kraja baroka i time različito u odnosu na „staru muziku” koja je počivala na drugim strukturnim i organizacionim principima (Hyer, 2001: 1). Najpoznatije lestvice pre uspostavljanja dur/mol sistema bili su takozvani „starocrkveni modusi”, koje pominje i Veber. Tonalitet je, u skladu sa aktuelnom teorijom sa kojom je autor bio upoznat, definisan kao princip „izgradnje svake muzike” fundiran na vezi osnovnog tona i „tri normalna glavna trozvuka” (Weber, 2004: 147).¹¹⁰

O tome da se tonalitet tretira kao vrsta svedoči i sam Veber koji ga uistinu i objašnjava kao takvog. On, naime, ukazuje na to da se radi o sistemu „prema kojem se određuju sve ostale tonske vrste”, objašnjavajući, nadalje, da je u pitanju uređenost fundirana na zakonima konsonance i disonance koje se određuju u skladu sa funkcionalnim akordima koji i uspostavljaju tonalitet kao takav (Weber,

¹¹⁰ Veber misli na „normalan”, odnosno „pravilan” sled akorada prema principa tonalne harmonije – sled tonika, subdomanta, dominantna.

2004: 147 i dalje).¹¹¹ Naziv „tonska vrsta” u teoriji se najčešće koristi sinonimno sa nazivom „tonalitet”, odnosno, pod njom se u tonalnoj muzici podrazumeva uređenje svih muzičkih komponenti (i melodije i harmonije) kao onih koji imaju jednu referentnu toniku. U nemačkom jeziku se koristi izraz „Tonart” u kojem se vidi povezanost tonike i vrste, odnosno, istaknuta je važnost tonike, dok se u engleskom koristi termin „key” (Hyer, 2001: 1). Međutim, kod prvih muzikologa, pa i kod Vebera, može se primetiti i slobodnija upotreba termina „tonske vrste” – oni, naime, mogu pod ovim nazivom podrazumevati bilo koji muzički fenomen kojeg žele da opišu evolucionističkim analitičkim rečnikom. Vrsta, dakle, označava, opšti termin koji je u to vreme zvučao najviše ’naučno’, zbog čega su ga slobodno koristili autori koji su pretendovali da naučno pristupe sagledavanju muzike. Sam diskurs o tonalitetu kao tonskoj vrsti Veber je nesumnjivo usvojio od svih autora čije je radove čitao. Stoga, u delu studije koja opisuje tonalitet nailazi se na mnoštvo podataka o tome kako uređenje (intervala, akorada, načina kombinovanja) prema principu funkcija zajedno izgrađuju celovit sistem, koji, pri tom, kako Veber naglašava, nije zatvoren i nije u potpunosti uslovljen pravilima.

Objasnivši načine kombinovanja konsonantnih i disonantnih akorada, principe izgradnje kadenci (završetaka) prema tonalnim pravilima, te pojasnivši rešenja koja su više ili manje „dobrodošla”, odnosno poželjna, Veber je pokušao da ukaže na to da tonalitet, sve u svemu, nije sasvim zatvorena vrsta, to jest, da se u praksi rešenja ne realizuju na toliko jednostavan način kao što je to u teoriji objašnjeno:

„Toliko široko u najmanju ruku izgleda sve u redu, i u ovim (umetnički uprošćenim) osnovnim elementima akordski harmonski sistem može barem na prvi pogled izgledati kao jedna zatvorena racionalna celina” (Weber, 2004: 148).

¹¹¹ Veber misli na konsonancu i disonancu u tonalnom sistemu, odnosno u tonalno (dakle, funkcionalno) uređenim odnosima između akorada. Inače se konsonanca i disonanca mogu definisati na više načina, te, nadalje, u različitim istorijskim periodima pod njima su se podrazumevali različiti intervali i akordi. Najčešće se konsonanca definiše akustički u zavisnosti od frekvencije, a psihološki kao sazvučje koje zvuči „bez napetosti”, „kao olakšanje” i „razrešenje”, što je takođe vezano za diskurs o tonalnoj harmoniji kao sistemu odnosa između disonantnih sazvučja kao „napetih” koje „traže razrešenje” (Hyer, 2001: 1).

Međutim, u trenutku kada se može pomisliti da će autor pretendovati da ukaže na mogućnost tumačenja tonaliteta kao teorijskog modela, on, zapravo, nastavlja dalju konstrukciju diskursa o tonalitetu kao kompleksnoj vrsti, ukazujući na još mnoga moguća rešenja u komponovanju, kao i na mnoge elemente koje kompozitori treba da imaju u vidu da bi komponovali u ovom sistemu. Tako, primera radi, Veber navodi da „zbog toga što je septakord reprezentativni akord tonske vrste, njegova terca (ujedno i septima te tonske vrste) mora biti velika septima, a isto tako u molskoj tonskoj vrsti mora biti mala septima [...] (Weber, 2004: 148–149). Autor, zapravo, ukazuje na načine funkcionisanja dura i mola kao tonskih vrsta, odnosno, objašnjava koje sve komponente moraju biti usklađene da bi se uspostavio sistem određene tonske vrste.

Objasnivši, konačno, sve poznate principe tonaliteta, Veber je zaključio i koji postupci se istorijski pokazuju kao „revolucionarni” (Weber, 2004: 149) u razvoju tonaliteta od podele oktave i organizacije intervala, preko funkcionalizacije akorada, do temperacije. Autor je, zapravo, „revolucionarnim” nazivao selokupni opisani postupak racionalizacije sredstava, odnosno samo ustoličenje dura i mola kao tonskih vrsta. Revolucionarni momenat Veber je prepoznao u samom načinu konstrukcije ovih tonskih vrsta putem prisustva durske, odnosno molske terce, te putem upotrebe septakorda koji „teži da se razreši” u toniku koja je, opet, određena kao durska ili molska u zavisnosti od trozvuka koji može biti isto takav. Jednom rečju, Veberov diskurs konsturiše se na tezi o tonalitetu kao tonskoj vrsti koja predstavlja vrhunac racionalizacije muzičko-tehničkih sredstava, a istorijski je lociran od doba J. S. Baha. Dakle, dur/mol sistem kao „osnovna činjenica” muzičke racionalizacije i kao „revolucionarno” ustoličenje kontrole nad sredstvima koje kompozitori koriste, desilo se u određenom istorijskom trenutku i predstavljalo je početak epohe akordske harmonije (Weber, 2004: 149). Autora je posebno fasciniralo to što se u osnovi tonaliteta kao vrste nalazila samo razlika između velike i male terce, odnosno durskog i molskog trozvuka, što je upravo bilo ono što je Veber smatrao „revolucionarnim” – dakle, činjenicu da i dur i mol postoje zahvaljujući jednom trozvuku koji se razlikuje po velikoj i maloj terci (Weber, 2004: 149).

Navedenim zaključcima, Veber je odgovorio na pitanje koje ga je intrigiralo kada je započeo svoje bavljenje muzikom – pitanje razloga nastanka harmonije u zapadnoevropskoj tradiciji. Odgovor je našao u ustrojstvu dur/mol sistema i u kompletnoj racionalizaciji sredstava. Međutim, pre dolaženja do ovog zaključka, Veber je posebnu pažnju posvetio fenomenu temperacije kao sistemu koji je uopšte omogućio potpunu racionalizaciju i dominaciju opisanog sistema. Veber je, naime, bio upoznat sa činjenicom da je ravnomerna temperacija predstavljala izvesno rešenje za postizanje kompletne kontrole, kako muzičkih sredstava za komponovanje, tako i za izvođenje i slušanje muzike. Stoga je temperacija za Vebera predstavljala jedan „racionalni rezultat” kojim se postigla potpuna usaglašenost sredstava (Weber, 2004: 246). Nakon što je pređen put od podele oktave, preko proširene upotrebe intervala, do ustoličenja tonaliteta i temperacije, stvoreni su uslovi, prema Veberovom mišljenju, za stupanje na scenu kompozitora, odnosno „genija”, koji dostupna sredstva koristi i time omogućava sve kompleksnije muzike i sve veće uživanje slušalaca.

Razvoj muzičkih praksi, instrumenata i žanrova

Postojanje muzike kao umetnosti i muzike kao dela društvene aktivnosti Veber je uočio obrazloživši da je „sa razvojem muzike ka jednoj večnoj „umetnosti” [...] počela zaista njena redovna racionalizacija” (Weber, 2004: 188). Tek sa stvaranjem ideje o „umetnosti” kao takvoj povezana je muzička praksa sa estetičkim sudom, dok je u slučaju „primitivnih muzika” i dalje preovladavala „iracionalna orijentisanost” postupaka u muzičkim praksama. Ovde autor očigledno misli na društveno delanje koje je orijentisano ka cilju (što je prepoznao u racionalizaciji muzičkih sredstava sa ciljem dolaženja do „umetnosti”), kao i društveno delanje koje je vođeno iracionalnim motivima, odnosno afektom (što je karakteristično, prema Veberovom mišljenju, za „primitivne kulture”).

U Veberovom diskursu izgrađena je, dakle, dihotomija između „umetničke” i „primitivne” muzike, koja se pokazuje kao posledica određenog postupanja u skladu sa orijentisanošću ka cilju (kada je reč o kretanju ka „umetnosti”), odnosno kao posledice afektivnog ponašanja (što ima za posledicu

„primitivnu muziku“). S obzirom na to da je afektivno ponašanje bilo u većoj meri zastupljeno kod „primitivnih naroda“, i njihove muzičke prakse bile su na najnižim evolucionim lestvicama, te i na najmanjem nivou racionalizacije muzičko-tehničkih sredstava. Iako je, nadalje, priznavao da su izvesne umetničke prakse i određeni stepeni racionalizacije postojali još u antici, Veber je sveukupnu istoriju muzike analizirao kao svojevrsni put ka sve više racionalizovanoj muzici. Kao merilo pripadnosti izvesne prakse muzike kao „umetnosti“ ili muzike kao „afekta“, autor je isticao uređenje tonskog sistema, profesionalizaciju u komponovanju i izvođenju, te potpunu organizaciju svih potrebnih sredstava u određenoj muzičkoj praksi. Isticao je, na primer, da su – usled afektivnog delanja – „primitivni narodi“ stvarali muziku „u falsetu“ i nisu pridavali značaja njenoj racionalnoj organizaciji, već su imali u vidu praktični cilj, to jest, praktično delovanje muzike u konkretnom društvenom kontekstu (Weber, 2004: 188–189). Stoga je i zaključio, kako je pomenuto, da se put ka umetnosti podudara sa početkom racionalizacije u muzici. Drugim rečima, „primitivni narodi“ nisu pravili selekciju prilikom odabira muzičko-tehničkih i drugih sredstava za izvođenje muzike, te su stoga ostali „neracionalizovani“. Pri tom, u „primitivne kulture“ Veber nije svrstavao samo ne-zapadne kulture, nego i one koje su istorijski prethodile potpunoj zapadnoj racionalizaciji u periodu od 16. do 18. veka, poput „helenske muzike“, to jest muzike antičke grčke civilizacije, za koju je zaključio da je u njoj bio započet, ali ne i završen proces racionalizacije (Weber, 2004: 189).

Argumente za konstataciju o započetim, „potpunim“ i „nepotpunim“ racionalizacijama muzike, nije lako utvrditi u Veberovoj sociološkomuzičkoj teoriji. Stoga se kontradiktornom pokazuje Veberova konstatacija da je u određenim kulturama postojala izvesna racionalizacija, odnosno da je racionalizacija započeta u tim muzičkim sistemima, ali da, pri tom, ona nije i završena, kao što je to bio slučaj u antičkoj grčkoj muzici. Rekonstruisano je više tradicija koje se tiču muzičke teorije u antičkoj Grčkoj, ali se posebno izdvojila, pogotovo po svom uticaju, pitagorejska teorija koja je bila fundirana na teoriji brojeva i na koju se nadovezuju kasniji muzičko-teorijski radovi. Pitagorejski

pristup proučavanju muzike karakteriše ono što Veber naziva racionalnim postupcima, a to je teorijska kontrola sredstava (fundirana na brojevima, odnosno, izražena brojevima). Doduše, ovaj pristup muzici bio je poznat i po sagledavanju odnosa muzike i kosmosa, kao i po proučavanju uticaja muzike na ljudsko ponašanje. Muzika jeste bila posmatrana i u okviru odnosa frekvencija tonova, te je Grcima bio blizak sistem klasifikacije intervala u zavisnosti od matematičkog odnosa tonova koji sačinjavaju interval, u skladu sa čim su definisane i konsonance i disonance. Visine tonova posmatrane su u odnosu na broj pokreta žice na monokordu, te se tako utvrđivalo od koliko brojeva ili delova se jedan ton sastoji, što se izražavalo numeričkim terminima. Konsonancama su smatrani intervali kvarte, kvinte i oktave, jer su njihove frekvence bile u odnosu 4:3, 3:2, 2:1. Pitagorejci su proučavali i intervale manje od kvarte, koje su utvrđivali matematičkim postupcima. Tako je, na primer, utvrđeno da između kvarte i kvinte postoje i polustepeni, kao i oni odnosi koje je kasnije teorija nazvala četvrtstepenima i slično (upor. Lindley, 2001: 1).

Veber je bio temeljno upoznat sa pitagorejskom teorijom baziranom na matematičkim principima primenjenima na teoriju muzike (vidi: Weber, 2004: 203 i dalje), kao i sa „mnogim tonskim vrstama helenske muzike”, ali je, međutim, nije svrstavao u racionalizovanu (to jest, kompletno racionalizovanu) muziku, nego ju je svrstavao u grupu sa indijskom, persijskom, arapskom i azijskom muzikom i nazivao ih „sasvim analognim” u pogledu prisustva „jačeg tonalnog smisla” u njima (Weber, 2004: 189).¹¹² Autor je, na tragu Helmholtzevih zaključaka na koje se direktno i poziva, zaključio da su u istoriji postojali određeni tonski sistemi koji imaju izvesni tonalni centar, ali da on nije, istovremeno, i „tonika u tonalnom smislu” (Weber, 2004: 190). Pomenuti sistemi predstavljaju, prema ovim autorima, „slučajne tonske vrste”, a ne i „esencijalne”. Drugim rečima, odnos konsonantnih i disonantnih sazvučja funkcionišu po određenim principima napetosti i razrešenja, te su fundirane na smeni triju trozvuka, ali nisu „ograničeni tonikom” kao jedinim centrom, već je izvesno

¹¹² Veber je bio informisan i o jedinim sačuvanim zabeleženim muzičkim primerima iz vremena antike, kao što je *Himna Apolonu* iz Delfa, o kojoj je saznao iz Rimanove *Istorije muzike* (upor. Weber, 2004: 209).

„razrešenje” bilo posledica „antagonistički određenih intervala” (Weber, 2004: 190). Završetak izvesne muzičke fraze bio je, stoga, melodijski, a ne harmonski uslovljen. U antičkoj Grčkoj izvodili su ga instrumenti poput lire, kitare, aulosa, koji su, kako Veber ističe, obično izvodili hromatske pasaže i nisu bili uslovljeni završetkom na tonici (Weber, 2004: 189).

Veber, zapravo, opisuje sistem lestvica koji je bio zastupljen u muzičkim praksama u periodu do ustoličenja dur/mol sistema. Reč je o takozvanim modusima, pod kojima su se u kasnijoj teoriji muzike podrazumevale lestvice korišćene u antici, ali i tokom srednjeg veka (ponekad se nazivaju i starocrkvenim ili crkvenim modusima, što je pogrešna etiketa, jer su bili prisutni u svim muzičkim praksama), pa čak se pod tim nazivom ponekad obuhvataju i sve ostale ne-zapadne lestvice u bilo kojem istorijskom periodu. Veber o njima govori kao o „tonskim vrstama” (ili, uslovno rečeno, može se reći i „tonalitetima”) koji nisu „ograničeni tonikom”, ali mogu imati durski ili molski „karakter”, a bili su zastupljeni do početka 17. veka i mogu se naći, kako Veber ističe, i u pojedinim delima J.S. Baha (Weber, 2004: 191).¹¹³ Opisane sisteme autor je nazvao „ranim stadijumima melodijske racionalizacije” (Weber, 2004: 191), imajući u vidu da je logika koja je uobličavala muzičke prakse pred-tonalnog perioda bila melodijske, a ne harmonske, odnosno, tonalno-harmonske prirode, što znači da je postojanje izvesnog „glavnog tona” bilo posledica njegove pozicije u središtu „melodijskog ambitusa”, ali ne i njegovog mesta kao tona ka kome „gravitiraju” ostali (Weber, 2004: 192).

Poput detaljnog izlaganja tonskih vrsta u okviru kojeg se Veber predstavlja kao muzički teoretičar toga doba, i na planu eksplikacije instrumenata, njihove građe, načina sviranja, izgradnje, kompleksnosti ili jednostavnosti, ovaj autor se još jednom pokazuje kao vrsni poznavalac diskursa o muzici. Upravo u

¹¹³ Modusi se ponekad objašnjavaju kao lestvice koje izgledaju kao muzički materijal koji se sastoji samo od tonova koje proizvode bele dirke na klaviru ili orguljama, ukoliko se, naravno, ima u vidu da temperacija nije bila ista, tako da su ti lestvični sistemi zvučali drugačije nego na današnjim instrumentima (Mathiesen, 2001: 1). U antičkom grčkom sistemu lestvica se gradila na sedam načina, odnosno, postojalo je sedam modusa. Ovi lestvični sistemi su uticali na pevačku praksu hrišćanske crkve i korišćeni su kao vid intonacije među pevačima, što je i Veber prokomentarisao u svojoj studiji, problematizujući melodijsko ustrojstvo tonkih sistema korišćenih u periodu pre uspostavljanja sistema dur/mol tonaliteta (Weber, 2004: 196).

okviru dela studije koji je posvećen sagledavanju instrumenata, odnosno, putem predstavljanja i objašnjavanja istih, autor najjasnije i najdirektnije vrši klasifikaciju u okviru dihotomije „razvijeno”/„primitivno”, promovišući, pri tom, diskurs o tehničkom usavršavanju instrumenata kao vidu sveukupnog usavršavanja okcidentalnih muzičkih praksi (o čemu se saznaje iz njegove komparacije „razvijenih” instrumenata i instrumenata „primitivnih naroda” koji se ne mogu porediti sa prvima), te, potom, pišući o profesionalizaciji kompozitora i izvođača kao indikatorima „razvijenog” društva.

Pored insistiranja na zapisanoj, fiksnoj partituri kao zatvorenom sistemu koji je, kao takav, jedini pravi predmet proučavanja nauke o muzici, Veber je od istoričara muzike usvojio i diskurs o profesionalizaciji kao jedinom vidu značajne muzičke prakse. Naime, analiziravši usavršavanje instrumenata, autor je utvrdio da je profesionalizacija u ovoj sferi tekla od usavršavanja u oblasti izrade instrumenata, preko podele rada na proizvođače i izvođače, te do konačnog osamostaljivanja izvođača kao samostalne profesije. U navedenom procesu, prepoznao je tesnu vezu između zanatlija (koji su vremenom bivali specijalizovani za proizvodnju instrumenata) i profesionalnih izvođača (za koje je formirano samostalno profesionalno polje u jednom istorijskom trenutku), čime je stvoreno čvrsto i jasno definisano tržište, sa standarnizovanom proizvodnjom, sa preciznim zapisima kompozicijama, te sa sve savršenijim mogućnostima izvođenja. Pisana notacija i standardizacija proizvodnje muzičkih instrumenata predstavljali su, prema Veberu, racionalne posledice organizovanog, uređenog, odnosno, racionalizovanog društva, što je, u krajnjoj instanci, vodilo sve kompleksnijim muzičkim dostignućima, ali i sve većom potrebom, kako za instrumentima i njihovim proizvođačima, tako i za profesijom izvođača i kompozitora. Veber je, takođe, razmatrao i formiranje sve kompleksnijih ansambala, orkestra, koji su, do 19. veka, imali precizni sistem organizacije, od zapisanih partitura, preko instrumentalista koji su mogli da se školuju za tu profesiju, do institucije orkestra u kojoj su nalazili svoju precizno određeni društveni položaj (Weber, 2004: 258 i dalje).

Veberov pristup sagledavanju instrumenata u skladu je sa uobičajenim tadašnjim i kasnijim prikazima izgleda, načina izrade i tehničkih sposobnosti instrumenata koji se proučavaju u okviru evolucionističke etikete „porodice” instrumenata koja se – opet analogno diskursu o prirodnim vrstama – određuje u zavisnosti od karakteristika konkretne „vrste” instrumenata, to jest u zavisnosti od toga od čega se instrument sastoji, kako se zvuk proizvodi i kako se svira. Paralelno sa razvojem instrumenata, Veber ukazuje i na usavršavanje i osamostaljivanje izvođača na njima, odnosno, insistira na profesionalizaciji kao vidu racionalizacije i time stvaranju veće kontrole nad poljem izvođaštva.

U razmatranje instrumenata autor se upušta nakon problematizacije tonskih sistema, te instrumente sagledava kao sredstvo za izvođenje određenih muzičko-tehničkih sredstava. S obzirom na to da je razvoj tehnike posmatrao kroz analizu intervala, akorada, njihove funkcionalizacije i dolaska do tonaliteta, u kontekstu analize instrumenata najpre je bio fokusiran na mogućnosti datog instrumenta, odnosno, na to šta se može izvesti na datom instrumentu. U okviru ove analize, Veber je ukazao na sve aspekte „primitivnosti” određene muzike, odnosno instrumenta, te je tako pisao o mogućnostima „primitivnih instrumenata” kao instrumenata na kojima se može izvoditi samo „primitivna muzika relativno malog melodijskog ambitusa” (Weber, 2004: 185), što je inkorporirao u raspravu o razvoju tonskog sistema, zaključivši da je, u jednom istorijskom trenutku, postojao i „primitivni tonalitet” (Weber, 2004: 186), pod kojim je podrazumevao prve vidove naizgled funkcionalnog kombinovanja akorada, što je obuhvatalo upotrebu samo kvinte, kvarte i oktave. Imajući u vidu klavir i orgulje kao potpuno racionalizovane instrumente, sve njihove prethodnike (kako iz te porodice instrumenata, tako i iz ostalih) sagledavao je u komparaciji temperovanog i netemperovanog sistema, zbog čega je posvetio pažnju istorijskom razvoju instrumenata na kojima se sviralo „u falsetu”, ukazavši na fenomen „čistih intervala” do kojih se došlo tek putem temperacije sistema (Weber, 2004: 186–187).

Razvoj tonskog sistema i odgovarajućih instrumenata tekao je, prema Veberovom mišljenju, paralelno, s obzirom na to da su „primitivni instrumenti”

odgovarali potrebama melodijski organizovane muzike, te su na njima jedino mogle da se sviraju jednostavne pratnje glasu ili drugom instrumentu, što je, kako je istakao autor, bilo u skladu sa tonskim sistemom koji je bio određen melodijskim ambitusom. Nadalje, sami instrumenti su podržavali određene muzičke prakse – poput jednostavne, najčešće jednoglasne pratnje – s obzirom na to da se na njima nisu mogli izvoditi izvesni intervali (Weber, 2004: 207).¹¹⁴ Tako je bilo i u antičkoj grčkoj muzičkoj praksi, gde su, kako je Veber istakao, izvođenja uglavnom bila jednoglasna, zato što su glas i instrument izvodili istu deonicu, a jedini vid „primitivnih prvih koraka višeglasja” formirao se kada se glas odvajao da bi izvodio kolorature nad deonicom instrumenta. Ovu praksu Veber je nazvao „neracionalizovanom muzikom” u kojoj je došlo do „pratećeg” principa uspostavljanja višeglasja, a primere i dalje postojećih ovakvih praksi „primitivnih muzika” nalazio je, na primer, u narodnim pismama na Islandu, kao i u azijskoj, odnosno japanskoj i kineskoj muzici (Weber, 2004: 224–225). Primere „primitivnih muzika”, kao i „primitivnih instrumenata” Veber je našao, poput muzikoloških i etnomuzikoloških autora koje je imao kao uzore, u postojećim primerima muzičkih praksi na teritorijama van Evrope, koje je, nadalje, tumačio, kao primere za ilustraciju i komparaciju sa nekadašnjim „primitivnim praksama”, dakle, onima koje pripadaju praistorijskom i antičkom periodu (upor. Weber, 2004: 244–247).

Za razliku od sagledavanja muzičko-tehničkog aspekta racionalizacije u kojem se autor pokazuje prevashodno kao muzički teoretičar i istoričar, Veber u analizi instrumenata pokazuje značajniji doprinos sociološkom aspektu studije o muzici. Naime, pored diskursa o instrumentima koji usvaja od istorije muzike, te sagledava tehničke mogućnosti instrumenta, njegovu upotrebu i slično, Veber instrumente problematizuje i u kontekstu mesta i uloge određenog instrumenta u društvu. Stoga se autorova analiza instrumenata pokazuje dvojakom. S jedne strane, Veber je uobličio diskurs o profesionalizaciji kao afirmaciji usavršenog izvođenja na, isto tako, razvijenim i tehnički usavršenim instrumentima. Sa

¹¹⁴ Veber misli na praksu osamostaljivanja pojedinih žanrova muzike, te samostalnog postojanja instrumentalne muzike kao razvijene zasebne muzičke prakse. Istorijski, instrumenti su dugo, kako je Veber pokazao, imali isključivo prateću ulogu.

uspostavljanjem profesionalizacije, prema autorovom mišljenju, započet je značajniji razvoj, kako samih instrumenata, tako i tehnike sviranja na njima. S druge strane, međutim, indikativan je Veberov doprinos analizi klavira kao građanskog instrumenta, odnosno, kao dela građanskog doma i kao jednog od „komada nameštaja”, što je, po njegovom mišljenju, doprinelo uspostavljanju praksi izvođenja „diletanata” (Weber, 2004: 268).

Za razliku od klavira, čije je tehničko usavršavanje dovelo do toga da se ovaj instrument može lakše svirati i da, stoga, postaje zastupljen u amaterskoj izvođačkoj praksi, violina u Veberovo studiji predstavlja pozitivni primer usaglašenosti tehničke racionalizacije i usavršavanja samih izvođača. Naime, objašnjavajući razvoj od prvih primera violine u srednjem veku (kada je ona bila „nosilac narodnih melodija” i kada su je izvodili ulični svirači) do njenog usavršavanja i postajanja važnog dela simfonijskog orkestra (kao i u okviru solo-izvođaštva) Veber je zaključio da je moguće uočiti i paralelni razvoj izvođača od amatera (kao što su to bili putujući izvođači u srednjem veku) do violiniste-virtuoza kakav se pokazuje izvođač na violini u 19. veku. Kako je autor istakao, „virtuoz na violini je morao da se izbori da dođe do svog položaja”, što je dovelo i do razvoja obimne literature za gudačke instrumente” (Weber, 2004: 262).¹¹⁵

Kritikujući komercijalizaciju klavira i njegovu modernu ulogu kao kućnog instrumenta, Veber se, međutim, nije negativno izjasnio o svim postojećim praksama koje su vezane za komponovanje i sviranje na klaviru. Nije, dakle, smatrao da je klavir bio isključivo vezan za amatersko izvođaštvo, niti je tvrdio da se na njemu ne može „virtuozno” komponovati i svirati. Što se tiče virtuoza u oblasti pijanističkog izvođaštva, kao i u oblasti komponovanja za klavir, Veber je pozitivno ocenio doba „Mocartovog virtuoza” (Weber, 2004: 276), te priznao da su postojala i ostvarenja koja svedoče o „virtuozitetu”, ali se negativno izjasnio o periodu popularizacije klavira koji počinje od 18. veka i dovodi do usavršavanja tehnike ovog instrumenta, do veće ponude na tržištu i do konačnog pretvaranja ovog instrumenta u „nameštaj” i do negovanja „kućne muzike” (Weber, 2004:

¹¹⁵ Zanimljivo je da je Veber smatrao da je violina specifično okcidentalni instrument, te nije analizirao srodne instrumente u vanevropskim muzičkim praksama.

277), koja je, pri tom, bila namenjena diletantima, najčešće ženama (Weber, 2004: 272). Pokušavajući da navede primere postojanja „virtuoza” i u klavirskoj literaturi, Veber navodi da se „u Šopenu prepoznaje kompozitor prvog ranga”, koji se, dakle, pokazuje kao vrstan stvaralac i pored toga što se „u potpunosti ograničava na klavir”, dok je Listovo (Franz Liszt) stvaralaštvo autor okarakterisao kao posledicu „intimnog poznavanja instrumenta” od strane „velikog virtuoza”, te kao posledicu toga što je klavir „izmamio” iz ovog kompozitora „mogućnosti izraza svega onoga što se u njemu skrivalo” (Weber, 2004: 278).

Nasuprot „velikim virtuoзима” koji su mogli da se „izraze” komponujući za klavir, taj isti instrument Veber je okarakterisao kao „nameštaj” koji je omogućio širenje prakse diletantskog izvođaštva, koji je, nadalje, služio za „regrutovanje žena” (Weber, 2004: 272). Veber je nedvosmisleno pravio razliku između, s jedne strane, klavira kao javnog instrumenta za koji komponuje i na kojem svira „virtuoz” i, s druge, klavira kao „nameštaja” na kojem svira diletant, to jest žena, „na čelu sa kraljicom Elizabetom” (Weber, 2004: 272). Početak ove prakse autor je locirao u popularizaciji ovog instrumenta uglavnom u Engleskoj počev od 18. veka, kada su se pojavili prvi vidovi klavsena ili čembala, odnosno instrumenata koji su bili preteče modernog klavira, a bili su manjih dimenzija i bilo ih je lako prilagoditi „ženskoj sobi” koja je, na taj način, postajala mesto gde je žena mogla „počastiti” goste sviranjem na njemu (Weber, 2004: 272).¹¹⁶

Potrebno je, konačno, pomenuti i još jednu autorovu analizu (prisutnu i u sociološkoreligijskim spisima, pored studije o muzici) koja je utemeljena na ideji razvoja određene vrste – reč je o razvoju zapadnoevropskih muzičkih žanrova (vidi: Weber, 2004: 261 i dalje). I u ovom aspektu svoje analize Veber vrši komparativno sagledavanje različitih muzika, te utvrđuje da, poput mnogih drugih karakteristika, tako se i u žanrovima zapadnoevropska muzika pokazuje kao „jedna i jedinstvena”. Veber je, naime, istakao da žanrovi svite, sonate, simfonije i opere postoje isključivo u tradiciji „naše” muzike, što je dovodio u vezu sa

¹¹⁶ U navedenim tumačenjima Veber se poziva na podatke iz Matesonovog teksta *Critica Musica* u kojem se navode različiti vidovi klavira, njegovih preteča i pravaca razvoja. Tumačenje klavira kao „ženskog” instrumenta Veber preuzima kao istorijsku i neupitnu činjenicu.

specifičnom organizacijom instrumenata u simfonijskom orkestru, odnosno sa „orkestarskom organizacijom ansambla limenih duvača”. Posebno je izdvojio operu kao žanr koji se jedino razvio na Zapadu, iako su i u drugim muzičkim kulturama postojale pojave poput „programske muzike, tonsko slikanje, tonske alteracije i hromatika” koji su služili kao „sredstvo izražavanja” (Weber, 1920: 2).

Drugi evolucionistički element: racionalizacija kao progres

Do sada se može zaključiti da se Veberova teorija racionalizacije muzike pokazuje umnogome višeznačnom. Ovaj autor je analizirao muzike širom sveta upoređujući ih, te priznavao da su izvesni vidovi muzičkog sluha postojali svugde, kao i da su postojale različite vrste višeglasja, sviranja na instrumentima, kao i da su muzički intervali postojali u svim sistemima. Ipak, i pored konstantnog ukazivanja na postojanje mnogih osobnosti muzike u svim svetskim sistemima, smatrao je da su „naši” intervali, lestvice, višeglasje, instrumenti i sve ostale muzičke komponente pokazivali izvesne osobnosti koje nisu svojstvene muzikama drugih ne-zapadnih naroda. Kao specifično okcidentalnim, ovaj autor je smatrao mnoge muzičke prakse: „našu” tradiciju harmonske muzike, polifoniju kao jedinstveni vid višeglasja, tonski materijal fundiran na zakonima tonaliteta, odnosno dur/mol sistema uobličeno na funkcionalnim odnosima triju akorada, uređenje tonskog materijala prema harmonskoj (a ne intervalskoj) logici, „naš” orkestar sa specifičnom organizacijom instrumenata, „naš” sistem notacije (bez kojeg ne bi bio moguća kompozicija i izvođaštvo moderne muzike), forme sonata, simfonija, opera, instrumenata poput klavira, orgulja, violine.¹¹⁷

Utvrdila sam, nadalje, da se Veberov koncept racionalizacije pokazuje, u najmanju ruku, dvojakim u izvesnim aspektima, kao što je to slučaj sa tumačenjem klavira, gde je Veber, s jedne strane, video progres u racionalizaciji ovog instrumenta, dok je, s druge, kritikovao njegovu komercijalizaciju i pretvaranje u komada nameštaja namenjen amaterskom izvođenju i predstavljanju žena u kućnom ambijentu. Potrebno je, konačno, podsetiti i da se Veber

¹¹⁷ Podsećam još jednom na izuzetnu srodnost Veberovog i Spenserovog diskursa kada je reč o pozitivnoj oceni evropskih savremenih žanrova i ukazivanju na njihovu jedinstvenost.

uobičajeno navodi kao oponent evolucionizmu, što se u slučaju njegove sociološkomuzičke teorije ne pokazuje kao sasvim istinito, odnosno, pokazuje se kao neprecizno kada se ima u vidu prisustvo značajnih elemenata evolucionističke misli, zbog čega ova teorija zauzima specifično mesto u opusu ovog autora. Ova teorija, dakle, nije nastala isključivo u okvirima socioloških tendencija i socioloških paradigmi aktuelnih u Veberovom diskursu, nego i kao posledica autorovog usvajanja i interpretiranja diskursa nauka o muzici, kao i filozofskih, odnosno estetičkih paradigmi toga doba u kojima se muzika tumačila kao izdvojena i specifična u odnosu na ostale umetnosti.

Za razliku od prethodnih delova ovog poglavlja rada, gde sam se fokusirala na rekonstrukciju Veberove teorije iz primarnog izvora, odnosno, iz same studije (sa ciljem stvaranja detaljnog uvida u Veberov diskurs kao takav), ovde ću u većoj meri problematizovati osvrte na načine tumačenja progressa, kao i evolucije, pa i uopšte evolucionizma u Veberovoj teoriji u literaturi, te pokušati da ukažem na propuste, odnosno, razloge izostajanja ovakvih tumačenja Veberovog koncepta racionalizacije. Ovakva tumačenja, ipak, postoje, te je, stoga, važno imati u vidu i načine na koje se uopšte može problematizovati racionalizacija kao vid progressa. Ovde želim, konačno, da ukažem na jedno od ključnih pitanja – pitanje odnosa razvoja, progressa i racionalizacije. Potrebno je, dakle, postaviti pitanje da li se kod Vebera može govoriti o poistovećivanju „razvoja” (što je termin koji je autor koristio) sa „progressom”, odnosno, postaviti pitanje da li i na koji način se racionalizacija može tumačiti kao progres onako kako je on razumevan u evolucionističkoj tradiciji.

U skladu sa rečenim, potrebno je i postaviti pitanje odnosa progressa iz historicističke i evolucionističke perspektive. Naime, budući da koncept racionalizacije nesumnjivo podrazumeva i postojanje ideje o napretku (razuma, društva, kulture, pa i muzike), relevantno je izdvojiti, najpre, izvesne elemente koji nisu uobličeni pod uticajem paradigme evolucionizma, već su posledica historicističkog razumevanja sveukupne istorije kao progressa. Potom ću izdvojiti one aspekte ideje o racionalizaciji kao progressu koji pokazuju kontinuitet sa muzikološkom mišlju 19. veka, te se izdvajaju od ostalih Veberovih tumačenja,

čime, konačno, svedoče o doprinosu muzikološkog evolucionizma na profilisanje razumevanja istorije kao evolutivnog toka razvoja muzike.

Racionalizacija kao istorijski/istoricistički razvoj

Drugi element koji je ovde tumačen kao evolucionistički, kako je pomenuto, suštinski se pokazuje kao višeznačan. On, naime, ne može biti u celosti tumačen kao indikator muzikološkog evolucionizma u Veberovoj teoriji, s obzirom na to da je njime implicirana i ideja o istoriji kao kontinuiranom razvoju, što nedvosmisleno ukazuje na istoricističku pozadinu Veberove misli. Moguće je, međutim, odvojiti one aspekte autorovog tumačenja racionalizacije muzike kao progressa koji pripadaju nasleđu historicizma, kao i one koji se izdvajaju kao 'čisto' evolucionistički.

Ideje o istoriji kao kontinuiranom razvoju čovečanstva činile su fundamente socijalne i političke filozofije prosvetiteljstva. Još 1784. godine, u spisu „Ideja za jednu opštu istoriju u svetskograđanskom nazoru”, Imanuel Kant je propagirao ideju o postojanju sporog, ali kontinuiranog napretka kao jedne od osnovnih odlika sveukupne istorije čovečanstva:

„Istorija, koja se bavi pripovedanjem tih pojava [ljudskih radnji, koje su posledice ispoljavanja slobodne volje], ma koliko duboko da su skriveni njeni uzroci, ipak pruža nadu da će, posmatrajući igru slobodne volje u celini, moći da otkrije pravilnost u njenom toku i da će se na taj način ono što kod pojedinih subjekata zapažamo kao zamršeno i neregulisano, kod cele vrste ipak moći prepoznati kao trajan mada spor razvitak onoga čemu je prvobitno bila namenjena” (Kant, 1974: 29).

U Kantovom spisu jasno je ukazano na tri ključne kategorije u tumačenju istorije kao sveukupnog progressa čovečanstva. Ovaj autor je, naime, istakao da istorija podrazumeva postojanje: razvitka, pravilnosti u toku razvojnog toka, i svrhe. Zadatkom filozofa smatrana je analiza i utvrđivanje svrhe kao rezultata sveukupne ljudske istorije:

„Tu za filozofa nema drugog saveta nego da pokuša, pošto kod ljudi i njihove igre u celini ne može da pretpostavi nikakvu razumnu vlastitu svrhu, neće li otkriti neku prirodnu svrhu u tom besmislenom toku ljudske stvarnosti; svrhu koja bi omogućila da ta stvorenja koja postupaju

bez vlastitog plana ipak imaju istoriju po određenom planu prirode” (Kant, 1974: 30).

Zamisao istorije kao jedinog smislenog, svrsishodnog cilja razvoja čovečanstva, nastalog nakon sporog, kontinuiranog toka pojavnih oblika ljudske stvarnosti, predstavlja, ujedno, idejnu bazu prosvetiteljskog razumevanja istorije koje je inkorporirano u diskurs neo-kantovskih filozofa, kojima je pripadao i Maks Veber. Jedan od reprezentativnih primera istoricističkog viđenja razvoja sveukupne istorije čovečanstva nudi diskurs Diltaja. I u delu ovog autora prisutna je ideja tumačenja istorije kao sporog, ali stalnog i svrsishodnog napretka. Tragajući za objašnjenjima razlika između duhovnih i prirodnih nauka (o čemu je bilo reči), Diltaj je došao do zaključka da je potrebno usmeriti analitičku pažnju na utvrđivanje jedinstva društveno-istorijske stvarnosti koja sačinjava svet u kojem čovek živi. Pokušavajući da iznađe analitičke alatke „duhovnih nauka” koje bi usmerile pažnju na proučavanje datog sveta, autor je isticao jedinstvenost i neponovljivost ljudskog života, te ukazivao na značaj sagledavanja značenja i smisla svih ljudskih pojava. U skladu s rečenim, istorija je za Diltaja predstavljala istoriju sveukupnog ljudskog roda, te je, nadalje, ona govorila i o napretku istog, odnosno, preciznije, o napretku pojedinačnih aspekata ljudske delatnosti, kao što je to, na primer, napredak u nauci. Tako je autor pisao o „sistematskom napredovanju duhovnih nauka” koji je bio uslovljen sve većom sposobnošću razumevanja „istorijskog života” (Dilthey, 2002: 166). Ujedno, i samo razumevanje je vremenom uznapredovalo, te je autor pisao i o „razvoju istorijskog razumevanja” (Dilthey, 2002: 165–166). Konačno, tesnu povezanost razvoja i istorije uočavamo u autorovoj konstataciji da je istorija „pokretanje”, odnosno, kontinuirano pomicanje „istorijskog života” i, samim tim, stvaranje istorijskog napretka. Drugim rečima, prema Diltajevom mišljenju, istoriju treba razumeti kao razvoj, odnosno, istorija jeste razvoj (Dilthey, 2002: 308).

Nesumnjivo je da Veberova zamisao racionalizacije kao kontinuiranog razvoja određenih sredstava kroz istoriju (muzike) pokazuje kontinuitet sa prosvetiteljskim razumevanjem istorije, te se inkorporira u istoricističko viđenje iste. Dakle, kategorije razvitka, pravilnosti u toku istorijskog razvoja i postojanje

svrhe tog razvoja jesu prisutne u Veberovom razumevanju sociologije i istorije, pa tako i u njegovom poimanju istorije muzike kao rezultata napora kompozitora da iskoriste usavršena sredstva za pisanje i izvođenje muzike, te da premoste prepreke koje im stoje na putu razvijanja muzičkog izražaja. Indikativno je pomenuti da je još Kant izdvojio antagonizam kao „sredstvo kojim se priroda služi da bi ostvarila razvitak svih ljudskih obdarenosti” (Kant, 1974: 32),¹¹⁸ te je ukazao na postojanje otpora koji „budi sve snage u čoveku” i koji ga navodi na činjenje koraka razvoja koji dovode do napretka od divljaštva ka kulturi:

„Taj otpor je ono što budi sve snage u čoveku, utiče da on savlada svoju sklonost ka lenjosti i da [...] obezbedi sebi položaj među svojim bližnjima [...]. I tu se sad javljaju prvi pravi koraci od divljaštva ka kulturi koja je u stvari sadržana u društvenoj vrednosti čoveka; tu se postepeno razvijaju svi talenti, izgrađuje ukus [...]” (Kant, 1974: 32).

Sve pomenute karakteristike razumevanja istorije, uobličene još u prosvetiteljskoj misli, jesu uočljive i u Veberovim tumačenjima, kako razvoja sveukupne istorije, tako i njenog segmenta koji se odnosi na istoriju umetnosti i muzike. Dakle, izvesno je postojanje tumačenja istorije muzike kao razvoja koji ima svoj tok (kojeg karakteriše pravilnost), potom, spor i kontinuiran razvoj, kao i konačnu svrhu (dostizanje vrhunaca u komponovanju, izvođenju muzike, kao i uživanja u njoj).

Može se, takođe, primetiti da su izvesna tumačenja razvoja čovečanstva zajednička historicističkom i evolucionističkom pristupu istoriji, poput sagledavanja toka razvoja od „nižih” ili „primitivnih” društava ka „kulturi”. Stoga se upravo u ovim segmentima Veberove teorije ne može govoriti o direktnom, nedvosmislenom i isključivom uticaju muzikološkog evolucionizma, budući da su u pitanju tumačenja razvoja koja su, ili postojala i u istoricizmu i u evolucionizmu (poput razvoja od „nižeg” ka „višem” društvu), ili su, naprotiv, bila karakteristična za istoricizam (poput ideje o postojanju pravilnog toka sveukupne istorije čovečanstva koji ima svoju konačnu svrhu). U Veberovom razumevanju racionalizacije muzike postoje sve navedene kategorije i one svedoče o

¹¹⁸ Antagonizam je definisan kao „nedruštvena društvenost ljudi”, tj. njihova sposobnost da stupe u društvo, uz postojanje stalnog otpora koji „preti da razjedini to društvo” (Kant, 1974: 32).

kompleksnom i nadasve intrigantnom amalgamu uticaja koji su se ukrstili u njegovoj sociološkomuzičkoj teoriji. Kao što je rečeno, prvi razmatrani evolucionistički element svedoči o evolucionističkom nasleđu, s obzirom na postojanje ideje razvoja iz jednostavnijih jedinica u složenije, odnosno, u sagledavanju razvoja muzike kao razvoja muzičkih praksi i muzičkih sredstava kao organizma (što jednoznačno povezuje Veberov diskurs sa muzikološkim). Nasuprot tome, drugi element ne podrazumeva samo usložnjavanje u tehničkom pogledu (kao što je to slučaj kod prvog elementa), nego implicira i postojanje svrhe, to jest, sveukupno vrednosno poboljšanje muzike u toku njene istorije (što autora spaja sa istoricizmom).

Istoricističko nasleđe uočljivo je, čini se još u većoj meri, u sporadičnim komentarima istorije umetnosti i muzike koji nisu izrečeni u samoj studiji o muzici. U tom smislu, elemente istoricističkog razumevanja istorije (muzike) kao razvoja nude Veberovi metodološki eseji. Imajući u vidu da u samoj studiji o muzici skoro u potpunosti izostaje eksplicacija same discipline koju autor u studiji primenjuje, relevantno je pomenuti njegovo poimanje samog sociološkog metoda koji je usmeren na razumevanje jedinstvenosti određenog istorijskog događaja (o čemu je bilo reči). Ovde treba naglasiti da u analizi istorije muzike Veber nije eksplicitno ukazao na svoje metodološke postupke, ali je izvesno da je sadejstvo istorijskog i sociološkog pristupa obrazloženju određenje društvene pojave prisutno i kada je reč o istoriji muzike. Razvoju muzike pristupljeno je sa ciljem utvrđivanja „jedinstvenosti” određene društvene pojave, te lociranja „uzročnih veza”, kao i „pravilnosti” koje su omogućile specifičnu okcidentalnu racionalizaciju (upor. Weber, 1989a: 50 i dalje, i Weber, 1989b: 157). Konačno, i sama racionalizacija – shvaćena kao opšta i sveprisutna kategorija u Veberovoj teoriji (bez obzira na to na koju oblast je primenjena) – koncipirana je kao svojevrsni razvoj koji pokazuje izvesne pravilnosti i koji je smisleno uobličen. A sociologija kao nauka, prema Veberovom mišljenju, tesno je vezana za utvrđivanje tipa pravilnosti i svrsishodnosti određenog ljudskog ponašanja ili društvene pojave:

„Za sociologiju su «u» i «na» nekom čoveku povezani potpuno kliznim prijelazima: (1) više ili manje postignuti tip ispravnosti; (2) (subjektivno) svrsishodno racionalno upravljani tip; (3) ono, što je više ili manje svijesno ili primijećeno, ili ono što je više ili manje jasno svrsishodno racionalno upravljeno, (4) ono što nije svrsishodno racionalno, ali u smisaono razumljivoj vezi; (5) više ili manje smisaono razumljivo, nerazumljivim elementima više ili manje jako pokidano ili suodređenom vezom motivirano ponašanje; te, konačno (6) posve nerazumljivo psihičko i fizičko stanje stvari” (Weber, 1989b: 165).

Kada se navedeno primeni na sferu istorije i sociologije muzike, izvesno je da je Veber pokušavao da realizuje sličnu sociološko-istorijsku analizu utvrđivanja pravilnosti racionalizovanog ponašanja i pojava u njoj, što, dakle, svedoči o kontinuitetu sa prosvetiteljskom tradicijom, kao i sa ostatkom opusa ovog autora.

Direktno nadovezivanje na neo-kantovski pristup istoriji kao napretku, kao i povezivanje ideje o napretku sa racionalizacijom, posebno je uočljivo u spisu „O nekim kategorijama razumevajuće istorije” iz 1913. godine, u kojem je autor istakao da napredak društvene diferencijacije i racionalizacije donosi jače „diferenciranje onih što su racionalnim tehnikama i odredbama praktično pogođeni njihovom racionalnom bazom”, pri čemu ta baza „zna biti skrivenijom nego »divljaku« smisao magične procedure njegova čaranja” (Weber, 1989b: 200). Autor je, dakle, ukazao na neminovnost konstruisanja razlika između „divljaka” i „civilizovanog”,¹¹⁹ pri tom naglasivši da napredak kao takav može biti nepoznat samom „civilizovanom” koji je putem istog i dostigao „više” stupnjeve civilizacije. Ono što, međutim, „civilizovanom” daje posebnu „racionalnu notu” jeste:

„(1) općenito prihvaćeno vjerovanje u to da su uvjeti njegova svakodnevnog života [...] načelno u biti racionalni, to jest racionalnom poznavanju, stvaranju i kontroli, dostupni ljudski artefakti [...]; (2) pouzdanje u to da oni funkcioniraju racionalno, to znači, prema poznatim pravilima, a ne iracionalno poput sila, na koje želi utjecati divljak svojim čaranjem [...]” (Weber, 1989b: 200–201).

Pored navedene, posebno se izdvaja problematizacija napretka u spisu „Smisao »vrijednosne neutralnosti« sociologijskih i ekonomijskih znanosti”, gde je Veber

¹¹⁹ Navodnike je koristio sam autor, što svedoči o izvesnom distanciranju i kritičkoj problematizaciji razmatranih termina.

sam napravio suštinsku razliku između vlastitog proučavanja napretka na polju umetnosti i onog koji se ne odnosi na ovu sferu ljudske delatnosti. Naime, autor je najpre istakao da se pojam napretka katkad može upotrebljavati i vrednosno neutralno, u slučaju kada se izjednačuje sa napredovanjem „nekog, izolirano posmatranog, razvojnog procesa (Weber, 1989c: 230), ali da je, pri tom, ovakva situacija uglavnom mnogo složenija, te je i samo postojanje procesa koji su sasvim izolovani retko, kao i postojanje analize napretka kao vrednosno neutralne. Međutim, kako ističe autor, „stvar je ponešto kompliciranija s primenjivosti pojma »napredak« (u smislu vrednovanja) na području umjetnosti”, jer ga ona „strasno osporava” (Weber, 1989c: 231), te je analiza tehničkog napretka neretko odvojena od suda vrednosti određenog umetničkog dela (Weber, 1989c: 231 i dalje). Kako je više puta u ovom radu naglašeno, razvoj tehničkih sredstava odvojen je od analize vrednosnog suda u Veberovoj teoriji. Pri tom, sama studija o muzici, kao nedovršeni fragment, ostaje uskraćena za prikaz celovite teorije autora, već se u njoj izlaže pretežno materijal koji govori o tehničkom progresu (onom koji je ponajviše i često jasno evolucionistički obojen).

Konačno, u pomenutom metodološkom spisu, i sam autor ukazuje na „zbrku” oko termina „napredak”, te jasno izdvaja tri njena značenja: napredak kao diferenciranje, napredak u vidu usavršavanja tehničkih sredstava, i napredak kao „porast vrednosti” (Weber, 1989c: 237). Ovde možemo zaključiti da je poslednji pomenuti tip napretka ponajviše vezan za istoricističku tradiciju razumevanja istorije kao svrshodnog razvoja, dok se prva dva tipa pokazuju kao sasvim osobena u studiji o muzici, jer su u njoj pridobila neke nove nivoe značenja koja, kao takva, nisu postojala u tumačenjima društvenih pojava koje se ne odnose na muziku. Da bih argumentovala rečeno, u daljem tekstu izdvojiću one aspekte Veberovog razumevanja racionalizacije muzike kao progressa koji se izdvajaju od ostalih i pokazuju direktnu vezu sa tumačenjima evolucionizma u muzikologiji. Dakle, dok se, s jedne strane, pravilnost u toku, napredak i postojanje svrhe pokazuju kao aspekti racionalizacije u vidu istorijskog i istoricističkog progressa, ili, barem, kao oni koji se mogu tumačiti kao višeznačni, s druge strane, izvesni aspekti racionalizacije kao progressa (kada je reč o polju racionalizacije muzike)

pokazuju kontinuitet sa evolucionističkim, muzikološkim poimanjem progresu. Upravo se u tim aspektima ogleda suštinski doprinos muzikološkog evolucionizma modifikaciji Veberovog diskursa o racionalizaciji kao progresu.

Racionalizacija kao evolucioni/evolucionistički razvoj

Paušalni vidovi povezivanja evolucionizma sa Veberom nalaze se u izvesnim tumačenjima koncepta racionalizacije kao borbe, ali i u primeni opšte shvaćenog termina evolucije na biografske momente. Tako se, na primer, kod Radkua pojavljuje tumačenje samog Vebera kao „bolešljivog i slabog čoveka” čija se „darvinistička priroda” prepoznaje u njegovoj borbi „preživljavanja najjačeg”, ali i u njegovom političkom angažovanju, odnosno „razmišljanjima koja su sadržala darvinistički element” koji se obično dovodi u vezu sa silom, odnosno moći (Radkau, 2009: 13). Ovaj autor, dakle, dovodi Vebera u vezu sa evolucionizmom putem primene izvesnih konceptata na Vebera lično, kao i na prepoznavanje konceptata „borbe” ili „sile” u izvesnim aspektima diskursa ovog autora. Međutim, pored ovakvog tumačenja, Radkau je jedan od retkih autora (zbog čega ga ovde i izdvajam, odnosno, tumačim kao reprezentativni primer pristupa Veberovoj teoriji sa uvidom u njene evolucionističke aspekte) koji prepoznaje u Veberovoj opštoj sociološkoj teoriji simptome onoga što on naziva „naturalizam” i što identifikuje, između ostalog, u „uvođenju organoloških kategorija u društvene nauke” (Radkau, 2009: 28). Navedena konstatacija je izuzetno značajna, jer ukazuje na zapostavljene aspekte u Veberovoj opštoj teoriji, to jest, relativizuje tumačenje Vebera kao izrazitog predstavnika nemačke historicističke škole (upor. na primer, Turner, 2000: 62), te otvara perspektive dovođenja u vezu izvesnih konceptata u Veberovoj teoriji sa evolucionističkim narativom. U skladu sa navedenim, pokazuje se relevantnim Veberov diskurs o razvoju, racionalizaciji, i, kako Radkau ističe, o životu (Radkau, 2009: 131).

Kako navodi pomenuti autor, „lajtmotiv” Veberovog frajburškog predavanja jeste ukazivanje na to da je život borba, i to ekonomska, politička, ali i fizička, to jest, borba koja može uključivati fizičko nasilje, što, prema ovom autoru, predstavlja „vrhunac Veberovog naturalizma” (Radkau, 2009: 131).

Radkau, nadalje, tvrdi da su prirodne nauke imale značajnog uticaja na Veberovu opštu sociološku teoriju, te zaključuje da je „sasvim pogrešno” uobičajeno tumačenje Vebera kao oponenta evolucionističkim tendencijama toga doba. Kao argumente za navedenu konstataciju, Radkau navodi da se „odnos čoveka s prirodom” pojavljuje u celokupnom Veberovom radu, kao i „uverenje socijalnih darvinista u nasilje kao osnovni element ljudskog života” (Radkau, 2009: 131).¹²⁰ Navedena konstatacija, odnosno, Veberovo isticanje samog koncepta „borbe za egzistenciju”, može se ponekad naći u osvrtima na Veberovu teoriju koji donekle problematizuju aspekt evolucionizma. Tako se, na primer, navodi da je ipak postojao koncept borbe u Veberovoj teoriji, iako se radi o autoru koji se suprotstavlja upotrebi organicističkih kategorija u sociologiji (Schluchter, 2000: 70).

Pored borbe, međutim, Radkau nije u potpunosti problematizovao pitanje progresa u Veberovoj teoriji, ali je, doduše, insistirao na tome da je Veber „usvojio Darwinov koncept prirode, uključujući i njenu nasilnu stranu” (Radkau, 2009: 132). Ovaj autor ispravno zaključuje da je Veberov odnos prema evolucionističkim konceptima ambivalentan, budući da, kako se ističe, Veber insistira na postojanju „borbe za egzistenciju”, ali smatra da borba ne mora da dovede do „višeg” napretka čoveka, nego samo do ugušenja inferiornih ili varvarskih kultura (Radkau, 2009: 133).¹²¹

Progres se, prema tumačenju pomenutog autora, u Veberovoj opštoj teoriji pojavljuje kao posledica postojanja borbe, a prepoznaje se u razvoju složenih jedinica iz jednostavnih, kao što su razvoj grada iz bratstva i velike države iz grada-države, većih religija iz malih sekti, i tome slično, što je bilo praćeno procesima racionalizacije, birokratizacije i stvaranja hijerarhijskog uređenja društva. Radkau je ispravno primetio da je Veber sam istakao da je borba dovela do procesa selekcije, ali bez postojanja unutrašnjeg zakona razvoja. Takođe je

¹²⁰ Radkau je utvrdio da se termin „borba” pojavljuje 785 puta u elektronskom izdanju Veberovih sabranih dela. Naveo je da je Veber u više navrata pisao o borbi u političkom životu, a posebno u uslovima rata gde se pojavljuje neminovnost borbe za egzistenciju (Radkau, 2009: 132).

¹²¹ Radkau smatra da sam koncept „više kulture” sadrži dimenziju „agresivnog” s obzirom na to da je posledica „borbe” i uspostavljanja dominacije, ali, prema ovom autoru, ne mora da označava i razumevanje termina „viša” kao „naprednija” ili „bolja” (Radkau, 2009: 132).

tačno da je Veber često koristio „jezik evolucionizma” (Radkau, 2009: 418) i to u kapitalnim delima, poput *Privrede i društva* i *Sociologije religije*, o čemu je ovde i bilo reči, budući da se razvoj religije i muzike pokazuje kao paralelni i tesno povezani u Veberovoj teoriji.

Radkauova problematizacija pojedinih evolucionističkih koncepata u Veberovoj teoriji nesumnjivo je značajna, posebno kada se ima u vidu da su ovakvi pristupi Veberovom diskursu retki, zbog čega se, pri upoznavanju sa literaturom o Veberu, brzo stiže do uviđanja činjenice da se ovaj autor uporno tumači na iste načine, što je vremenom dovelo do duge stagnacije u savremenim pristupima njegovoj teoriji, a pogotovo u otvaranju izvesnih novih perspektiva tumačenja njegovog diskursa. Međutim, iako je umnogome problematizovao evolucionizam u Veberovom diskursu, Radkau prekida analizu usvajajući stavove samog Vebera o vlastitom protivljenju izvesnim evolucionističkim tumačenjima, zaključujući da je „potrebno biti oprezan” u tumačenjima procesa o kojima je Veber pisao (uključujući i proces racionalizacije) kao onima koji konstruišu „veliki proces razvoja koji mi danas zovemo modernizacija” (Radkau, 2009: 418).¹²² Radkau je, naime, istakao da treba imati u vidu da nas navedena tumačenja „udaljavaju od samog Maksa Vebera” (Radkau, 2009: 418), koji je bio informisan o evolucionističkim procesima, ali se nije izjašnjavao kao pristalica toga da „evolucionistički totalitet postane deo predmeta istorije”, kao i tome da se razvoj poistovećuje sa progresom, te kod njega „organološki pojmovi nikad ne zamenjuju u potpunosti prave organizme, prava ljudska tela” (Radkau, 2009: 419).

Iako nije ušao u detaljnu elaboraciju konkretnih elemenata evolucionizma, Radkau jeste utvrdio da u Veberovoj teoriji nesporno postoje evolucionistički indikatori, što, svakako, jeste bilo podsticajno za dalju analizu datog fenomena u ovom radu, odnosno, za istraživanje onih elemenata u sociološkomuzičkoj teoriji koji se mogu tumačiti kao evolucionistički. Slično tumačenje postoji i kod Šluthera, koji je, takođe, priznao postojanje izvesnih evolucionističkih

¹²² Autor se poziva na mnogobrojna tumačenja Veberove teorije u kontekstu sagledavanja procesa modernizacije u zapadnoevropskom društvu.

kategorija u Veberovoj teoriji. Relevantno je, pri tom, imati u vidu da se Veber ne može u celosti tumačiti kao evolucionistički autor, o čemu govore tumačenja pomenutih autora, kao i sam Veberov opus, uključujući i studiju o muzici, koja, iako pisana pod uticajem evolucionistički profilisanih muzikoloških tekstova, ne predstavlja i sama celoviti evolucionistički muzikološki rad, nego se tek mogu rekonstruisati izvesni elementi koji postoje u dijalogu sa istoricističkim konceptima. Veber, dakle, nije bio naklonjen evolucionističkim tendencijama toga doba, ali je, ipak, usvojio izvesne komponente iz muzikoloških evolucionističkih radova. O Veberovom suprotstavljanju evolucionizmu svedoči, na primer, pismo iz 1907. godine, upućeno Rikertu, u kojem je autor upravo naglasio kritički stav prema biološkom konceptu razvoja, kao i tumačenjima po kojima se razvoj poistovećuje sa progresom, odnosno sa stalnim razvojem u vidu stvaranja kompleksnijih i, time, viših vidova određene vrste (upor. Schluchter, 2000: 70).

Ovde ću se zadržati na zaključcima još jednog autora, Kurta Blaukopfa (Kurt Blaukopf), koji je specifičan po tome što je bio upoznat sa Veberovom sociološkomuzičkom teorijom, ali se i bavio problemom progresa u njoj, što je sasvim izuzetno u literaturi o Veberovom diskursu uopšte, kao i kada je reč o njegovom diskursu o muzici. Ovaj autor je uzeo u obzir koncept progresa u Veberovoj opštoj sociološkoj teoriji (ne zadržavajući se na konstataciji da je Veber bio suprotstavljen ovoj tendenciji) i uporedio ga sa mogućnostima sagledavanja ove kategorije u sociološkomuzičkoj studiji, zbog čega se njegovi zaključci pokazuju kao jedinstveni, imajući u vidu da se problem u analizi sociološkomuzičke teorije Vebera iz aspekta evolucionizma nalazi u činjenici da autori ili ne poznaju ovu teoriju, ili uopšte ne uzimaju u obzir evolucionističke elemente, kako u njoj, tako i u Veberovoj opštoj sociološkoj teoriji.

Blaukopf se nadovezuje na Veberove zaključke o specifičnosti sagledavanja i ocenjivanja sfere umetnosti i muzike, pri čemu se ta specifičnost prepoznaje u Veberovom uverenju da se umetnost mora analizirati u okviru progresa, odnosno usavršavanja tehničkih sredstava koja čine određenu umetničku vrstu. Veber je, kao što je pomenuto, isticao i značaj ocenjivanja umetničkih dostignuća kao neminovni deo bavljenja umetnošću, što je smatrao

zadatkom estetike. Imajući u vidu osnovne premise o Veberovom pristupu kulturi i umetnosti, može se zaključiti koje su zajedničke karakteristike koje objedinjuju njegovo razumevanje navedenih fenomena. On je, da rezimiram, ukazao na krucijalnu razliku između „evaluativne” i „empirijske sfere” u umetnosti – razliku koja se vidi u činjenici da primena izuzetno „progresivne tehnike” ne govori ništa o „estetičkoj vrednosti umetničkog dela”. Tako je, nadalje, tvrdio da dela urađena i u „primitivnijim” tehnikama, kao što su savremene slike koje su realizovane bez perspektive, mogu estetički biti jednaka onim delima koja su tehnički napredna. Napredak tehnike, stoga, za Vebera je predstavljao tek mogućnost da se ostvari uspešno umetničko delo. Dakle, tehnika može ponuditi raznovrsnost, unaprediti mogućnosti rada, obogatiti ponudu umetniku, ali, međutim, ne može nadomestiti (ne)spособnost umetnika da iskoristi dostupna sredstva, a pogotovo ne mora značiti da će nastalo delo imati izvesni estetski efekat, kao i estetičku vrednost.

Za empirijsko-uzročno proučavanje umetnosti, međutim, Veber posmatra tehniku ključnim faktorom u razvoju umetnosti. Ovi naizgled kontradiktorni stavovi imaju, ipak, dve ključne implikacije suštinske za razumevanje Veberove teorije. Ovaj autor, dakle, sagledava tehnički „progres” u umetnostima kao sasvim nezavistan od estetičkog suda i umetničke vrednosti, u čemu se ogleda pomenuta neraskidiva veza između, s jedne strane, historicističkog traganja za utvrđivanje specifičnosti „duha” kao posledice istorijskog razvoja muzike, i, s druge, analize tehničkog razvoja sredstava. On je, nadalje, ukazao na pitanje značaja inovacija u tehnici i tehnologiji u umetničkoj produkciji, a, samim tim, i na pitanje ’materijala’ umetničkog dela, ali i na činjenicu da se te inovacije i tehnički razvoj ne mogu smatrati jedinom osnovom stvaranja kvalitetnih i trajnih ’umetničkih dela’ kao onih koja su u saglasju sa istorijskim trenutkom, to jest, potrebama vremena u kojem nastaju i čiji „duh”, ujedno, odražavaju.

Imajući navedeno u vidu, Blaukopf ukazuje na povezanost evaluativnog i progresivnog momenta u Veberovom diskursu o umetnosti, čime, zapravo, ističe specifičnost koncepta progressa kao sredstva određivanja i ocenjivanja, odnosno, procenjivanja promena i rasta umetničkih stremljenja, ili stremljenja „umetničke volje” koja se realizuje, između ostalog, putem usavršavanja tehničkih sredstava u

okviru konkretne umetnosti. Tumačeći „umetničku volju” kao idealno-tipski konstrukt, Blaukopf zaključuje da se u Veberovoj teoriji umetnički progres manifestuje kao „nivo do kojeg je realizovana umetnička zamisao idealnog tipa” (Blaukopf, 1982: 121). Indikativno je, takođe, da Blaukopf (kao što je to slučaj i u ovom radu) koristi sinonimno termine razvoj, progres i evolucija, te povremeno koristi termin „evolucija” kada razmatra Veberov model racionalizacije, a, takođe, tumači Veberov termin „razvoj” kao proces koji je usmeren ka jednom cilju, odnosno, kao progresivni razvoj. Pri tom, ovakvo konstruisanje progressa uspostavljeno je, kako autor ispravno napominje, i sasvim legitimno u muzikološkim diskursima, što se prepoznaje, između u ostalog, u dihotomnim kategorijama postojanja „velikih” kompozitora („genija”) i „malih majstora”. Drugopomenuti su kompozitori koji su dostigli ’niži’ nivo, odnosno u manjoj meri su se približili idealno tipskom konceptu umetničke volje, dakle, na određen način, manje su se „razvili” ili manje ispoljili umetničke kvalitete u odnosu na „velike majstore” (Blaukopf, 1982: 121). Međutim, navedene konstatacije su – ukoliko se prati Veberovo odvajanje disciplina koje se bave proučavanjem umetnosti – u okviru sfere estetike, dok progres kao vrednosni sud o stepenu razvijenosti ne pronalazi u empirijskoj istoriji umetnosti koja analizira razvoj tehničkih sredstava. U ovom slučaju, progres bi se mogao razumeti kao tehnički termin koji označava razvoj i menjanje tehničkih sredstava koja se koriste prilikom komponovanja (ili stvaranja neke druge umetnosti) da bi se postigao određeni cilj (upor. Blaukopf, 1982: 121). Reč je, dakle, o ciljno-racionalnom delanju koje Veber prepoznaje u analizi muzičko-tehničkih sredstava.

Blaukopf je izdvojio sledeće elemente progressa u Veberovoj sociološkomuzičkoj teoriji, nadovezujući se, zapravo, na elemente koje je sam autor naveo, odnosno kojima se bavio u svojoj studiji:

1. promene u temperaciji kao uslov stvaranja harmonskog mišljenja;
2. stvaranje notacije bez koje bi bilo nezamislivo moderno komponovanje;
3. usvajanje određenog metra koji je karakterističan za ples i koji je postao osnova okcidentalnih formi poput sonate;

4. konstrukcija klavira kao jednog od najznačajnijih sredstava modernog muzičkog razvoja (Blaukopf, 1982: 122).

Sve navedene komponente sam Veber je nazivao progresom u smislu usavršavanja tehničkih sredstava i to onih sredstava koja su imala presudnog uticaja na onaj razvoj koji autor naziva specifično okcidentalnim.¹²³

Racionalizacija muzike kao posledica inkorporiranja Veberovog diskursa u muzikološke i etnomuzikološke koncepte progressa

Nedvosmislene aspekte evolucionizma (u skladu sa kojima se istorija muzike poistovećivala sa proučavanjem napretka muzike) u Veberovoj sociološkomuzičkoj teoriji pronaćićemo, konačno, ukoliko se prisetime osobenosti ove paradigme, te lociramo ona tumačenja muzike koje je autor usvojio od autora koji su predstavnici evolucionističkog pristupa muzici. Izvesno je da se autor nadovezuje, poput većine muzikologa 19. veka, na spenserijansku tradiciju tumačenja evolucije muzike, što znači da je muziku posmatrao kao relevantan sociokulturni fenomen koji je imao svog udela u evoluciji čovečanstva. Kao i u Spenserovoj teoriji (i teorijama onih koji se na nju nadovezuju), i u Veberovoj je jasan pristup muzici kao vrsti koja se razvija od homogenih ka heterogenih oblika, što za posledicu ima konstrukcije kategorija 'razvijениh' i 'nerazvijениh', odnosno, 'zapadnih' i 'ne-zapadnih' muzika.

Aspekti koji se izdvajaju iz istoricističkih konotacija racionalizacije kao progressa, te ukazuju na inkorporiranje Veberovog diskursa u one koji su bili karakteristični za muzikologe i etnomuzikologe 19. veka, jesu:

¹²³ Treba, međutim, uvek imati u vidu da je Veberova studija nedovršena, te da se zapravo radi o njenim fragmentima (to jest, „osnovama”), odnosno, o jednom njenom delu. Podsećam da se iz Veberovih ličnih dokumenata saznaje da je ovaj autor planirao da piše i o socijalnim uslovima koji su odgovorni za specifičnu prirodu razvoja zapadnoevropske muzike. Taj deo studije uistinu ne postoji, zbog čega treba napomenuti da u mojim konstantnim zaključcima o tome da se Veber inkorporira u tadašnje muzikološke i etnomuzikološke diskurse radi, zapravo, o delu studije u kojoj je on pisao o tehničkom progresu, što je i sam razumevao kao problem koji pripada disciplini istoriji muzike. Ostalo je, dakle, nepoznato koji su socijalni uslovi nastanka specifično okcidentalnog razvoja, jer se iz studije saznaje samo o tehničkom progresu, uz sporadične osvrtе na sferu koju je autor nazivao estetičkom. U knjizi se ne obrazlaže celokupna materija čiju je elaboraciju Veber najavio.

1. razumevanje muzičkog dela kao notnog zapisa (inkorporiranje u diskurs istorije muzike kao pozitivističke nauke o zapisanim delima);
2. tumačenje muzike u okvirima kategorija razvijeno/nerazvijeno i zapadno/ne-zapadno (inkorporiranje prevashodno u etnomuzikološke analize harmonske i melodijske komponente u zapadnoj i ne-zapadnoj muzici); i
3. promatranje razvoja muzike kao progresivnog puta koji se može istorijski pratiti preko kategorije stila (inkorporiranje u muzikološki diskurs kao naučni diskurs o razvoju stila u toku istorije 'umetničke' muzike).

Navedeni aspekti predstavljaju pokazatelje prisustva evolucionističkog razumevanja progressa u Veberovom konceptu racionalizacije muzike.

1. Inkorporiranje u diskurs istorije muzike kao pozitivističke nauke o zapisanim delima

Osim uticaja Rimana kao muzičkog teoretičara, u Veberovoj studiji o muzici očigledno je i Veberovo poznavanje rimanovske koncepcije istorije muzike, koja, kao što je pokazano u prethodnom poglavlju, jeste bila oličenje novonastalog i tek formiranog naučnog diskursa muzikologije. Veberova studija je, s jedne strane, orijentisana u pravcu izlaganja podataka koji u velikoj meri izgledaju kao prepisani iz (tadašnjih, ali i današnjih) udžbenika teorije muzike, ali, s druge, nudi jedan celovit narativ o razvoju tehničkih sredstava, te se može reći da je kod Vebera istorijski aspekt studije umnogome podrazumevao izlaganje zaključaka o razvoju muzičke teorije. U navedenom se upravo i ogleda veza ovog autora sa Adlerovim i Rimanovim istorijskim diskursom kao diskursom o razvoju muzičkog dela kao pozitivistički postavljene činjenice predviđene za podvrgavanje objektivnoj naučnoj analizi.

Veberova studija, svakako, obiluje informacijama koje je njen autor prikupio iz mnogobrojnih izvora i izložio ih kao uglavnom kao neupitne aksiome,

ali, kako se do sada može zaključiti, i ulazeći katkad u dijalog sa diskursima koje je usvajao i primenjivao pri izradi svog rada. Prvopomenuti momenat – izlaganje podataka kao neupitnih objektivnih naučnih činjenica – može se bez sumnje tumačiti kao posledica tadašnjeg metoda istoriografije koji je opisan u prethodnom poglavlju. Konstruišući se kao prirodna nauka, odnosno, po uzoru na prirodne nauke (sa pretenzijom da se deklarise kao legitimni naučni diskurs), muzikologija se ustoličila kao diskurs o muzičkim delima, odnosno kao istorija muzičkih podataka (to jest, dela), što je u Veberovom slučaju postalo istorija muzičke teorije, koja je za cilj imala utvrđivanje razloga nastanka jednog od aktuelnih teorijskih konstrukata (tonaliteta), i to iz sociološko-estetičke perspektive.

Indikativno je da je ovaj autor pokušao da, svojom involviranošću u oblast sociologije muzike, ukaže da značaj odabira proučavanog materijala, potom primenjivanog metoda istraživanja, te konačno, i implikacija vezanih za definisanje same discipline koja bi se bavila određenim problemima. Naime, analizu muzičko-tehničkih sredstava, odnosno njihove veze sa „umetničkim htenjem kompozitora”, Veber je svrstavao u predmete proučavanja istorije muzike. Nasuprot tome, sociologija bi, po njegovom mišljenju, bila zadužena za razumevanje drugog aspekta kulture – njenog „duha”, odnosno vezom opšteg društvenog konteksta (koji čini „tehničke osnove” kulture) i konkretnog kulturnog, umetničkog i muzičkog života, te nadalje vrednostima (to jest vrednosno-ciljnim orijentacijama) umetnika i kompozitora (upor. Weber, 2005: 1–22). Potrebno je, dakle, primetiti da je Veber želeo da ukaže na fundamentalno razgraničavanje disciplina u odnosu na njihov predmet proučavanja, te je pokušao i da problematizuje odnos između predmeta i metoda istorije muzike, muzikologije i sociologije muzike. Kao krucijalna razlika između navednih disciplina pokazuje se upravo definisanje predmeta proučavanja, te, kao ništa manje značajnog, metoda istraživanja. Za razliku od istorije muzike i muzikologije, koje mogu biti fundirane na analizi konkretnih kompozicionih rešenja, sociologija muzike (kao uostalom i opšta sociologija, pa tako i sociologija kulture) za Vebera je nauka koja operiše konceptom *verstehen*, odnosno, ona se

mora baviti razumevanjem značenja društvenog delanja. Imajući u vidu rečeno, Veberova studija o muzici pokazuje se kao prevashodno istorijsko-muzička, odnosno muzikološka studija, s obzirom na to da problemi koji, prema Veberovom shvatanju, pripadaju sferi sociologije, nisu u tolikoj meri zastupljeni. Ipak, ovakvo činjenično stanje može se objasniti i time što Veberova studija o muzici, zapravo, nije završena, nego je posthumno rekonstruisana iz preostalih fragmenata. Budući da je autor planirao da je uvrsti u opsežnu studiju o sociologiju kulture, koja bi, nadalje, bila deo *Privrede i društva*, moguće je da bi, u konačnoj verziji, bila uistinu realizovana i podela na muzikološke i sociološke aspekte.

Veberov diskurs istorije muzike orijentisan je, dakle, na rekonstruisanje razvoja muzičke teorije, odnosno, onoga što autor naziva tehničko-racionalnim „sredstvima izražavanja” (Ausdrucksmittel).¹²⁴ Premda studija nema uobičajena strukturalna rešenja jedne istorije muzike (sa izlaganjem predstavnika nacionalnih stilova, predstavljanjem najznačajnijih dela u datom opusu, analize pojedinih dela, i slično), ona, ipak, sadrži karakteristike diskursa istorije muzike i nesumnjivo informiše o Veberovim tumačenjima razvoja određenih sredstava u pojedinim opusima. Kako je navedeno na samom početku rada, njegova tumačenja ’velikih’ i ’genijalnih’ dostignuća u istoriji muzike nisu iznenađujuća, već se u potpunosti inkorporiraju u standarni istorijski kanon nemačkih ’velikana’ – Baha, Betovena i Vagnera (koji Veber proširuje i uključivanjem Riharda Štrausa), pri čemu se o interesovanju za moderne tendencije u muzičkim praksama saznaje i iz Veberovih ličnih dokumenata.

Namesto narativa sastavljenog iz nizanja kompozitora i njihovih pojedinačnih kompozicija, u Veberovoj istoriji muzike nalazi se svojevrsna „komparativna univerzalna istorija” (Braun i Finscher, 2004: 67) čiji predmet razmatranja nisu pojedinačni opusi, već tonski sistem, odnosno njegov razvoj koji je apstrahovan od praksi komponovanja pojedinačnih autora, već se sagledava kao samostalni problem koji obuhvata i teoriju i praksu tokom moderne istorije, koja,

¹²⁴ „Sredstva izražavanja” su, pri tom, u vezi sa konceptom „umetničke volje”, o čemu je bilo reči. Dakle, Veber je pokušao da predstavi kako „sredstva” služe za „izražavanje” „umetničke volje”.

kako Veberov pristup istoriji pokazuje, obuhvata period od renesanse do 19. veka.¹²⁵ Logika koja prožima koncepciju Veberove studije jeste svojevrsna potraga za „onim specifičnim okcidentalnim” u zapadnoevropskoj muzici, pri čemu autor izgrađuje kompleksnu šemu argumentacije kojom obrazlaže komponente koje prepoznaje i navodi kao one koje su vodile pomenuti specifični i, po njegovom mišljenju, sasvim jedinstveni sistem. Dakle, cilj ove studije bio je orijentisan na predstavljanje određenih komponenata zapadnoevropske muzike kao jedinstvene i suštinski drugačije od svih drugih postojećih muzika, što je autor pokušao da realizuje rekonstrukcijom uslova nastanka i razvoja okcidentalne muzike. Kako primećuju Braun i Finšer, Veber je upotrebio dve argumentacione šeme sa namerom da obrazloži specifičnost okcidentalnog muzičkog razvoja. Prvu šemu ovi autori prepoznaju u obrascu izlaganja određene teze, ali i kritičkog pristupa njoj. Veber, naime, pristupa analizi univerzalno-istorijskog razvoja, ali se, zapravo, orijentiše na aspekt razvoja zapadnoevropske, a posebno nemačke muzičke tradicije. Ovom šemom, kako navode pomenuti autori, Veber povezuje tri glavne teme studije. Najpre, razmatranje pitanja postojanja višeglasja i durskog trozvuka kao specifično okcidentalne pojave, odnosno, komparativnu analizu zapadnih i ne-zapadnih civilizacija, nakon koje Veber zaključuje da se u drugim kulturama može jedino govoriti o višeglasju u smislu istovremenog zvučanja tonova, ali ne i o harmoniji u smislu racionalizovanog tonskog sistema. Potom, u pomenutoj argumentacionoj šemi Veber obrađuje temu tonaliteta, ukazujući da na svetu postoje mnogobrojni sistemi tonskog uređenja, ali da se nigde nije razvio tonalitet, te, konačno, na analogan način analize, pristupa i fenomenu temperovanog sistema (Braun i Finscher, 2004: 66–67).¹²⁶

Među razmatranim komponentama, posebno mesto zauzima notacija, koja, ujedno, predstavlja problem putem kojeg se Veber nesumnjivo umrežava među

¹²⁵ Pri tom, podsećam da sama studija ostaje nedovršena u periodu baroka, a dalja rekonstrukcija može se izvršiti kroz druge radove ovog autora.

¹²⁶ Braun i Finšer pomenutu šemu nazivaju obrascem „istina, ali”, ukazujući na Veberov princip komparativne analize, pri čemu priznaje postojanje sličnih fenomena van Evrope, ali pronalazi razloge da argumentuje da nije reč o isto tako izgrađenim sistemima kao što je to slučaj na Zapadu (Braun i Finscher, 2004: 66 i dalje).

istoričare muzike. Diskursom o notaciji pridružuje se svukupnoj tendenciji prvih muzikologa (na čelu sa Adlerom) da definišu svoj predmet proučavanja kao objektivno sagledivu naučnu činjenicu. Pokušavajući da rekonstuiše razlog specifičnog razvoja tonskog sistema u zapadnoevropskoj muzici, Veber je došao do zaključka da je notacija, kao, po autorovom mišljenju, specifični i jedinstveni sistem zapisivanja muzike u zapadnoj muzici, imala presudnu ulogu u ovom procesu, kao i da je imala i specifično mesto u sveukupnom procesu racionalizacije muzike, bivajući i sama jedna od ključnih sredstava putem kojih se racionalizacija sprovodila.

Posvetivši jedan deo svoje studije istorijskom pregledu razvoja notacije, Veber se zadržao na nastanku partiture kao relevantnog istorijskog fenomena. Naime, njegova analiza usmerena je na uočavanje kompleksnih i, iznad svega, sistematičnih načina zapisivanja, što je prepoznao jedino u postojanju zapisa u vidu partiture, pojasnivši da, iako izvesni sistemi zapisivanja postoje i u drugim kulturama, kao i da su postojali i u prošlosti (na primer, kod antičkih Grka), oni nisu uspeli da zauzmu status poput kasnije partiture. O navedenom se saznaje iz Veberovog temeljnog prikaza razvoja antičkih notnih sistema, te potom razvoja neuma i njihovog usavršavanja, odnosno, usložnjavanja, te iz autorovog zaključka da su izvesne mogućnosti preciznog zapisa bile nemoguće u sistemima pre uobličjenja partiture, što jeste uistinu i istorijski tačno (Weber, 2004: 234 i dalje).¹²⁷

¹²⁷ Veber je, kao i u slučaju poznavanja istorije muzike uopšte, i na primeru analize notacije pokazao izuzetnu informisanost sa istorijom notacije kao sistema muzičke komunikacije. Stoga njegova studija obiluje podacima koji se smatraju opšte poznatim i potvrđenim znanjem u oblasti istorije muzike, a Veber ih samo inkorporira u svoju analizu o racionalizaciji. Ovde ću kratko izložiti osnovne karakteristike razvoja notacije od kojih je i Veber pošao u svojoj analizi i koje je i delimično izložio u studiji o muzici. Naime, sam koncept notacije označava izvesni formalni sistem sporazumevanja ili komuniciranja među muzičarima, bilo prilikom izvođenja, bilo u procesu učenja i podučavanja muzike. Istorijski gledano, notacija je mogla obuhvatati govorne slogove, reči ili fraze, te se kasnije ovakav vid muzičke komunikacije nazivao „usmena notacija”. U Evropi je pisana notacija bila zastupljena najpre u vokalnim izvođačkim praksama, dok se za društva Grčke, Mesopotamije i Egipta pretpostavlja da je zapisivanje počelo u instrumentalnoj praksi. Prvi vidovi pisane notacije koristile su jezik za objašnjavanje muzike koja treba da se izvede, odnosno, tek su se vremenom razvili samostalni notni sistemi. Pri tom, neki od sistema notacija obuhvatali su oznake koje objašnjavaju sve neophodne informacije, dok su druge podrazumevale samo okvirne odrednice, a ostala pravila su podrazmevala poznavanje konkretne izvođačke prakse. Najpoznatiji i vema rasprostranjeni sistem u crkvenoj pevačkoj muzičkoj praksi bile su takozvane neume, koje pripadaju tipu „vremensko-prostorne notacije”, to jest sistema

Problematizacija notacije nalazi se u srži Veberove analize racionalizacije i, ujedno, u srži evolucionističke logike inkorporirane u koncept racionalizacije. Kako je racionalizaciju tumačio kao jedinstveni ujedinjujući element zapadnih kultura, posebno je relevantnim smatrao proces birokratizacije kao vida kapitalističkog uređenja podele rada. Oličenje ove pojave prepoznao je upravo u notaciji kao jednom od sistema koji su vodili preciznijoj i potpunoj formalizaciji muzičke komunikacije. Kako je pomenuto, proces racionalizacije je, prema Veberu, posebno bio očigledan u delatnosti Rimske katoličke crkve. Birokratizacija u crkvi imala je odraza na racionalizaciju muzike koja je izvođena i, što je još važnije, čuvana i prepisivana za potrebe crkvenih obreda, čime su stvarane i održavane određene crkvene konvencije u vidu muzičkih praksi i pravila muzičkog pisanja i izvođenja, što je, prema Veberovoj analizi, ostavilo odraza na celokupnu zapadno-evropsku tradiciju u vidu formalizacije izvođačkih ansambala, konstrukcije instrumenata, kao i pravila notacije. Naime, kako je Veber pokazao, određeni procesi koji se tiču notacije, pravila u izvođenju, izvođačkom anslamblu, načinu izvođenja, bili su posledica delatnosti vezanih za crkvenu tradiciju.

Fokusirajući se na proučavanje notacije u praksi Rimske katoličke crkve, Veber je zaključio da su veliku ulogu u standardizaciji određenih zapadnoevropskih muzičkih praksi odigrali monasi. Oni su, naime,

zapisivanja koji je uključivao označavanje pojedinih komponenata, poput intonacije, ali ne i, na primer, ritma i dinamike, zbog čega je ovo bio sistem koji je podrazumevao kompozicionu neodređenost, a ta neodređenost bila je posledica činjenice da je sama notacija predstavljala samo deo onoga što se zapravo pevalo. Notacija je, dakle, u dugom istorijskom periodu, označavala jedan deo celokupne izvedbe, dok je drugi proizilazio iz izvođačke prakse, to jest, pevači su znake interpretirali, a ne doslovno čitali. Pri tom, bilo je potrebno poznavati određenu izvođačku tradiciju da bi se uopšte moglo protumačiti ono što jeste zapisano. Opisana vrsta notacije bila je prevashodno notacija za pevače i bila je zastupljena tokom srednjeg veka i renesanse širom Evrope. Ovaj sistem zapisivanja nije omogućavao zapis više od jedne melodijske linije, tako da je dugo postojala notacija kao zapis jedne deonice, a partitura kao organizovan zapis celokupne kompozicije nije postojala sve do 19. veka. Pored notacije za pevače, specifični sistemi zapisivanja (najčešće poznati pod imenom „tabulature”) postojali su u instrumentalnoj praksi i takođe dugo nisu dozvoljavali kompleksne i potpune zapise. Vremenom su ppvećavane mogućnosti zapisa, te su se umnožavale oznake za tempo, dinamiku, ritam, i ostale specifičnosti kompozicije, što je vodilo sve potpunijim informacijama o delu koje se izvodi. Tek je tokom 19. i 20. veka došlo do potpune formalizacije orkestarske partiture, sa sve većim brojem neverbalnih oznaka i sve detaljnijim specifikacijama o svim parametrima zvuka, dovodeći tako do potpune kontrole napisanog notnog teksta, kontrolišući tako svaki detalj izvođenog dela (upor. Bent, 2001).

standardizovali notaciju sa ciljem stvaranja sistema koji bi služio za lakše učenje i izvođenje crkvenih službi. Veber je smatrao da je promena principa notacije dovela i do promena u izvođačkim praksama, kako u crkvi, tako i na dvoru, odnosno, u onim okolnostima koja su nametala striktna pravila izvođenja.¹²⁸ Standardizacija muzike je, prema Veberu, obuhvatala standardizaciju ponajviše u instrumentaciji i notaciji, omogućujući specifičan vid prenosa muzike, odnosno muzičke komunikacije. Naime, Veberova analiza vodi ka zaključku da je, postepenim razvojem i uslozljavanjem (odnosno, poboljšanjem), notacija omogućila širenje određenih muzičkih praksi, tako što su kompozitori i izvođači prenosili zapisanu muziku na dvorove, što je vremenom dovelo do stvaranja uslova za sve detaljnije zapisivanje ideja kompozitora i preciznijeg izvođenja kompozicija. Veber je, nadalje, pozitivno ocenio uspostavljanje notnog sistema koji je omogućio zapisivanje celokupne partiture, odnosno, postojanje zapisa više deonica istovremeno, što je omogućilo napuštanje prakse notiranja samo jednog melodijskog glasa i stvorilo uslove za razvoj principa akordske harmonije.

Pored insistiranja na zapisanoj, fiksnoj partituri kao zatvorenom sistemu koji je, kao takav, jedini pravi predmet proučavanja nauke o muzici, Veber je od istoričara muzike usvojio i diskurs o profesionalizaciji kao jedinom vidu značajne muzičke prakse vredne naučne pažnje. Naime, analiziravši usavršavanje instrumenata, autor je utvrdio da je profesionalizacija u ovoj sferi tekla od usavršavanja u oblasti izrade instrumenata, preko podele rada na proizvođače i izvođače, te do konačnog osamostaljivanja izvođača kao samostalne profesije. U

¹²⁸ U literaturi postoji kritički pristup Veberovim zaključcima koji se tiču metodologije koju je ovaj autor primenjivao. Smatra se, naime, da je uzorak na osnovu kojeg je autor donosio zaključke o procesu racionalizacije, bio ograničen na materijal muzičkih praksi vezanih za Rimsku katoličku crkvu, te da je, koristeći jedino materijal vezan za crkvene muzičke prakse, došao do jednoznačnog zaključka da je posebnu ulogu u procesu racionalizacije odigrala crkva (Turley, 2001: 634). Veber, međutim, nije sam radio analizu materijala, dakle, nije vršio arhivska istraživanja, te sam donosio zaključke o celokupnom istorijskom toku razvoja muzike. Treba imati u vidu da se ovaj autor, zapravo, poziva na zvanično znanje istorije muzike, o kojem je, u najvećoj meri, saznavao iz Rimanovih radova, što je i sam često navodio, ili u celosti citirao. Kako je pokazano, Veberovo istorijsko izlaganje razvoja određenih aspekata muzike, među njima i notacije, jeste odgovaralo tadašnjim (a i sada aktuelnim) zaključcima zvanične muzičke istoriografije. Ono u čemu se Veberova studija razlikuje od određene studije iz istorije muzike iz tog vremena jeste koncept racionalizacije kao onaj kojim se demonstrira razvojne izvesne komponente iz istorije muzike, koje, doduše, jesu u izvesnoj meri pojednostavljene u Veberovoj interpretaciji, ali nisu rezultat njegove istraživačke metodologije, nego mnogobrojnih izvora iz istorije muzike sa kojima se ovaj autor susreo i koje je pokušao da ujedini u vlastitoj teoriji.

navedenom procesu, prepoznao je tesnu vezu između zanatlija (koji su vremenom bivali specijalizovani za proizvodnju instrumenata) i profesionalnih izvođača (za koje je formirano samostalno profesionalno polje u jednom istorijskom trenutku), čime je stvoreno čvrsto i jasno definisano tržište, sa standardizovanom proizvodnjom, sa preciznim zapisima kompozicijama, te sa sve savršenijim mogućnostima izvođenja. Pisana notacija i standardizacija proizvodnje muzičkih instrumenata predstavljali su, prema Veberu, racionalne posledice organizovanog, uređenog, odnosno, racionalizovanog društva, što je, u krajnjoj instanci, vodilo sve kompleksnijim muzičkim dostignućima, ali i sve većom potrebom, kako za instrumentima i njihovim proizvođačima, tako i za profesijom izvođača i kompozitora. Veber je, takođe, razmatrao i formiranje sve kompleksnijih ansambala, orkestra, koji su, do 19. veka, imali precizni sistem organizacije, od zapisanih partitura, preko instrumentalista koji su mogli da se školuju za tu profesiju, do institucije orkestra u kojoj su nalazili svoju precizno određeni društveni položaj (Weber, 2004: 258 i dalje).

2. Inkorporiranje u (etno)muzikološke analize melodije i harmonije: dihotomije „razvijeno”/„nerazvijeno” i „zapadno”/„ne-zapadno”

Svaku proučavanu muzičku praksu Veber je sagledavao u stalnoj komparaciji sa zapadnoevropskom, i to posebno u okviru analize tonskih sistema, zbog čega mu je najviše pažnje privlačila činjenica da u ne-zapadnoj muzici ne postoji akordska tonalna harmonija kao u slučaju zapadnoevropske muzike. Stoga je „primitivna muzika” Veberu zvučala kao „haotična” i „začudujuće jednozvučna”, pri čemu je ovaj autor navedenim opisima pokušao da ukaže na pretežno melodijsko ustrojstvo ne-evropske muzike, te na nepostojanje harmonijske komponente u smislu postojanja uređenog celovitog tonskog sistema, zbog čega se i povremena polifonija u „primitivnoj muzici” realizovala u vidu „heterofonije”, a ne u vidu „akordske harmonije” (Weber, 2004: 212 i dalje).

Ovde treba imati u vidu kontekst Veberovog tumačenja tonskih sistema u zapadnim i ne-zapadnim muzikama. Sam termin „harmonija” uopšteno može značiti zvučanje dva tona (kako se smatralo prema postulatima srednjevekovne

teorije) ili tri tona (od renesanse), pri čemu se uobičajeno mislilo na njihovo simultano zvučanje u vertikali. Međutim, u Veberovom slučaju, reč je konkretno o harmoniji kao strukturnom principu fundiranom na Rimanovoj teoriji funkcije (reč je, dakle, o funkcionalnoj harmoniji) i odnosi se na precizno definisana pravila kombinovanja akorada u zavisnosti od funkcije kojoj pripadaju. Prema tadašnjoj teoriji, ali i praksi, koncept harmonije označavao je, zapravo, tonalnu funkcionalnu harmoniju u čijem se središtu nalazi kombinacija akorada triju funkcija – tonike, subdominante i dominante. Stoga, Veberova komparacija akorske harmonije i one koja to nije (nego je „samo višeglasje”)¹²⁹ znači, ujedno, i vrednosnu ocenu analizirane muzike, s obzirom na to da autorova tumačenja impliciraju zaključke o jednostavnosti ne-zapadne muzike, kao i njenom melodijskom ustrojstvu, te nepostojanju harmonije kao strukturnog principa (upor. Weber, 2004: 213). Ujedno, sve navedeno je doslovno preuzeto iz muzikološke literature (Rimanove istorije i teorije muzike), a pogotovo iz etnomuzikološkog diskursa u kojem je, na isti način, primenjivana analiza ne-zapadnih muzika u komparaciji sa zapadnim.

Veber, međutim, nije bio isključiv u svojim tumačenjima, bez obzira na to što je vlastite zaključke o „primitivnoj” muzici donosio na osnovu teorija Valašeka, Hornobstela i drugih, čiji su diskursi, kako je pokazano, nesumnjivo bili fundirani na evolucionističkom narativu po kojem je „primitivna” muzika označava „niži” stupanj razvojne lestvice u odnosu na „više” muzike. Veberov diskurs je, barem u izvesnim tumačenjima, bio opozitan diskursima koji su mu predstavljali polazište, ali ponekad i sebi samom. Naime, Veber je, s jedne strane, nesumnjivo prihvatio dihotomiju kategorija „razvijene” i „nerazvijene” muzike, o čemu ponajviše svedoči i sama upotreba navedenih termina i često označavanje „manje razvijene” i „manje racionalizovane” muzike kao one koja je „primitivna”, ali je, s druge strane, ostao otvoren za sagledavanja određenih rešenja u ne-zapadnoj muzičkoj tradiciji kao specifičnih i kao onih na koja se izvesna pravila zapadne tradicije ne

¹²⁹ U Veberovoj studiji dosledno je sprovedena komparacija praksi na osnovu dihotomije muzike koja je „harmonska” i one koja je „samo višeglasna” (mehrstimmig), pri čemu se pod prvopomenutom podrazumeva harmonski uređena zapadno-evropska muzika uobličena po principima tonalne, funkcionalne akordske harmonije, a pod drugopomenutom svi drugi vidovi višeglasnog izvođenja (upor., na primer, Weber, 2004: 212).

moгу primeniti. O tome svedoči autorovo ukazivanje na to da su intervali upotrebljeni u „primitivnoj” muzici melodijski uređeni, a ne fundirani na harmoniji. Takođe je zaključio da se evropska harmonija bazira na razumevanju muzike kao sazvučja, te „ne pristupa tonu kao samostalnoj celini”, što nije slučaj u nekim drugim muzičkim praksama (Weber, 2004: 213).

Indikativno je, međutim, da – uprkos uticaju i muzikoloških i etnomuzikoloških diskursa, kao i inkorporiranju i u jedne i u druge – Veber nije odustao od insistiranja na tezi o „univerzalnom” značenju okcidentalne muzičke kulture, što je pitanje koje se pokazuje kao nit koja prožima celokupnu studiju, bez obzira na to u kojoj meri se autor približava ili udaljava od usvojenih diskursa. Takođe, i pored priznavanja postojanja dvaju različitih principa (harmonskog i melodijskog) u muzici, ostao je veran postojećoj dihotomiji kojom se, konačno, u potpunosti umrežava u aktuelne diskurse o muzici. Stoga je, konačno, potrebno i rezimirati na koji način je Veber pravio osvrt na fenomene koje je nazivao „primitivnim”. Veberov pristup pokazuje se, kako je već pomenuto, kao dvojak, budući da usvaja od muzikologa naučni diskurs o muzici kao 'viši' diskurs o autonomnom 'umetničkom delu' kao zapisanoj i objektivno spoznajnoj činjenici. Ovaj autor, nadalje, od etnomuzikologa preuzima kontradiktorno interesovanje i proučavanje muzike „primitivnih naroda” kao legitimnog predmeta naučnog proučavanja, pri tom, ipak, ostajući pri uverenju o superiornosti okcidentalne kulture i insistirajući na pitanju o ekskluzivnosti upravo onog tonskog sistema kakav postoji u zapadnoevropskoj tradiciji (dakle, u celosti na isti način na koji su to činili i etnomuzikolozi). Konačno, indikativan je i Veberov dosledni opis ne-zapadne muzike kao „primitivne”, bez obzira na to što je priznavao da ova muzika jednostavno počiva na drugačijim sistemima uređenja tonova. Dakle, u svim kontekstima kada je analizirao muziku koja nije pripadala zapadnoevropskoj tradiciji, kao i onoj (kako ne-zapadnoj, tako i zapadnoj) iz udaljenih vremenskih epoha (poput antičkog perioda), pa čak i onoj koja pripada ranijim („primitivnijim”, tj. jednostavnijim) fazama razvoja potonje „racionalizovane” muzike, autor je dosledno pisao o „primitivnim” muzikama (na primer, Weber, 2004: 185–188), melodijama (Weber, 2004: 191–198),

instrumentima (Weber, 2004: 185 i 242), skalama (Weber, 2004: 162), „tonskim oblicima” (Weber, 2004: 187), pa čak i ligaturama (Weber, 2004: 245–259), višeglasju (Weber, 2004: 226–231), tonalitetu (Weber, 2004: 186), te, naravno, i o „primitivnim narodima” (Weber, 2004: 181 i dalje), kao i o „primitivnom muzičkom razvoju” (Weber, 2004: 242). Time je potvrđivao istu onu premisu na kojoj je bila fundirana i tadašnja muzikologija – premisu o istoriji muzike kao istoriji razvoja ’umetničke’ muzičke prakse Zapada, što je suštinski podrazumevalo analizu stila određene epohe.

3. Stil i progres u Veberovoj teoriji racionalizacije muzike

Ovde ću problematizovati koncept stila kao poslednjeg i jednog od najznačajnijih indikatora prisustva progresivne logike u konceptu racionalizacije muzike. Stil je, naime, jedan od krucijalnih ujedinjujućih faktora koji povezuju Veberov koncept racionalizacije sa muzikološkom konotacijom istorijskog progresa. Stil je upravo jedna od kategorija koja je smatrana specifično zapadnom, koja se nalazi u temeljima muzikologije kao nauke (podsećam na Adlerov tekst u kojem je promovisan stil kao jedna od krucijalnih kategorija nauke o muzici) i koja, ujedno, podrazumeva koncept progresa u vidu ispoljavanja kontinuiteta u određenim komponentama muzičkog razvoja.

Stil u muzici podrazumeva mnogo, međusobno srodnih, ali često i sasvim različitih koncepata. Može se definisati u odnosu na pojedinačne delove, to jest komponente muzičkog dela, na delo kao celinu ili na pojedina rešenja u melodiji, harmoniji, ritmu, instrumentaciji, kao i upotrebi pojedinačnih akorada, fraza, delova. Može se, nadalje, govoriti i o stilu jednog kompozitora, ili fazi u njegovom stvaralaštvu, ili stilu kao odrednici celokupne kulture, odnosno perioda u istoriji, i tako dalje (Pascall, 2001: 1).

Međutim, u kontekstu romantičarskih diskursa u koje se Veber inkorporira svojom studijom o muzici, stil je podrazumevao nekoliko konkretnih i precizno određenih paradigmi u vezi sa kojima ga je potrebno tumačiti. Veber se, pre svega, direktno nadovezuje na samu muzikološku orijentisanost na muzičko delo kao autonomni predmet proučavanja, odnosno na koncept stila kakav je u

muzikologiji postavljen u njenim osnovama. Reč je, dakle, o muzikologiji kao naučnom proučavanju muzičkih odlika reprezentativnih muzičkih dela (Marković, 2009: 77), što u Veberovom slučaju biva preusmereno na momenat reprezentativnih odlika muzičkog dela kao koncepta, odnosno preduslova njegovog postojanja u vidu muzičko-tehničkih sredstava neophodnih za njegovo postojanje. Nadalje, kako je bilo reči, u samom začetku, u čuvenom tekstu Gvida Adlera, stil se pominje kao jedna od stožera analize istorijske muzikologije, što se prepoznaje u potonjoj dugoj tradiciji takozvane tradicionalne muzikologije kao nauke koju je sačinjavao pozitivistički hronološko-istoriografski sled stilskih epoha (Marković, 2009: 79), pri čemu je sam model stila – kao načina za periodizaciju epoha i za konstruisanje istorije kao narativa o stilovima (kao i mnoge druge kategorije u prvim muzikološkim diskursima) – bio posledica primene organicističkih teorija, odnosno implementiran iz prirodnih nauka, a podrazumevao je model „zamišljene evolucije ranijih faza stila koje su predodređene da slede jedna za drugom, svaka usmerena prema sledećoj, kasnijoj” (Marković, 2009: 89).

Veberov diskurs inkorporira se u narativ o stilu kao poretku postizanja određenih zakona, pravila ili normi koji dovode do celovitosti i jedinstva, odnosno, kontinuiteta određenih komponenti koje su, u slučaju ovog autora, fomulisane kao muzičko-tehnička sredstva koja ostvaruju svoj samostalni razvoj ka sve savršenijim vidovima u okviru okcidentalne kulture. Stil shvaćen kao „veliki stil” postizanja zakona ili logičnog poretka, čime se određuje značaj pojedinačnog umetnika (Marković, 2009: 29) upravo je suštinska evolucionistička nit u Veberovoj sociološkomuzičkoj teoriji racionalizacije. Stil, kao organicistička kategorija progresivnog nizanja epoha, kao progresivno usavršavnje tehnike komponovanja (između ostalog), pokazuje se kao nit koja objedinjuje usmerenost na muzičko delo, na autora, na tehniku i na sveukupni istorijski razvoj čitave okcidentalne kulture u Veberovoj studiji o muzici. Koncept stila se, ujedno, pokazuje i kao svojevrsni dokaz Veberovog afirmativnog tumačenja racionalizacije u muzici – stil je, naime, ono što razdvaja okcidentalnu kulturu od

svih drugih. Jedino je na Zapadu uobličen jedan, kontinuirani, dosledno sprovedeni, pravolinijskom logikom vođeni stil.

Iako, nažalost, Veber nije elaborirao, odnosno, precizno definisao svoje tumačenje stila, ono se nesumnjivo pokazuje kao tipično za gore navedene tendencije prisutne u diskursima o muzici a kraja 19. i početka 20. veka. Stil se u Veberovom diskursu pojavljuje kao ujedinjujući princip u sferi komponovanja i izvođenja, kao i u konkretnom načinu izvođenja, u vidu postojanja vokalnog, vokalno-instrumentalnog ili instrumentalnog stila (Weber, 2004: 218), potom, u celokupnoj epohi (Veber razmatra, na primer, gotički, renesansni, barokni stil), te može, nadalje, biti lociran u melodiji, ritmu, harmoniji (Veber analizira kontrapunktski i akordski stil, Weber, 2004: 214–215), a indikativna je i upotreba termina „stilskog principa” (Stilprinzip) u autorovoj analizi tonaliteta (Weber, 2004: 252 i dalje), kao i razmatranje „mesta stila u razvoju muzike” kada razmatra okcidentalni tonski sistem (Weber, 2004: 246). Veberov diskurs je, dakle, duboko fundiran na ideji o stilu kao kontinuiranom principu koji ujedinjuje progres zapadnih naroda, epohe i reprezentativne primere kompozitora, odnosno, njihovih tehnika u okviru pojedinih epoha (upor. Braun i Finscher, 2004: 66 i 91).

Konsekvence Veberove analize racionalizacije muzike ogledaju se, da zaključim, u autorovom zaključku o tome da je u Evropi, u istorijskom periodu od srednjeg veka, preko renesanse i baroka, kontinuirano izgrađivan stil koji je bio jedinstven u odnosu na sve druge muzičke prakse, kako one drugih naroda, tako i drugih (ranijih) epoha. Imajući to u vidu, jasno je da je ovaj autor želeo da pokaže da su jedino zapadnoevropski narodi uspeli da sprovedu celokupni proces racionalizacije i da su uspeli (što je najznačajnije za naše razumevanje Vebera) da ovaj proces dovedu do samog kraja, to jest „vrhunca” u „razvoju” muzike. Veber je, dakle, tvrdio da je put savladavanja i spoznavanja svakog narednog koraka u racionalizaciji predstavljao, ujedno, i put tehničkog i stilskog progressa – svaki korak video je kao razvijeniji u odnosu na prethodni. Konačno, ovaj autor je smatrao da je navedeni put racionalizacije omogućio ustoličenje zapadnoevropske muzike kao one koja je najkompleksnija, najbogatijeg „sadržaja” (tj. korišćenih sredstava), koju je jedino moguće precizno zapisati i (potom) izvesti, i to na, isto

tako, (u)savršenim instrumentima Zapada. Jednom rečju, Veberova analiza racionalizacije muzike umnogome podseća na bilo koju studiju iz istorije muzike napisanu krajem 19. veka i početkom 20. veka.

ZAKLJUČAK: IMPLIKACIJE VEBEROVOG DISKURSA O RACIONALIZACIJI MUZIKE

Tokom istraživanja u okviru umnogome zapostavljene i nepoznate oblasti sociologije muzike u opusu Maksa Vebera, uočila sam i utvrdila da postoje nebrojeni relevantni, intrigantni i nadasve kompleksni teorijski aspekti vezani za ovaj deo delatnosti ovog, činilo se, sasvim dovoljno i temeljno proučavanog autora. Kao naročito zanimljiva i važna perspektiva sagledavanja Veberove teorije u okviru autorovog bavljenja fenomenom muzike vremenom se izdvojila paradigma evolucionizma, zbog čega je celokupni istraživački rad u ovoj disertaciji bivao sve više usmeren ka navedenoj teorijskoj ravni, što je, konačno, rezultiralo i potpunim fokusiranjem na analizu evolucionističkih elemenata prilikom formulacije teme doktorske disertacije.

ZNAČAJ ANALIZE EVOLUCIONISTIČKIH ELEMENATA U VEBEROVOJ SOCIOLOŠKOMUZIČKOJ TEORIJI: ZAKLJUČNA RAZMIŠLJANJA

U uvodu ovog rada bilo je posebno važno ukazati na činjenicu da sociologija kulture i sociologija umetnosti nisu discipline koje se često i uobičajeno dovode u vezu sa delatnošću Maksa Vebera, za čiji opus su uvek bile relevantne problematizacije u kontekstu definisanja sociologije kao nauke, njenog predmeta i metoda. Stoga je Veber dugo (neopravdano) ostao po strani u debatama u okviru sociologije kulture, iako, kako je rečeno, ovaj autor jeste imao interesovanja za navedenu oblast, a mnogi elementi njegovog kulturološkog pristupa daju se rekonstruisati i iz spisa koji nisu posvećeni sociologiji kulture kao takvoj (kao što sam pokazala na primeru sociologije religije koju mnogi autori tumače kao Veberov doprinos upravo sociološkokulturnoj teorijskoj platformi). Veber je, dakle, do nedavno bio tumačen kao autor čiji je diskurs značajan u

kontekstu proučavanja problema istorijske, političke i ekonomske sociologije, kao i sociologije prava i religije. U uvodu sam pokazala da je, iz navedenog razloga, literatura o Veberu samo naizgled obimna, ali da je, ipak, ograničena kada se uzmu u obzir svi problemi kojima se ovaj autor uistinu bavio. Uzimajući u obzir rečeno, uočila sam, kako se pokazalo, očiglednu potrebu za dopunom takozvane „veberijanske paradigme” u istoriji socioloških teorija – paradigme koja je u celosti zanemarivala, odnosno, isključivala oblast sociologije kulture, umetnosti i muzike u opusu Maksa Vebera, zbog čega je izuzetno retko i poznat sam podatak da je ovaj autor zaista i pisao studiju u ovim disciplinama. Sve navedeno bilo je ideja vodilja, kako mog istraživanja Veberovog rada, tako i same izrade ove disertacije. Smatrala sam značajnim ukazati na određeni broj (delimično ili sasvim) zapostavljenih i nepoznatih aspekata Veberove sociološke teorije. Ovim radom sam, nadalje, želela da ukažem, ne samo na značaj dopune zapostavljenih aspekata Veberove teorije, nego i dopune same biografije ovog autora.

Razlog odabira elemenata evolucionizma, kao jednog od ključnih zapostavljenih problema u Veberovoj teoriji, obrazložen je na početku rada. Rečeno je da je u pomenutom izboru problema evolucionističkih elemenata određenu ulogu imala postojeća literatura koja je retko doprinosila mom inicijalnom interesovanju. Utvrđeno je da se autori slažu po pitanju pridavanja značaja podatku da je sociološki 'klasik' poput Maksa Vebera ujedno i autor jedne ozbiljne i temeljne studije o muzici. Pri tom, mnogi osvrta na studiju o muzici ostajali su nedovoljno posvećeni konkretnim pojedinostima, nego su, naprotiv, davali sveobuhvatne osvrte, što je vodilo ponavljanju izvesnih informacija u mnogobrojnim izvorima. Moja prethodna upoznatost sa evolucionizmom u muzikološkim diskursima, odnosno, sa istorijom diskursa o muzici, uslovlila je uviđanje očiglednih srodnosti između Veberovih tumačenja razvoja muzike i diskursa njegovih savremenika iz oblasti teorije i istorije muzike. Kako sam navela, smatrala sam izuzetno značajnim proučavanje pomenutih srodnosti, te stvaranje solidnih teorijskih polazišta za dalja proučavanja Veberove sociološkomuzičke teorije. Izuzetno je indikativna i, ujedno, podsticajna za dalji rad, činjenica da autorova studija o muzici predstavlja amalgam socioloških,

istorijskih, filozofskih i estetičkih diskursa aktuelnih krajem 19. veka i početkom 20. veka, zbog čega sam pokušala da je postavim u kontekst vodećih debata o muzici toga doba, što bi trebalo da rezultira i ukazivanjem na aktuelnost ove teorije, kako sociolozima, tako i istoričarima i teoretičarima umetnosti, a posebno muzikolozima.

Imajući u vidu zapostavljanje, ili, barem, nedovoljno temeljno proučavanje Veberove sociološkomuzičke teorije, kako u domaćoj, tako i u stranoj literaturi, ovaj rad sam usmerila na problematizaciju evolucionističkih elemenata kao onih koji višestruko dopunjuju naše znanje o opusu ovog autora, pa, samim tim, i znanje o njegovoj poziciji u istoriji socioloških teorija, a posebno u istoriji sociologije muzike koja je ovde primarna. Kao što sam ranije istakla, imala sam u vidu da konstituisanje jedne discipline neizostavno zavisi od (re)konstruisanja njene istorije, zbog čega sam nalazila posebno značajnim proučavanje Vebera kao (istorijski) prvog sociologa koji je uzeo učešća u definisanju sociologije muzike kao takve. Upoznavanje sa osnovnim problemima, kako same Veberove sociološkomuzičke teorije, tako i drugih teorija zastupljenim krajem 19. i početkom 20. veka, čini se privlačnim i za današnju sociologiju muzike kao disciplinu koja je, i u svetskim razmerama, nedovoljno razvijena.

U ovom radu su, dakle, uzeti u obzir raznovrsni izvori. U najmanju ruku, razmatrana su dva moguća pristupa Veberovoj teoriji – sociološki i muzikološki. Pokušala sam, stoga, da ukažem na najznačajnije karakteristike oba bazična pristupa problemima evolucionizma, pri čemu se muzikološki evolucionizam pokazao kao ključni, s obzirom na prirodu i značaj uticaja koji je tadašnji diskurs o muzici imao u profilisanju Veberove sociološkomuzičke teorije. Aspekt evolucionizma u Veberovoj teoriji pokazao mi se kao presudni nakon uvida u literaturu o mnogim i mnogoznačnim segmentima autorovog angažovanja, kao i nakon razmišljanja o aktuelnim debatama u diskursima svih disciplina sa kojima sam bila upoznata (prvenstveno sociologije, muzikologije, antropologije) i na osnovu kojih sam zaključila da se problematizacija evolucionizma čini podesnim za dalje razmatranje Veberovog diskursa o muzici. Rekonstrukcija evolucionističkih elemenata omogućila je, dakle, specifičan uvid u kompleksnost

uticaja koji su se iskristalisali u autorovoj teoriji, jer je dovela do rekonstrukcije ukrštanja mnogih diskursa u njoj, te do razotkrivanja prisustva elemenata koje je autor (kritički ili u celosti) usvojio iz tadašnjih diskursa o muzici, te ih inkorporirao u historicističku analizu razvoja muzike.

Podsećam da su u uvodu ove disertacije postavljene dve fundamentalne hipoteze:

1. koncept racionalizacije muzike sadrži elemente evolucionističke ideje o razvoju;
2. nastanak i uobličavanje koncepta racionalizacije muzike posledica je uticaja, između ostalog, i muzikološkog evolucionizma na diskurs Maksa Vebera.

Ovde je potrebno ukazati i na konačna razmišljanja u vezi sa navedenim polazištima. Drugim rečima, treba sumirati rezultate proučavanja elemenata evolucionizma u Veberovoj sociološkomuzičkoj teoriji.

Pri radu na pomenutim hipotezama pokazalo se neizostavnim i ključnim predstaviti evolucionizam kao dominantnu paradigmu u muzikološkim diskursima, ali je, takođe, moralo biti ukazano i na celokupni način na koji su se prvi naučni diskursi o muzici uobličavali. Dakle, evolucionizam nije bio tek jedna od paradigmi prisutnih u diskursima o muzici – on je bio suštinsko obeležje koje se ustoličilo u samim počecima muzikologije kao discipline koja se formirala pod uticajem evolucionističkih prirodnih nauka i ugledajući se na njih. Stoga su izvesni ključni koncepti istorije muzike, zapravo, direktno preuzeti iz prirodnih nauka, a evolucionistička ideja o kontinuiranom 'razvoju' muzičkih karakteristika utkana je u srž muzikologije kao takve. Pored muzikologije, koja je bila uređena kao nauka o 'umetničkoj' muzici, na Vebera su uticali i diskursi o muzikama nezapadnih naroda, čime se bavila takozvana komparativna muzikologija, što je dodatno obogatilo autorova sociološkomuzička tumačenja, te dovelo do njihovog usložnjavanja i stvaranja mnogoznačnosti i, ponekad, ambivalencije u stavovima.

Budući da su diskursi o muzici bili uobličavani pod uticajem prirodnih nauka, prvo poglavlje bilo je posvećeno evolucionizmu kao paradigmi u naučnim diskursim 19. veka. Ovo poglavlje bilo je neophodno i radi ukazivanja na malo

poznata tumačenja muzike u diskursima najpoznatijih predstavnika teorije evolucije – Spensera i Darvina. Utvrdivši mnogoznačnosti evolucionizma kao takvog, te uočivši probleme koji su se iskristalisali u diskursima koji se nisu odnosili na muziku, bilo je moguće nastaviti dalju problematizaciju ideje o evoluciji u okviru muzikologije koja se u to vreme konstituisala. Navedenome je posvećeno drugo poglavlje koje je imalo u velikoj meri informativni karakter, jer je bilo neophodno pokazati načine inkorporiranja evolucionizma iz prirodnih nauka u prve naučne diskurse o muzici. Time se stekla stabilna teorijska platforma na kojoj je mogla da se izvrši komparacija Veberovih tumačenja sa aktuelnim tumačenjima u evolucionistički profilisanim naučnim diskursima o muzici.

Pri analizi evolucionizma u muzikološkim diskursima 19. veka utvrđeno je nekoliko aspekata koji su se pokazali ključnim za dalju analizu Veberovog diskursa. Naime, posebno se pokazalo indikativnim postojanje dihotomije „razvijene” (ili „civilizovane”) i „nerazvijene” (ili „primitivne”) muzike u muzikološkim diskursima 19. veka, što je bilo vezano za evolucionističku logiku primenjenu na razmatranje fenomena u svetu muzike. Objašnjeno je da su navedeni koncepti nastajali u samom začetku konstituisanja nauke o muzici, te je bilo važno da se nova nauka konstituiše u skladu sa važećim priznatim naučnim principima, poput onih iz biologije i geologije. Putem direktne primene izvesnih kategorija iz prirodnih nauka (poput pojma „vrste”), muzikologija je nedvosmisleno usvajala evolucionizam i ugrađivala ga u svoje temelje. Nakon predstavljanja karakteristika prvih diskursa o muzici, postao je jasan osnovni način na koji je evolucionizam našao put i do Veberovih tumačenja ’razvoja’ muzike. Veber je, dakle, sasvim dobro poznao aktuelne diskurse, a u njima je evolucionistička paradigma odigrala presudnu ulogu. Tek nakon svega pomenutog, stekli su se uslovi da se izvrši analiza Veberove teze o racionalizaciji kao onoj koja uistinu sadrži elemente evolucionizma.

U trećem poglavlju, u kojem se konačno predstavlja racionalizacija kao koncept u kojoj se mogu precizno rekonstruisati posledice uticaja evolucionizma, ukazano je i na preplitanja istoricizma i evolucionizma u Veberovoj teoriji, što je

doprinelo boljem uvidu u kompleksnost i višeznačnost samih koncepata kojima ovaj autor operiše. Indikativno je da koncept „duha muzike” nije vezan isključivo za historicističko nasleđe sociologije, nego on svedoči o raznovrsnim načinima na koje se autor inkorporira i u filozofske i estetičke rasprave toga doba. Naime, pokazano je da je on posledica Veberovog delanja u vreme važenja jedne od dominantnih estetičkih paradigmi toga doba po kojoj se muzika smatrala „uzvišenijom” u odnosu na ostale umetnosti, što je usvojio i sam Veber, te se po navedenome u potpunosti približava i aktuelnim diskursima o muzici, kako muzikološkim, tako i estetičkim. Po tumačenju muzike kao „najunutrašnjije” od svih umetnosti i kao one koja ima, odnosno, može imati (veće ili manje) religijsko dejstvo, Veber se inkorporira u romantičarsku estetičku tradiciju tumačenja muzike. Istovremeno, međutim, autor ujedinjuje i sociološku historicističku tendenciju u okviru koje je bila zastupljena analiza koja je imala za cilj objašnjenje i razumevanje specifičnosti datog „duha” vremena. Stoga otkrivanje „duha muzike” određene epohe za Vebera jeste značilo proučavanje vrednosti, neponovljivosti i jedinstvenosti te konkretne muzičke prakse u datom istorijskom trenutku, ali i uočavanje jedinstvenosti i neponovljivosti muzike u poređenju sa drugim umetnostima.

Za razliku od „duha” muzike, koji je svedočio o Veberovom usvajanju historicističkih i estetičkih paradigmi, racionalizacija muzike bila je mnogo tešnje (ali, kako sam pokazala, ne i u potpunosti) povezana sa evolucionistički formiranim muzikološkim diskursima. Poseban segment rada morao je, stoga, biti fokusiran na autorovo zavidno poznavanje mnogobrojnih kompleksnih tumačenja muzike, kakva su postojala, ne samo u diskursima istoričara, nego i prvih proučavalaca muzike kao akustičkog fenomena, što je neminovno vodilo kompleksnijem sadržaju i same Veberove studije. Pokazala sam u kojoj meri je ovaj autor uistinu zašao u sfere koje nadilaze sociološka naučna interesovanja, te je, pod uticajem prevashodno Helmholtza, formirao i vlastite stavove posmatrajući muziku kao zvuk, odnosno, kao akustički problem. Indikativno je, pri tom, da je Veber imao tri jasno izdiferencirana izvora uticaja, koji su bili umnogome različiti, iako su svi činili osnove tadašnje muzikologije. Naime, za razliku od

Helmholca, čije je delo predstavljalo izvor akustičkih informacija, ali i povod za neslaganje, Riman je doprineo uobličavanju historiografske perspektive Veberovih tumačenja, dok je Hornbostel otvorio vrata etnomuzikološkim tumačenjima drugih muzika. Time je Veber bio upućen u sva aktuelna teorijska prelamanja 19. veka i uspeo je da formira vlastite stavove ujedinjujući višestruke izvore, te dodajući i sociološko čitanje problema koji su ga interesovali.

Pomenuto je da u literaturi postoji i insistiranje na Veberovom usvajanju akustičkih istraživanja, te se mogu naći i tumačenja po kojima se tvrdi da je za autorovu teoriju bila ključna upravo ova oblast, te da je, nadalje, ona doprinela i teškoj razumljivosti studije, kao i previše posvećenom prostoru akustičkim fenomenima. U ovoj disertaciji se ukazalo na mnogostranost i raznovrsnost uticaja koji su proželi diskurs ovog autora, te se insistiralo na tome da su Helmholceva istraživanja bila tek jedno od autorovih polazišta. Takođe sam pokazala da je za analizu Veberove teorije u sociološkom kontekstu, a pogotovo iz aspekta analize prisustva evolucionističkih elemenata u njegovom diskursu, Helmholceva teorija samo osnova od koje je ovaj autor pošao u vlastitoj analizi muzičkih fenomena, dok se kao mnogo važniji pokazao Rimanov pristup tumačenju istorije muzike.

Konačno, poseban segment ovog rada bio je usmeren na detaljnu analizu konkretnih simptoma evolucionizma, odnosno lociranja elemenata koji se razotkrivaju kao evolucionistički. Utvrđeno je da Veberova teorija racionalizacije sadrži dve suštinski važne i neraskidivo povezane evolucionističke komponente: tezu o evolucionom toku koji se ogleda u razvijanju složenijih muzičkih jedinica iz jednostavnijih (od podele intervala do temperacije celokupnog tonskog sistema) i u napredovanju tonalnog sistema, žanrova, instrumenata i celokupnih muzičkih praksi, koji su se tumačili kao određena vrsta (u čemu se Veber direktno nadovezuje na muzikološki diskurs 19. veka); te tezu o racionalizaciji kao progresivnom razvoju koji sadrži aspekte neo-kantovskog razumevanja istorije kao pravilnog, kontinuiranog i svrsishodnog napretka čovečanstva, ali i aspekte muzikološkog evolucionizma u skladu sa kojim se istorija muzike sagledavala kao nauka o zapisanim 'umetničkim delima' i razvoju stila.

Došlo se do zaključka da teza o racionalizaciji sadrži nesumnjive osobenosti evolucionističkog teorijskog okvira kada je reč o prvom pomenutom elementu (gde sam predstavila rezultate analize kojom se pokazalo Veberovo nedvosmisleno usvajanje muzikološkog evolucionizma koje se ogleda u proučavanju razvijanja složenijih jedinica iz jednostavnijih i u konstantnom napredovanju tonalnog sistema, žanrova, instrumenata), a da se drugi evolucionistički element pokazuje kao kompleksan i višeznačan (gde sam ukazala da se koncept racionalizacije može tumačiti kao razvoj, ali onaj koji ne mora biti interpretiran kao isključiva posledica muzikološkog evolucionizma, nego pokazuje Veberovo nadovezivanje na historicističko razumevanje istorije kao kontinuiranog napretka ljudskog razuma i duha).

Dakle, utvrđeno je da evolucionistički elementi u Veberovoj sociološkomuzičkoj teoriji racionalizacije predstavljaju svojevrsnu autorovu primenu muzikološkog modela konstruisanja istorije muzike na vlastitu sociološku teoriju o istoriji kao razvoju koji je vodio sve složenijoj i potpunijoj racionalizaciji muzike. U Veberovoj teoriji racionalizacije muzike, istorija muzike podrazumeva istoriju sve većeg stupnja racionalizacije, odnosno, sve veće kontrole i ovladavanja dostupnim sredstvima, kao i savladavanja umeća za uživanje u njoj. Istorija muzike u autorovoj interpretaciji predstavlja narativ od manje ka više 'razvijenim' muzikama, odnosno, od manje racionalizovanih ka onima koje su u potpunosti racionalizovane. Ukazano je, konačno, na činjenicu da se Veberovo tumačenje razvoja muzike pokazuje kao dvostruko – nastalo kao rezultat autorovog traganja za razlogom specifične okcidentalne racionalizacije i uspostavljanja „duha” kao rezultata delatnosti „genija” koji iznalazi adekvatna rešenja u skladu sa potrebama datog istorijskog trenutka.

Sve navedeno (izlaganje problema od evolucionizma kao opšte tendencije naučnih diskursa 19. veka, preko implementiranja ideje u muzikologiju, te sagledavanje načina na koji se može govoriti o elementima evolucionizma u Veberovoj teoriji racionalizacije muzike) rezultira predstavljanjem značaja i statusa tumačenja muzike u Veberovom sociološkom diskursu i ukazivanjem na kompleksnost njegovog razumevanja istorije i sociologije muzike, kao i na

činjenicu da je koncept racionalizacije muzike neodvojiv od evolucionističke paradigme.

Evolucionizam se pokazao posebno relevantnim nakon uvida u literaturu o Veberovim drugim oblastima angažovanja, kao i nakon razmišljanja o aktuelnim tendencijama u disciplinama o kojima sam saznavala iz literature i sa kojima sam bila upoznata. Imajući prevashodno Veberovu sociološkomuzičku teoriju u vidu, te razmatrajući savremene tokove socioloških i drugih diskursa, uvidela sam da se teorijski okvir evolucionizma kao jednog od teorijskih platformi na kojima je uobličavana autorova studija o muzici, čini podesnim za dalje promišljanje Veberovog diskursa o muzici. Drugim rečima, u toku mog proučavanja Veberove sociološkomuzičke teorije, vremenom je postalo sasvim očigledno da se autorova teorija inkorporira u dominantne diskurse o muzici 19. veka, kako one sociološke, tako i muzikološke. Dakle, evolucionistički elementi u Veberovom diskursu, iz perspektive današnje nauke, mogu se tumačiti kao indikatori prisustva mnogobrojnih paradigmi koje su prožele autorov rad, budući da je on bio izložen raznovrsnim, neretko i heterogenim i kontradiktornim uticajima. Diskursi o muzici 19. veka bili su tesno povezani i, štaviše, uobličavali se i konstituisali pod uticajem postojećih legitimnih naučnih diskursa (poput onih u prirodnim naukama), zbog čega je evolucionizam neophodno posmatrati kao tek jedan od teorijskih platformi koje su bile u sadejstvu sa drugima aktuelnima u to vreme, a kojima je autor nesumnjivo bio izložen. Elementi evolucionizma, ali i istoricizma, kao i drugih paradigmi karakterističnih za sociološka, muzikološka i estetička teorijska gibanja 19. veka, bili su neraskidivo povezani i njihovo postojanje bilo je međusobno uslovljeno, što je, svakako, doprinelo tome da Veberova studija o muzici predstavlja i danas zanimljivo sociološko, ali i muzikološko, muzičko-teorijsko i estetičko štivo.

Ovde je potrebno pomenuti da su evolucionistički profilisani radovi određenih autora – usvajajući i uobličavajući ideju o progresu kao naučno prihvaćenu paradigmu o razvoju sveukupnog čovečanstva – pomogli uspostavljanje izvesnog diskursa koji se ponekad u današnjim teorijskim preispitivanjima tumači kao vid isticanja vrednosti zapadne kulture kao

'prirodnih', 'univerzalnih' i svuda razumljivih, čime se uspostavio narativ o razvoju od „primitivnih”, „divljačkih”, „nerazvijenih”, pa tako i „neracionalnih” kultura ka „višoj” kulturi Zapada koja se, nadalje, pokazivala, sama po sebi, odnosno, po svojim karakteristikama (koje su, pri tom, bile i naučno elaborirane i potvrđene) kao naprednija, odnosno, superiorna u odnosu na ostale svetske kulture (upor. Larsen, 2000: 23 i dalje i Quayson, 2000a: 87 i dalje). U tumačenju Veberove teorije racionalizacije muzike u ovom radu uzeto je u obzir i postojanje pomenutih teorijskih pristupa proučavanju zapadne kulture, pri čemu je pokazano da se teza o racionalizaciji nesumnjivo može tumačiti kao model koji sadrži evolucionističko razumevanje napretka, ali, istovremeno, i da je ona bivala profilisana pod mnogobrojnim uticajima, te nije neminovno obeležena koji kao ona koja tumači zapadne muzičke prakse kao 'bolje' ili superiorne u odnosu na druge. Namesto toga, ovde je ukazano na činjenicu da je Veber razmatrao i temeljno analizirao upravo različitosti zapadnih i ne-zapadnih kultura, te došao do zaključka o postojanju divergentnih tipova razvoja u okviru muzičkih praksi, kao i muzičko-tehničkih sredstava. U diskursu ovog autora, pomenuti koncept razvoja muzike neraskidivo je povezan za konceptom racionalizacije koja se pokazuje kao svojevrsno uređenje muzičko-tehničkih sredstava (odnosno, moglo bi se reći, 'materijala' koji kompozitori koriste u stvaralačkom procesu u datom istorijskom trenutku), kao i načina na koji se specifični „duh” muzike realizuje u okviru procesa komponovanja.

Konačno, neophodno je problematizovati eventualne nedoumice koje su ostale nedorečene u toku prethodnih poglavlja, odnosno, formulisati potencijalne implikacije Veberovog diskursa o muzici. Dakle, koncept racionalizacije u ovom radu sagledan je putem rekonstrukcije elemenata Veberove sociološkomuzičke teorije, te je analizirana racionalizacija kao „razvoj”, „progres” i „evolucija”, što je, ujedno, značilo umrežavanje autorovog diskursa u kontekst tadašnjih razmatranja u okviru istorije prirode, biologije, geologije (što je, kako je pokazano, u velikoj meri uticalo na izgled prvih diskursa o muzici, pa, potom, i na sam profil Veberove teorije), potom istoricističke paradigme aktuelne u sociologiji (što je stvorilo zanimljivo i kompleksno preplitanje neretko

suprotstavljenih teorijskih paradigmi u autorovom diskursu o muzici), te diskursa o muzici 19. veka, koji su, možda i ponajviše, doprineli specifičnosti i jedinstvenosti, ali, nesumnjivo, i kompleksnosti i heterogenosti Veberove studije o muzici. Ovde je, nadalje, potrebno i pomenuti izvesna savremena tumačenja Veberovog opusa, koja, nažalost, nisu mnogobrojna, pogotovo u oblasti sociologije muzike, kao ni u okviru razmatranja evolucionističkih elemenata, kako u autorovoj opštoj sociološkoj teoriji, tako i u onom njenom delu koji se odnosi na kulturu, umetnost i muziku. Pokazalo se, međutim, da se Veberova sociološkomuzička teorija čini intrigantnom za muzikološka proučavanja, zbog čega ću pomenuti i implikacije koncepta racionalizacije muzike iz aspekta savremenih pristupa proučavanju kulture i muzike (što sam nazvala muzikološkim čitanjem ili recepcijom Vebera).

Čini se da je recepcija Veberove sociološkomuzičke teorije u većoj meri prisutna u muzikološkoj, nego u sociološkoj literaturi. Tumačenja muzike ovog autora bila su podsticajna, kako za implementaciju u aktuelne teorije, tako i za kritičke pristupe i inkorporiranje u savremene debate o muzici. Međutim, kako su, s jedne strane, muzikolozi preuzimali pojedine Veberove koncepte ponekad i ignorišući činjenicu da je ovaj autor zaista pisao i o muzici, s druge su tumačili sveukupnu Veberovu teoriju iz aspekta sociološkomuzičke teorije ovog autora. U svakom slučaju, muzikološko interesovanje za teoriju Maksa Vebera, koje je, doduše, sporadično, oskudno i krajnje selektivno, donelo je, ipak, izvesne nove perspektive koje uzimaju u obzir dugo zapostavljane aspekte diskursa ovog autora.

APORIJE KRITIČKIH PRISTUPA VEBEROVOJ TEORIJI

Sociološkoj naučnoj zajednici opšte je poznat podatak da koncept racionalizacije zauzima specifično mesto u sociološkom diskursu Maksa Vebera. U osvrtima na Veberovo stvaralaštvo neizostavno se ističe da je ovaj autor smatrao da je predmet sociologije moderno društvo kakvo je formirano isključivo na Zapadu, zbog čega je autor bio usredsređen na identifikovanje uzroka njegovog nastanka i razvoja. Proces racionalizacije upravo predstavlja osobenost po kojoj

se, po Veberovom mišljenju, društvo Zapada pokazuje kao suštinski divergentno u odnosu na ostala postojeća društva. Fenomen racionalizacije, stoga, čini ujedinjujuću sponu celokupnog Veberovog opusa, budući da racionalizacija podrazumeva podvrgavanje svih ljudskih aktivnosti ciljevima i sredstvima za njihovo postizanje. Takozvano „ciljnoralacionalno delanje” dovodi do toga da u sve društvene oblasti prodire duh naučne racionalnosti, a iz kulture nestaju afektivni, emocionalni i iracionalni elementi, čime se došlo do „rašćaravanja” celokupnog zapadnog društva.

Svakom, čak i površnom poznavaoцу Veberovog dela, nedvosmilena je činjenica da se ovaj autor inkorporirao svojim diskursom u narativ „racionalizovanog”, „razvijenog”, „modernog”, „progresivnog” poretka, s obzirom na to da on odista jeste pisao o racionalizaciji zapadnog društva. Nešto bolje informisani stručnjak moći će, međutim, uložiti primedbu da se Veber nije (ili, barem ne uvek i jednoznačno) afirmativno izjašnjavao o „gvozdenom kavezu” Zapada. Njegovo sagledavanje kulture Zapada, dakle, nije neminovno proisteklo iz glorifikacije ove kulture, niti je koncept racionalizacije označavao izvesnu prednost ili dobit ove kulture. Naprotiv, uobičajeno se ukazuje na to da je Veber bio kritički orijentisan kada je analizirao „gvozdeni kavez” birokratizovanog društva Zapada. Osobnosti ovoga društva on je upravo i posmatrao u komparativnoj analizi sa drugim društvima, o čemu ponajviše svedoče njegovi eseji iz sociologije religije. On je, dakle, proučavao tradicije Kine, Indije, antičkog Judaizma, klasičnog Rima, srednjevekovne i savremene Evrope. Njegov zaključak jeste se odnosio na lociranje svojevrsnog racionalizovanog društva po kom je savremena Evropa bila divergentna u odnosu na ostale kulture. Termin „ratio”, međutim, u pomenutoj analizi nije bio analiziran kao onaj koji je imao vrednosnu konotaciju – on se razumevao kao koncept sistematske i metodološke prirode, odnosno, kao koncept koji je označavao izvesne norme i postupke kojima su određeni procesi bivali standardizovali, to jest podređivani striktnim pravilima.

U teoriji ovog autora može prepoznati koncept „Zapada” kao racionalizovanom vidu društva, zbog čega se neretko piše o „Veberovom Zapadu”

kao specifičnoj posledici autorovog koncepta racionalizacije s obzirom na to da je „Zapad” u Veberovoj teoriji postao svojevrsno merilo stepena racionalizacije, što, kako sam istakla ranije, nije moralo da ima pozitivnu konotaciju, ali je moglo imati afirmativne implikacije o racionalizaciji kao „razvoju”. „Veberov Zapad” je, dakle, „skup racionalizovanih formi” u oblastima ekonomskog, političkog, naučnog i kulturnog razvoja, pri čemu je osnovno zajedničko pitanje koje je vodilo Veberovu analizu bilo utvrđivanje uzroka pojave i razvoja određenih fenomena upravo u zapadnoevropskoj tradiciji (Sarup, 1996: 147 i dalje).

Podsećam da se u Veberovoj studiji o muzici može rekonstruisati proces ciljno-racionalnog „progres” koji se odigrao u vidu rešavanja tehničkih problema, odnosno iznalaženja (kontinuirano novih) rešenja u umetničkom izrazu. Proces imanentne racionalizacije tekao je u šest koraka, od podele intervala oktave na kvintu i kvartu do uobličavanja temperovanog sistema. Nadalje, Veber se bavio i problemom vrednosno-racionalnog razvoja koji podrazumeva autorovo prepoznavanje iracionalnih „pretnji” razvoju muzike, koje je video u društvenim, institucionalnim, a pogotovo u religijskim konvencijama koje su, po njegovom mišljenju, u određenim istorijskim trenucima, počele da sputavaju razvoj muzičkog „genija”.

Sposobnost ovladavanja tehničkim mogućnostima značilo je, prema Veberovom mišljenju, tek preduslov, odnosno mogućnost da će određeno umetničko delo imati izvesnu estetičku vrednost i da će moći da izazove izvesno estetsko uživanje. U skladu sa rečenim, jedno od Veberovih krucijalnih pitanja odnosilo se na formiranje harmonije i polifonije u zapadnoj muzici, odnosno, na utvrđivanje striktno formulisanih pravila komponovanja koja su, korak po korak, dovela do uobličavanja tonaliteta. Nijedna druga muzička kultura, isticao je Veber, nije imala takav razvoj, niti donekle srodnu pojavu koja se da objasniti sličnim „racionalnim” koracima. Drugim rečima, Veber je smatrao da je najveća kompleksnost muzičkog izraza realizovana u klasično-romantičarskoj tradiciji Zapada, od J. S. Baha, preko prve bečke škole (Hajdna, Mocarta i Betovena), do apoteoze u poznom romantizmu u delima Riharda Štrausa i Riharda Vagnera.

Muzikološka referiranja na Vebera (to jest, samo pominjanje autorovog imena) skoro redovno su vezana za kategorije koje je ovaj autor implicirao analizirajući proces racionalizacije muzike – binarne kategorije „razvijeno”/„nerazvijeno”, „racionalizovano”/„neracionalizovano”, odnosno, zapadno/ne-zapadno, te, posebno, „primitivno” i „razvijeno” (upor. Botstein, 2010, i Wierzbicki, 2006, Taylor, 2007, i Zon, 2007). Iz aktuelne muzikološke perspektive, Veberova studija okarakterisana je, između ostalog, kao studija u kojoj je izložena teorija (veoma rasprostranjena i prihvaćena u 19. veku) o zapadnim kulturama kao „razvijenim” i ne-zapadnim kao „primitivnim”, pri čemu se „primitivna” muzika u Veberovoj studiji dovodi u vezu sa nepostojanjem tonalnog harmonskog sistema u „primitivnim” kulturama. „Jasno je”, kako se ističe, „da je standardna mera za utvrđivanje stepena racionalizacije muzike logični sled ideja koje su se razvile u zemljama Veberovog govornog područja” (Wierzbicki, 2010: 270). Wierzbicki naglašava da je „previše ljubazno” reći da se Veberova formulacija racionalizacije odnosi na „univerzalni proces” a da je „samo implicirana” ideja da se uistinu radi o zapadnom, evropskom, odnosno, ponajviše, nemačkom procesu muzičkog napretka (Wierzbicki, 2010: 270). Problematizujući Veberov koncept racionalizacije kao, ne samo implicitno, nego sasvim jasno koncipiranog kao 'univerzalnog' i 'neutralnog' procesa evropskog razvoja, muzikolozi se umnogome oslanjaju na polazišta autora postkolonijalnih studija, te zaključuju da je Veberova pozicija „očigledno pro-germanska” (Turley, 2001: 633, Wierzbicki, 2010: 270).

Nadovezujući se na problematizaciju Veberovih političkih pozicija, izvesni autori razmatraju i različite vidove ispoljavanja nacionalizma u teoriji ovog autora. U navedenim tumačenjima Veberove teorije insistira se na tome da je glorifikacija nemačke kulture „sasvim očigledna u celoj Veberovoj studiji o muzici” (Wierzbicki, 2010: 270), što nije sasvim tačno (dakle, nije očigledna u svim aspektima autorove teorije, nego je implicirana u pojedinim), imajući u vidu da je Veber, kako sam pomenula, u izvesnim aspektima svoje analize bio ambivalentan, ili, barem, nedovoljno precizan kada je reč o vlastitom opredeljenju o tome da li se radi o izvesnoj pojavi kao pozitivnoj ili negativnoj posledici

razvoja. Ipak, činjenica da je proces racionalizacije muzike tekao ka „vrhuncima” koji se prepoznaju u delima predstavnika nemačkog muzičkog kanona, svakako je evidentna u Veberovoj studiji, što je, kako se u ovom radu tumači, umnogome i posledica usvajanja aktuelnog muzikološkog evolucionističkog diskursa, fundiranog na paradigmama o autonomiji muzičkog dela, postojanju „genija” i ustoličenju koncepta stila razumevanog kao kontinuiranog sleda u okviru razvojnog procesa određenih muzičko-tehničkih karakteristika. Međutim, navedeno je, možda i ponajviše, posledica Veberovog istoricističkog pristupa utvrđivanju uzroka i osobenosti razvoja „duha” muzike, te se autorova usmerenost na okcidentalnu, a posebno germansku tradiciju, pokazuje prevashodno kao neminovna posledica analize jednog postupnog, kontinuiranog i nadasve složenog istorijskog razvoja same muzike. Nadovezujući se na istoricističko nasleđe, Veber nije pokušao da glorifikuje germansku muziku kao takvu, već da ukaže da je sam razvoj muzike (kako tehničkih sredstava, tako i „duha”) vodio ka izdvajanju određenih rešenja u komponovanju, zapisivanju i izvođenju, što je, konačno, dovelo do stvaranja specifičnosti sveukupne okcidentalne muzičke tradicije. Autor je, dakle, pokušao da pronikne u razloge nastanka jedne tradicije koja se izdvojila u sveukupnom istorijskom razvoju muzike.

Deo muzikološke recepcije Vebera jednim delom se odnosi i na kritički pristup samom sadržaju Veberove studije, kao i metodologije sprovedene u njoj. Postoje izvesni autori koji nastoje da utvrde zasnovanost autorovih zaključaka o muzici kada se imaju u vidu (današnja) zvanična znanja muzikologije. U tom smislu, Veberu se zamera izlaganje vlastitih zaključaka o okcidentalnom razvoju na način kao da su u pitanju proverene i neupitne činjenice, pa se čak o izvesnim aspektima autorove teorije govori i kao o „lucidnim” kao što je, to, na primer, slučaj sa analizom „simbiotske veze između muzike i muzičkih instrumenata” u modernoj evropskoj kulturi (Wierzbicki, 2010: 271). Veberu se, nadalje, zamera i striktno pridržavanje pravila pitagorejske tradicije numeričke analize muzike, odnosno, prevelika opterećenost teksta matematičkim formulama (koje sam ja u ovom radu pokušala da svedem na minimum, upravo iz navedenog razloga), kao i usmerenost na matematičko-aritmetičke primere bez mnogo detaljnih objašnjenja.

Svemu navedenom neretko se dodaje (inače uobičajen kada je reč o ovom autoru) komentar o tome da se „Veber teško čita”, odnosno, da „njegov nemački slabo razumeju i Nemci”, te da je, shodno tome, „mali broj onih koji su zaista i pročitali” Veberovu sociološkomuzičku studiju (čak i ukoliko o njoj pišu), i tome slično (upor. Wierzbicki, 2010: 264 i dalje). Iako bi se sa navedenom kritikom, doduše, možda i mogli složiti oni koji jesu pročitali ovu studiju, ona, međutim, ne stoji na čvrstim osnovama, s obzirom na to da je „teškoća” materije uzrokovana samim problemima kojima se ovaj autor bavio i, u skladu s tim, svakako da je teško razumljiva sociolozima bez, u najmanju ruku, osnovnog muzičkog znanja, ali i muzikolozima koji se ne bave matematičkim, odnosno, akustičkim aspektima teorije muzike. Takođe, „lucidnost” Veberovih stavova teško je podržati osim ukoliko se ne složimo da su „lucidni” i stavovi sveukupne tadašnje muzikologije, s obzirom na to da se ovaj autor u većini vlastitih tumačenja striktno drži polazišta i zaključaka autora čije je radove čitao i na koje se neretko i direktno poziva.

Mogu se odbaciti i pojedine neosnovane kritike o tome u kojoj meri je Veber bio muzički (pa i muzikološki) obrazovan. Na primer, Wierzbicki oštro kritikuje „jak disbalans između sadržaja i konstantnog insistiranja da antičke pitagorejske teorije imaju nešto zajedničko sa estetičkim i zvučnim osobinama novije evropske muzike”, što navodi ovog autora da postavi dva pitanja: da li je Veber uopšte bio muzički obrazovan i da li se sam tekst, odnosno, njegovi nedostaci, mogu objasniti kontekstom u kojem je nastala ova studija (Wierzbicki, 2010: 272). U ovom radu je ukazano na činjenicu da Veber jeste bio, kako muzički obrazovan, tako i upoznat sa aktuelnim diskursima o muzici, te i savremenim muzičkim praksama. Većinu karakteristika Veberov diskurs deli sa naučno prihvaćenim, dakle, legitimnim diskursima tadašnje muzikologije kao nauke o 'umetničkim' (što je obavezno značilo zapisanim) delima.

Veberova teorija se, potom, inkorporira i u tendencije 19. veka o konstruisanju savremene nemačke kulture po uzoru na antičku kulturu. Navedeno je nesumnjivo obeležilo celokupni diskurs o Nemačkoj 19. veka kao onoj u kojoj je očigledna veza sa antičkom kulturom i u kojoj će doći do ponovnog rođenja iste (Rehding, 2000, upor. i Applegate, 1992, Applegate, 1998, kao i Applegate i

Poter, 2002). U kontekstu navedene regeneracije nemačke kulture po uzoru na antičku (upor. Jeremić-Molnar, 2007: 91 i dalje) inkorporira se i rasprava o Wagneru kao relevantnom simptomu koji bi ukazao na mogućnost tumačenja Vebera kao nacionalističkog autora. Indikativno je, međutim, da se čitanja Veberovog diskursa o muzici iz aspekta kulturnog nacionalizma tiče u velikoj meri autorovog odnosa prema delu Riharda Wagneru, što predstavlja materijal koji Veber nije ni uspeo da inkorporira u samu studiju o muzici, nego se on rekonstruiše iz drugih izvora. Dakle, biografski podaci pokazuju da je Veber smatrao da se 'vrhunac' razvoja muzike pronalazi u delu ovog kompozitora, tako da skoro redovno postoje tumačenja Veberove studije sa osvrtom na lične muzičke afinitete ovog autora. Postoji, naime, podatak da je, u izdanju *Protestantske etike i duha kapitalizma* iz 1904. godine, Veber kao reference navodio delove Wagnerovih opera da bi ilustrovao određene delove vlastitog teksta (Turley, 2001: 635), a već je pomenuto da je nesumnjivo postojanje Veberovog ličnog poštovanja opusa ovog autora (upor. Chalcraft, 1993: 434 i dalje).¹³⁰

Treba naglasiti, međutim, da je Wagnerova delatnost, odnosno kult vagnerijanstva koji je bio zastupljen u celoj Evropi toga doba, pa i šire (upor. Large, 1994) obeležio, uostalom, celokupnu epohu u kojoj je Veber živeo, te nije ni iznenađujuće njegovo posebno interesovanje upravo za ovog umetnika, zbog čega se i pridaje posebna pažnja (inače sporadičnim) pomenima Wagnera u Veberovoj ličnoj dokumentaciji. Jedan od najznačajnijih dokumenata jeste isto ono pismo sestri u kojem je Veber izrazio svoju oduševljenost činjenicom da jedino „mi imamo harmonsku muziku”. U njemu je pisao o Wagneru kao o „velikom čarobnjaku”, te nakon toga istakao da će zasigurno pisati o istoriji muzike, kao i o pitanju koje nesumnjivo potvrđuje da bi nedovršena studija sasvim izvesno završila sa Wagnerom kao vrhuncem razvoja – Veber je, naime, postavio sledeće pitanje: „Kako su Nemci uspeali da ostvare tako veliko dostignuće u moderno doba?” (Weber, 1998: 638–639). Iz navedenog se

¹³⁰ Aluzije na aktuelna umetnička dela u okviru literarnih i naučnih radova nisu bile retke u Veberovo doba, čak je ukazivalo na dobru edukaciju autora.

zaključuje da je nesumnjivo da je sveukupni razvoj (čiji se kraj, doduše, ne saznaje iz nedovršene studije, ali se, ipak, da naslutiti iz ostalih dokumenata) u Veberovoj teoriji vodio ka „velikim dostignućima” Nemaca, dakle, čak ne i ka celoj zapadnoj muzici, nego upravo ka nemačkoj muzičkoj tradiciji, što, uostalom, i jeste postalo kanonom svetske istorije muzike u okviru zvaničnog muzikološkog diskursa kraja 19. i prve polovine 20. veka.¹³¹

Nedostaci kritičkih pristupa Veberovoj sociološkokulturnoj teoriji mogu se prepoznati u zapostavljanju činjenice da je Veber temeljno analizirao i istočnjačke kulture. Drugim rečima, u kritikama Vebera zapostavljen je osvrt na njegovo istraživanje korišćenjem uporednog metoda. Njegovo sagledavanje kulture Zapada, dakle, nije proisteklo iz glorifikacije ove kulture, niti je koncept racionalizacije označavao izvesnu pozitivnu osobenost ove kulture. Naprotiv, Veber je često bio kritički orijentisan kada je analizirao „gvozdeni kavez” birokratizovanog društva Zapada. Specifičnosti ovoga društva on je upravo i posmatrao u komparativnoj analizi sa drugim društvima. On je, dakle, proučavao tradicije Kine, Indije, antičkog Judaizma, klasičnog Rima, srednjevekovne i savremene Evrope. Njegov zaključak jeste se odnosio na lociranje svojevrsnog racionalizovanog društva po kom je savremena Evropa bila divergentna u odnosu na ostale kulture. Termin „ratio”, pri tom, nije imao (ili barem ne prevashodno) vrednosnu konotaciju – on je bio sistematske i metodološke prirode, a označavao je izvesne norme i postupke kojima su određeni procesi bivali standardizovali, to jest podređivani striktnim birokratizovanim pravilima (Wax, 1993: 101). Veber je video moderni kapitalizam, ne kao jedinstveni na Zapadu u pozitivnoj konotaciji, već kao jedino uobličeni sistem do kog je došlo zahvaljujući konkretnim istorijskim i društvenim konfiguracijama srednjevekovne Evrope, ponajviše „protestantske etike” (Veber, 1997; upor. Martin, 1995: 218). Ono što je nazivao

¹³¹ U okviru takozvane postkolonijalne muzikologije, kao ogranka postkolonijalnih i orijentalističkih studija, preispitan je status muzika onih teritorija koje su bile obeležene svojim kolonijalnim položajem i etiketom „nerazvijenosti” kulture, što je dovelo do približavanja ovako koncipirane muzikologije i etnomuzikologije, te i ublažavanja i odbacivanja čvrstih granica između zapada i ne-zapada, barem kada su u pitanju etikete „razvijenih” i „nerazvijenih” kultura (upor. Williams, 2001: 98 i dalje).

„usponom Zapada” razumevao je kao svojevrsni fenomen koji jeste bio jedinstven i koji je, stoga, zasluživao posebno proučavanje i razjašnjenje (Hajns, 2011: 147).

Navedenom proučavanju Zapada koje je Veber pokušavao da sprovede u mnogim svojim radovima, pa tako i u studiji o muzici, zamerano je, kako sam već istakla, da je evrocentrično koncipiran. Primedba evrocentrizma odnosila se na to da Evropa sama sebi pripisuje moralnu nadređenost sa ciljem vladanja nad drugim teritorijama, čime se zapostavljaju specifičnosti vanevropskih društava. Ovakve primedbe neretko su i same podvrgnute kritici, te je ukazivano na izvesno postojanje „interkulturene analize društva” u Veberovim radovima (Hajns, 2011: 148). Takođe, Veberu je zamerana analiza koja je vodila razumevanju nezapadnih kultura kao „deficitarnih” zato što im nedostaju određena svojstva Okcidenta (vidi detaljnije: Hajns, 2011: 149).

Kategorija „odsutnosti” izvesnih kategorija jeste uočljiva, te i kritikovana i kada je reč o Veberovoj sociološkomuzičkoj teoriji. Ono što ovaj mislilac jeste tvrdio (a ponekad se tumači kao „evrocentrizam”) odnosilo se, kako je već bilo reči, na racionalizaciju tehničkih sredstava u okviru određenog okcidentalnog umetničkog razvoja. Sposobnost ovladavanja tehničkim mogućnostima značilo je, za ovog teoretičara, tek preduslov, odnosno mogućnost da će određeno ’umetničko delo’ imati izvesnu estetičku vrednost i da će moći izazvati izvesno estetsko uživanje. U skladu sa rečenim, jedno od Veberovih krucijalnih pitanja odnosilo se na formiranje harmonije i polifonije u zapadnoj muzici, odnosno, na utvrđivanje striktno formulisanih pravila komponovanja koja su, korak po korak, dovela do uobličenja tonaliteta, te lociranje osobnosti „duha” muzike nastale u analiziranom periodu. Nijedna druga muzička kultura, isticao je Veber, nije imala takav razvoj, niti iole srodnu pojavu koja se da objasniti sličnim „racionalnim” koracima. Dakle, ovde se može govoriti o „odsutnosti” tonaliteta kao kategoriji koja je specifična za okcidentalni razvoj, što, međutim, ne znači i da je Veber zagovarao postojanje superiornosti evropskih sistema. Navedeno tumačenje je, zapravo, posledica metode upoređivanja kojom se ističu posebnosti različitih civilizacija (Hajns, 2011: 149).

Pored nedvosmislene primene uporednog metoda kao argumenta protiv evrocentrizma Veberove analize, može se govoriti i o tome da Veber nije imao pozitivno viđenje budućnosti Zapada, niti da je određeni „uspon” Okcidenta video kao rezultat jedne jednosmerne linije razvoja. Naprotiv, u Veberovoj analizi kulture uvek postoji „niz povoljnih okolnosti” (Hajns, 2011: 151) koje su dovele do uspona Zapada u određenom istorijskom trenutku. Navedeno se može primetiti i kada se razmatra autorova sociološkomuzička teorija, s obzirom na to da se u njoj predstavljaju mnogobrojni i kompleksni, ponekad i protivrečni tokovi razvoja muzika, kako zapadnih, tako i ne-zapadnih, pri čemu se kao žila kucavica Veberove misli pojavljuje potraga za razlozima nastanka okcidentalne racionalizacije kao specifične istorijske tvorevine.

U vezi sa optužbama upućenim Veberovom zagovaranju nemačkog nacionalizma, kao uostalom i onih u vezi sa Veberovom sveukupnom analizom umetnosti i muzike iz sopstvenog estetičkog aspekta, treba naglasiti da one nisu uvek i u potpunosti zasnovane, a svakako nisu nediskutabilne i jednoznačne. Ponekad, nadalje, i svedoče o fundamentalnoj neupućenosti u pojedinosti Veberove sociološkomuzičke teorije. Vagnerovo delo jeste odista bilo inspirativno za Vebera (on je, podsećam, bio izuzetno muzički obrazovan i informisan o aktuelnim dešavanjima), ali se, ipak, ne može govoriti o konkretnom uticaju (ili, barem ne o prirodi tog uticaja) Vagnera na Veberovo shvatanje muzike, a pogotovo ne onih dela u koje je Vagner utkao svoj svetonazor o regenerisanju nemačkog naroda putem muzike.¹³² Naprotiv, Vebera su ponajviše privlačila rana Vagnerova ostvarenja, i to, opet, ne zbog svog sadržaja, nego zbog činjenice da je romantičarska harmonija u njima dostigla svoj vrhunac. U Vagnerovim kompoziciono-tehničkim rešenjima, dakle, Veber je prepoznao ključne korake u završnoj fazi ciljno-orijentisanog razvoja muzike (upor. Jeremić-Molnar i Molnar, 2009: 162 i dalje).¹³³

¹³² Postoji podatak da je Veber, štaviše, izrazio izvesnu averziju prema nacionalističkom kultu koji se razvijao oko Vagnerovog dela, te da je cenio isključivo njegovu muziku (Martin, 1995: 219).

¹³³ Treba još jednom podsetiti da se, nažalost, Veber nije decidno izjasnio u vezi sa vrednosno-orijentisanim razvojem muzike. Iako *de facto* postoje, stavovi ovog autora o vrednostima 'umetničkog dela' mogu se tek posredno rekonstruisati. Nisu, dakle, u potpunosti, elaborirani, te su, stoga, podložni i eventualnim pogrešnim tumačenjima. Ipak, nije nejasna Veberova pozicija

Vrativši se na problem čitanja Veberovog koncepta racionalizacije muzike kao evolucionistički uobličenog, može se postaviti (i u literaturi se neretko i postavlja) pitanje značaja Veberove sociološkomuzičke teorije za današnji sociološki i muzikološki diskurs, i na njega se odgovara u afirmativnom tonu u smislu važnosti inkorporiranja Veberove teorije u savremene diskurse više naučnih disciplina, a imajući u vidu da se zaključci ovog autora ponekad citiraju u okviru razmatranja sociologije muzike bez ulaženja u konkretne elaboracije realizovane u samoj studiji o muzici. Iz aspekta savremene sociološke teorije, kao i iz aspekta proučavanja teorije samog Vebera, potrebno je, svakako, inkorporirati Veberov diskurs o muzici kao onaj koji se donekle izdvaja od ostalih radova ovog autora, ali ih umnogome i dopunjuje na izuzetno specifičan način. Upoznavanje sa Veberovom sociološkomuzičkom teorijom može doprineti otvaranju novih mogućnosti tumačenja autorove opšte sociološke teorije, posebno u kontekstu rasprava u okviru kojih bi uvid u autorov diskurs o muzici ukazao na zapostavljene aspekte celokupnog diskursa ovog autora. Konačno, koncept racionalizacije muzike – tumačen kao posledica inkorporiranja evolucionističkih elemenata i kao tesno povezan sa idejom o 'progresu' – može značajno modifikovati, proširiti, ili, barem, dopuniti čitanja čuvene teze o racionalizaciji i u drugim radovima Maksa Vebera.

kada su u pitanju uzroci iracionalnih „kočnica” na putu muzičkog razvoja. Kao zagovornik paradigme autonomije 'umetničkog dela', ključnu društvenu prepreku muzičkog razvoja i izvor njene „iracionalizacije”, ovaj mislilac je prepoznao u negativnom uticaju religije.

LITERATURA

- Abel, Theodor (1965): „Some Contributions of Max Weber to Sociological Theory”, *Research Reports in the Social Sciences*, Vol. 2, 1–18
- Abel, Thomas i Cockerham, William C. (1993): „Lifestyle or Lebensführung? Critical Remarks on the Mistranslation of Weber's "Class, Status, Party"”, *The Sociological Quarterly*, Vol. 34, No. 3, 551–556
- Adler, Guido (1981): „The Scope, Method and Aim of Musicology”, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13, 1–21
- Adorno, Teodor (1978): „O fetišu u muzici i regresiji slušanja”, u: Đorđević, Mira (ur.): *Aspekti radija*, Sarajevo: Svjetlost, 114–148
- Adorno, Teodor i Horkhajmer, Maks (1978): „Kulturna industrija”, u: Jelena Đorđević (ur.): *Studije kulture*, Beograd: Službeni glasnik, 66–99
- Agevall, Ola (2004): „Science, Values, and the Empirical Argument in Max Weber's Freiburg Antrittsrede”, *Max Weber Studies*, 4 (2), 157–175
- Aleksander, Viktorija D. (2007): *Sociologija umetnosti*, Beograd: Clio
- Alland, Alexander (1974): „Why Not Spencer?”, *Journal of Anthropological Research*, Vol. 30, No. 4, 271–280
- Allen, Warren Dwight (1962): *Philosophies of Music History A Study of General Histories of Music 1600-1960*, New York: Dover Publications
- Andreis, Josip (1974): „Muzikologija” u: Kovačević, Krešimir (ur.): *Muzička enciklopedija. Tom II*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 658
- Ankersmit, F. R. (1995): „Historicism: An Attempt at Synthesis”, *History and Theory*, Vol. 34, No. 3, 143–161
- Antonić, Slobodan (2007): „Istoricizam”, u: Bogdanović, Marija i Mimica, Aljoša (ur.): *Sociološki rečnik*, Beograd: Zavod za udžbenike, 205

- Appiah, Kwame A. (1995): „The Postcolonial and the Postmodern” u: Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth i Tiffin, Helen (ur.): *The Post-colonial Studies Reader*, London: Routledge, 119–124
- Applegate, Celia (1992): „What Is German Music? Reflections on the Role of Art in the Creation of the Nation”, *German Studies Review*, Vol. 15, 21-32
- Applegate, Celia (1998): „How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century”, *19th-Century Music*, Vol. 21, No. 3, 274–296
- Applegate, Celia i Potter, Pamela Maxine (2002): *Music and German National Identity*, Chicago & London: The University of Chicago Press
- Arendt, Hannah (1944): „Race-Thinking before Racism”, *The Review of Politics*, Vol. 6, No. 1, 36–73
- Arendt, Hannah (1978): *The Origins of Totalitarianism*, San Diego: Harcourt Brace
- Austin, William (1953): „The Idea of Evolution in the Music of the 20th Century”, *The Musical Quarterly*, Vol. 39, No. 1, 26–36
- Azevedo, Jane (1997): *Mapping Reality: An Evolutionary Realist Methodology for the Natural and Social Sciences*, New York: State University of New York
- Baehr, Peter (2002): *Founders, Classics, Canons*, New Brunswick & London: Transaction Publishers
- Bahl, Vinay i Dirlik, Arif (2000): „Introduction”, u: Bahl, Vinay, Dirlik, Arif, Gran, Peter (ur.): *History After the Three Worlds. Post-Eurocentric Historiographies*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 3–24
- Balibar, Étienne (1999): „Is There a “Neo-Racism”?”, u: Balibar, Étienne, i Wallerstein, Imanuel (ur.): *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, London: Verso, 17–28
- Barbalet, Jack (2006): „Max Weber and Judaism: An Insight into the Methodology of *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*”, *Max Weber Studies*, 51–67
- Bayly, Christopher (2004): *The Birth of the Modern World, 1780–1914*, Oxford: Blackwell Publishing
- Baumgarten, Eduard (1964): „Einleitung”, u: Weber, Max: *Soziologie. Weltgeschichtliche Analyse. Politik*, Stuttgart: Alfred Kröner

- Becker, Judith (1986): „Is Western Art Superior?“, *The Musical Quarterly*, Vol. 72, No. 3, 341–359
- Bell, James F. & Greated, Clive (2001): „Helmholtz, Hermann von“, u: Macy, Laura (ur.): *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12749> (accessed January 7, 2011)
- Bel-Viljada, Džin H. (2004): *Umetnost radi umetnosti i književni život. Kako su politika i tržište doprineli uobličavanju ideologije i kulture estetizma 1790–1990*, Novi Sad: Svetovi
- Bendix, Reinhard (1960): *Max Weber: An Intellectual Portrait*, London: Routledge
- Bent, Ian D., et al. (2001): „Notation“, u: Macy, Laura (ur.): *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20114> (accessed January 29, 2011)
- Ber, Vivijen (2001): *Uvod u socijalni konstrukcionizam*, Beograd: Zepter book world
- Bergstraesser, Arnold (1947): „Wilhelm Dilthey and Max Weber: An Empirical Approach to Historical Synthesis“, *Ethics*, Vol. 57, No. 2, 92–110
- Berk, Piter (2008): *Osnovi kulturne istorije*, Beograd: Clio
- Beaulieu, Jill i Roberts, Mary (2002): „Orientalism's Interlocutors“, u: Beaulieu, Jill i Roberts, Mary (ur.): *Orientalism's Interlocutors. Painting, Architecture, Photography*, Durham & London: Duke University Press
- Bishop, Alan (1995): „Western Mathematics: The Secret Weapon of Cultural Imperialism“, u: Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth i Tiffin, Helen (ur.): *The Post-colonial Studies Reader*, London: Routledge, 71–76
- Blanning, T. C. W. (2002): *The Culture of Power and The Power of Culture. Old Regime Europe 1660–1789*, Oxford: Oxford University Press
- Blaukopf, Kurt (1992): *Musical Life in a Changing Society*, Portland: Amadeus Press
- Bohlman, Phillip V. (1987): „The European Discovery of Music in the Islamic World and the "Non-Western" in 19th-Century Music History“, *The Journal of Musicology*, Vol. 5, No. 2, 147–163

Bohlman, Phillip V. (1988): „Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology”, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 20, 26–42

Bonds, Mark Evan (1997): „Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century”, *Journal of the American Musicological Society*, god. 50, br. 2–3, 387–420

Bontinck, Imgard (2007): „Klassiker der Musiksoziologie“, u: Motte-Haber, Helga de la i Neuhoff, Hans (ur.): *Musiksoziologie*, Laaber: Laaber-Verlag

Bor, Joep (1988): „The Rise of Ethnomusicology: Sources on Indian Music c.1780 - c.1890”, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 20, 51–73

Botstein, Leo (2010): „Max Weber and Music History”, *The Musical Quarterly*, 94 (2), 183–191

Bowie, Andrew (1998): „Introduction”, u: Schleiermacher, Friedrich: *Hermeneutics and criticism and other writings*, Cambridge: Cambridge University Press, vii–xxxii

Bowler, Peter J. (1975): „The Changing Meaning of "Evolution"”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 36, No. 1, 95–114

Bowler, Peter J. (1983): *Evolution. The History of an Idea*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press

Barbalet, Jack (2006): „Max Weber and Judaism: An Insight into the Methodology of *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*”, *Max Weber Studies*, 6 (1), 51–67

Brantlinger, Patrick (2003): *Dark Vanishings. Discourse on the Extinction of Primitive Races, 1800–1930*, Ithaca and London: Cornell University Press

Braun, Christoph (1992): *Max Webers "Musiksoziologie"*, Laaber: Laaber-Verlag

Braun, Christoph (1994): „Grenzen der Ratio, Grenzen der Soziologie. Anmerkungen zum "Musiksoziologen" Max Weber”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 51, 1–25

Braun, Christoph i Finscher, Ludwig (2004): „Einleitung“, u: Weber, Max: *Zur Musiksoziologie (Nachlaß 1921)*, *Gesamtausgabe*, knj. 14, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck)

Brooke, John H. (2003): „Darwin and Victorian Christianity”, u: Hodge, Jonathan i Radick, Gregory (ur.): *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge: Cambridge University Press, 192–213

Brown, Steven (2000): „Evolutionary Models of Music: From Sexual Selection to Group Selection”, u: Tonneau, François, Thomson, Nicholas S. (ur.): *Perspectives in Ethnology, Vol. 13: Evolution, Culture and Behavior*, New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 231–277

Bruun, H.H. (1972): *Science, Values, and Politics in Max Weber's Methodology*, Copenhagen: Munksgaard

Bruun, H. H. (2001): „Weber on Rickert: From Value Relation to Ideal Type”, *Max Weber Studies*, 1 (2), 138–160

Bujić, Bojan (1988): „German Aesthetics of Music in the Second Half of the Nineteenth Century”, u: Bujić, Bojan (ur.): *Music in European Thought 1851–1912*, Cambridge: Cambridge University Press

Burke, Edmund i Hodgson, Marshall G. S. (1993): *Rethinking World History: Essays on Europe, Islam and World History*, Cambridge: Cambridge University Press

Bus, Andreas (1994): *Maks Veber i Azija*, Niš: Gradina

Carew, Derek (2002): „The Consumption of Music”, u: Samson, Jim (ur.): *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 237–258

Carneiro, Robert L. (1973): „Structure, Function, and Equilibrium in the Evolutionism of Herbert Spencer”, *Journal of Anthropological Research*, Vol. 29, No. 2, 77–95

Cipriani, Roberto (2000): *Sociology of Religion: A Historical Introduction*, Hawthorne & New York: Walter de Gruyten

Chalcraft, D. (1993). ‘Weber, Wagner and Thoughts of Death’, *Sociology* 27 (3), 434–449

Christensen, Dieter (1991): „Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, and the Institutionalization of Comparative Musicology”, u: Nettl, Bruno, Bohlman, Phillip V. (ur.): *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago & London: University of Chicago Press, 201–209

Christensen, Thomas (1993): „Music Theory and Its Histories”, u: Hatch, Christopher i Bernstein, David W. (ur.): *Music Theory and The Exploration of the Past*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 9–40

Clayton, Martin (2003): „Comparing Music, Comparing Musicology”, u: Clayton, Martin, Herbert, Trevor i Middleton, Richard (ur.): *The Cultural Study of Music*, New York i London: Routledge, 57–68

Clegg, Stewart R., Haugaard, Mark (2009): „Introduction: Why Power is the Central Concept of the Social Sciences”, u: Clegg, Stewart R., Haugaard, Mark (ur.): *The SAGE Handbook of Power*, London: SAGE Publications Ltd., 1–24

Covach, John (1999): „Popular Music, Unpopular Musicology”, u: Cook, Nicholas & Everist, Mark (ur.): *Rethinking Music*, Oxford & New York: Oxford University Press, 452–470

Crook, Paul (1994): *Darwinism, war and history. The debate over the biology of war from the 'Origin of Species' to the First World War*, Cambridge: Cambridge University Press

Cross, Ian (2007): „Music and Cognitive Evolution”, u: Barrett, Louise and Dunbar, Robin (ur.): *OUP Handbook of Evolutionary Psychology*, (pristupljeno 20. 11. 2009), <http://www.mus.cam.ac.uk/~cross>

Cross, I. i Morley, I. (2008): „The evolution of music: theories, definitions and the nature of the evidence”, u: Malloch, Stephen i Trevarthen, Colwyn (ur.): *Communicative musicality*, Oxford, Oxford University Press, 61–82

Dahlhaus, Carl (1983): *Foundations of Music History*, Cambridge: Cambridge University Press

Dahlhaus, Carl (1989a): *Nineteenth-Century Music*, Berkeley: University of California Press

Dahlhaus, Carl (1989b): *The Idea of Absolute Music*, Chicago: The University of Chicago Press

Dahlhaus, Carl (1992a): *Nineteenth-Century Music*, Berkeley: University of California Press

Dalhaus, Karl (1992b): *Estetika muzike*, Književna zajednica Novog Sada

Dahlhaus, Carl, et al. (2001): „Harmony”, u: Macy, Laura (ur.): *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50818> (accessed January 30, 2011)

D'Alleva, Anne (2005): *Methods and Theories of Art History*, London: Laurence King Publishing

Darwin, Charles (1858): The Darwin Correspondence Online Database (pristupljeno 20. 11. 2009), <http://darwin.lib.cam.ac.uk/>

Darwin, Charles (1871: 1): *The descent of man and selection in relation to sex*, London: John Murray

Darwin, Charles (1871: 2): *The descent of man and selection in relation to sex*, London: John Murray

Darwin, Charles (1872): *The expression of the emotions in man and animals*, London: John Murray

Darwin, Charles (1887: 1): *The Life and Letters*, Vol. 1, ur. Darwin, F., London: John Murray

Darwin, Charles (1887: 2): *The Life and Letters*, Vol. 2, ur. Darwin, F., London: John Murray

Darwin, Charles (1896: 1): *The Origins of Species*, New York: D. Appleton and Co., Vol. 1

Darwin, Charles (1896: 2): *The Origins of Species*, New York: D. Appleton and Co., Vol. 2

Darwin, Charles (1969): *Autobiography*, New York: Norton

Dasilva, Fabio B. i Pressler, Charles A. (1996): *Sociology and Interpretation. From Weber to Habermas*, Albany: State University of New York Press

De la Fuente, Eduardo (2011): *Twentieth Century Music and the Sociology of Modern Culture*, London: Routledge

Delanty, Gerard (1995): *Inventing Europe: Idea, Identity, Reality*, Basingstoke & London: MacMillan Press Ltd.

Dennis, Rutledge M. (1995): „Social Darwinism, Scientific Racism, and the Metaphysics of Race”, *The Journal of Negro Education*, Vol. 64, No. 3, 243–252

DeNora, Tia (2003): *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press

- DeNora, Tia (2004): „Historical perspectives in Music Sociology”, *Poetics*, 32, str. 211–221
- Densmore, Frances (1909): „Scale Formation in Primitive Music”, *American Anthropologist*, Vol. 11, No.1, 1–12
- Dilthey, Wilhelm (1976): „The Great Poetry of the Imagination”, u: Rickman, H. P. (ur.): *Dilthey. Selected Writings*, Cambridge: Cambridge University Press
- Dilthey, Wilhelm (1980): *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
- Dilthey, Wilhelm (2002): *The Formation of the Historical World in the Human Sciences*, Princeton & Woodstock: Princeton University Press
- Dirlik, Arif (2000a): „Is There a History after Eurocentrism? Globalism, Postcolonialism, and the Disavowal of History”, u: Bahl, Vinay, Dirlik, Arif, Gran, Peter (ur.): *History After the Three Worlds. Post-Eurocentric Historiographies*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 25–48
- Dirlik, Arif (2000b): „Whither History? Encounters with Historism, Postcolonialism, Postmodernism”, u: Bahl, Vinay, Dirlik, Arif, Gran, Peter (ur.): *History After the Three Worlds. Post-Eurocentric Historiographies*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 241–258
- Dostrovsky, Sigalia et al. (2001): „Physics of music” u: Macy, Laura (ur.): *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43400> (accessed January 7, 2011)
- Drechsler, Wolfgang (1997): „On German Geist”, *Trames*, Vol. 1 (51/46) No. 1, 67–77.
- Drysdale, John (1996): „How are Social-Scientific Concepts Formed? A Reconstruction of Max Weber’s Theory of Concept Formation”, *Sociological Theory*, Vol. 14, No. 1, 71–88
- Duchesne, Ricardo (2006): „Max Weber is the Measure of the West: A Further Argument on Vries and Goldstone”, *World History Connected*, Vol. 4, No. 1 (pristupljeno 16 Nov. 2010), <http://www.historycooperative.org/journals/whc/4.1/duchesne.html>
- Duckles, Vincent (1968): „Johann Nicolaus Forkel: The Beginning of Music Historiography”, *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 1, No. 3, 277–290

Duckles, Vincent (1971): „Patterns in the Historiography of 19th-Century Music”, *Acta Musicologica*, Vol. 42, Fasc. 1/2, 75–82

Duckles, Vincent et al. (2001): „Musicology”, u: Macy, Laura (ur.): *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46710pg1>
(accessed January 4, 2011)

Dudeque, Norton (2005): *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874–1951)*, Burlington: Ashgate

Duncan, Dudley (1993): „Max Weber's Unlucky Number”, *Sociological Theory*, Vol. 11, No. 2, 230-233

During, Simon (1995): „Postmodernism or Postcolonialism Today”, u: Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth i Tiffin, Helen (ur.): *The Post-colonial Studies Reader*, London: Routledge, 125–129

Đurić, Mihailo (1997): *Sociologija Maksa Vebera*, Beograd: NIU Službeni list SRJ

Eden, Robert (1988): „Max Weber und Friedrich Nietzsche oder: Haben sich di Sozialwissenschaften wirklich vom Historismus befreit?”, u: Mommsen, Wolfgang J. i Schwentker, Wolfgang (ur.): *Max Weber und seine Zeitgenossen*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 557–579

Elliaeson, Sven (2002): *Max Weber's Methodology: Interpretations and Critique*, Cambridge: Polity Press

Engel, Gerhard (1991): „Zur Aktualität der Musiksoziologie Max Webers” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 22, No. 1, 3-17

Edgar, Andrew (1995): „Weber, Nietzsche and Music”, u: Sedgwick, Peter R. (ur.): *Nietzsche. A Critical Reader*, Oxford: Blackwell

Elliaeson, Sven (2000): „Max Weber's Methodology: An Ideal Type”, *Journal of the History of Behavioral Sciences*, Vol. 36 (3), 241–263

Eisen, Arnold (1978): „The Meanings and Confusions of Weberian 'Rationality'”, *The British Journal of Sociology*, Vol. 29, No. 1, 57–70

Eisenberg, Evan (2000): „On Phonography”, u: Scott, Derec B. (ur.): *Music, Culture and Society. A Reader*, Oxford: Oxford University Press, 197–201

- Eisenstadt, Shmuel N. and Schluchter, Wolfgang (1998): „Introduction: Paths to Early Modernities: A Comparative View” *Daedalus*, Vol. 127, No. 3, 1-18
- Eko, Umberto (2001): *Svakodnevna semiotika*, Beograd: Narodna knjiga-Alfa
- Endersby, Jim (2003): „Darwin on Generation, Pangenesis and Sexual Selection”, u: Hodge, Jonathan i Radick, Gregory (ur.): *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge: Cambridge University Press, 69–91
- Engel, Gerhard (1991): „Zur Aktualitat der Musiksoziologie Max Webers”, *International Review of the of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 22, No. 1, 3–17
- Engelstad, Fredric (2009): „Culture and Power”, u: Clegg, Stewart, Haugaard, Mark: „The SAGE Handbook of Power”, London: Sage Publications Ltd., 108–124
- Faber, Richard i Krech, Volkhard (1999): *Kunst und Religion: Studien zur Kultursoziologie und Kulturgeschichte*, Würzburg: Koenigshausen & Neuman
- Faris, James C. (2002): „The Gaze of Western Humanism”, u: Ackew, Kelly i Wilk, Richard R. (ur.): *The Anthropology of Media: A Reader*, Oxford: Blackwell Publishing, 77–91
- Finkelkrot, Alen (1993): *Poraz mišljenja*, Beograd: Plato
- Fichman, Martin (1997): „Biology and Politics: Defining the Boundaries”, u: Lichtman, Bernard (ur.): *Victorian Science in Context*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 94–118
- Flack Jessica C. and de Waal, Frans B.M. (2000): „‘Any Animal Whatever’ Darwinian Building Blocks of Morality in Monkeys and Apes”, *Journal of Consciousness Studies* 7, No. 1–2, 1–29
- Fleury, Laurent (2005): „Max Weber sur les traces de Nietzsche?”, *R. franç. sociol.*, 46-4, 807–839
- Forkel, Johann Nikolaus (1962): *Allegemine Litteratur der Musik*, Hildesheim: G. Olms
- Foucault, Michel (1994): „Volja za znanjem”, u: Burger, Hotimir (ur.): *Znanje i moć*, Zagreb: Globus, 7–114
- Foucault, Michel (1994): „Poredak diskursa”, u: Ibid., 115–143
- Foucault, Michel (1994): „Mikrofizika moći”, u: Ibid., 143–162

- Foucault, Michel (1994): „Briga za istinu”, u: *Ibid.*, 163–172
- Foucault, Michel (2002): *The Order of Things: An Archeology of Human Sciences*, London & New York: Routledge
- Frank, Paul L. (1957): „Wilhelm Dilthey’s Contribution to the Aesthetics of Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 4, 477–480
- Freeman, Derek (1974): „The Evolutionary Theories of Charles Darwin and Herbert Spencer”, *Current Anthropology* 15, 211–221
- Fulcher, James i Scott, John (2007): *Sociology*, Oxford: Oxford University Press
- Gates, Barbara T. (1997): „Ordering Nature: Revisioning Victorian Science Nature”, u: Lichtman, Bernard (ur.): *Victorian Science in Context*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 179–186
- Gatherer, Derek (1997): „The Evolution of Music – A Comparison of Darwinian and Dialectical Methods”, *Journal of Social and Evolutionary Systems* 20 (1), 75–92
- Gayon, Jean (2003): „From Darwin to Today in Evolutionary Biology”, u: Hodge, Jonathan i Radick, Gregory (ur.): *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge: Cambridge University Press, 240–266
- Gidens, Entoni (2001): *Sociologija*, Podgorica: CID
- Goehr, Lydia (1992): *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford: Clarendon Press
- Goehr, Lydia (2000): „On the Musical Work-Concept”, u: Scott, Derec B. (ur.): *Music, Culture and Society. A Reader*, Oxford: Oxford University Press, 202–205
- Goldman, Harvey (1990): „Max Weber in German History and Political Thought”, *The Journal of Modern History*, Vol. 62, No. 2, 346–352
- Graf, Walter (1974): „Die vergleichende Musikwissenschaft in Österreich seit 1896”, *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 6, 15–43
- Gramit, David (2002): *Cultivating Music. The Aspirations, Interests and Limits of German Musical Culture, 1770–1848*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press

- Graziano, Amy B i Johnson, Julene K. (2006): „Richard Wallaschek’s 19th-Century Contributions to the Psychology of Music”, *Music Perception*, Vol. 23, No. 3, 293–304
- Greene, John C. (1977): „Darwin as a Social Evolutionist”, *Journal of the History of Biology*, Vol. 10, no. 1, 1–27
- Green, Burdette & Butler, David (2002): „From acoustics to *Tonpsychologie*” u: Christensen, Thomas (ur.): *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 249–254
- Greisman, H. C. (1976): „'Disenchantment of the World'. Romanticism, Aesthetics and Sociological Theory”, *The British Journal of Sociology*, Vol. 27, No. 4, 495–507
- Grendler, Paul F. (2004): „Progress”, u: *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, <<http://www.encyclopedia.com>> (pristupljeno 20 Dec. 2010)
- Gronow, Jukka (1988): „The Element of Irrationality. Max Weber’s Diagnosis of Modern Culture”, *Acta Sociologica*, Vol. 31, No. 4, 319–331
- Grumley, John E. (1989): *Totality and History. Radical Historism from Hegel to Foucault*, London & New York: Routledge
- Haaften, Wouter van (1997): „The Concept of Development”, u: Haaften, Wouter van, Korthals, Michiel, Wren, Thomas (ur.): *Philosophy of Development. Reconstructing the Foundations of Human Development and Educations*, 13–30
- Haines, Valerie A. (1988): „Is Spencer's Theory an Evolutionary Theory?”, *The American Journal of Sociology*, Vol. 93, No. 5, 1200–1223
- Haines, Valerie A. (1991): „Spencer, Darwin, and the Question of Reciprocal Influence”, *Journal of the History of Biology*, Vol. 24, No. 3, 409–431
- Hajns, Folker (2011): *Uvod u Maksa Vebera*, Beograd: Biblioteka XX vek
- Hall, John R., Neitz, Mary Jo, Battani, Marshall (2003): *Sociology on Culture*, London: Routledge
- Halliday, R. J. (1971): „Social Darwinism: A Definition”, *Victorian Studies*, 14, 389–409
- Hallward, Peter (2001): *Absolutely Postcolonial*, Manchester & New York: Manchester University Press

- Hamilton, Malkom (2003): *Sociologija religije*, Beograd: Clio
- Hamm, Bernd (2005): „Cultural Imperialism: The Political Economy of Cultural Domination”, u: Hamm, Bernd and Smandych, Russell (ur.): *Cultural Imperialism: Essays on the Political Economy of Cultural Domination*, Toronto: University of Toronto Press, 18–30
- Harrington, Austin (2000): „Value Spheres or 'Validity Spheres'? Weber, Habermas and Modernity”, *Max Weber Studies*, 84–103
- Harrington, Austin (2001): „Dilthey, Empathy and Verstehen. A Contemporary Reappraisal”, *European Journal of Social Theory*, 4 (3): 311–329
- Harper, Douglas (2010): „Evolution”, *Online Etymology Dictionary*.
<http://dictionary.reference.com/browse/evolution> (accessed: December 20, 2010)
- Häußling, Roger (2000): *Nietzsche und die Soziologie. Zum Konstrukt des Übermenschen, zu dessen anti-soziologischen Implikationen und zur soziologischen Reaktion auf Nietzsches Denken*, Würzburg: Königshausen&Neumann
- Helmholtz, Hermann von (1870): *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologisches Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn
- Hennis, Wilhelm (1987): *Max Webers Fragestellung: Studien zur Biographie des Werkes*, Tübingen
- Hewa, Soma i Herva, Soma (1988): „The Genesis of Max Weber’s Verstehende Soziologie”, *Acta Sociologica*, (31), 2, 143–156
- Hodges, H. A. (1952): *The Philosophy of Wilhelm Dilthey*, London: Routledge
- Hodge, Jonathan i Radick, Gregory (2003): „Introduction”, u: Hodge, Jonathan i Radick, Gregory (ur.): *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1–16
- Hodgson, Geoffrey M. (2004): „Social Darwinism in Anglophone Academic Journals: A Contribution to the History of the Term”, *Journal of Historical Sociology*, Vol. 17, No. 4, 428–463
- Honigsheim, Paul (1968): *On Max Weber*, New York: Free Press
- Honigsheim, Paul (1989): *Sociologists and Music: An Introduction to the Study of Music and Society*, New Brunswick & New Jersey: Transaction Publishers

- Hornbostel, Erich von (1928): „African negro Music”, *Africa: Journal of the International African Institute*, Vol. 1, No. 1, 30–62
- Hornbostel, E.M.von i Curt, Sachs (1914): „Systematik der Musikinstrumente”, *Zeitschrift für Ethnologie* Vol. 46, No. 4–5, 553–590
- House, Random (2010): „Development”, *Dictionary.com Unabridged*.
<http://dictionary.reference.com/browse/development> (accessed: December 20, 2010)
- Hull, David L. (2003): „Darwin’s Science and Victorian Philosophy of Science”, u: Hodge, Jonathan i Radick, Gregory (ur.): *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge: Cambridge University Press, 168–191
- Hunt, Darnell (2002): „Raced Ways of Seeing”, u: Spillman, Lyn (ur.): *Cultural Sociology*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 120–129
- Hyer, Brian (1995): „ Reimag(in)ing Riemann”, *Journal of Music Theory*, Vol. 39, No. 1, 101–138
- Hyer, Brian (2001a): „Key”, u: Macy, Laura (ur.): *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14942>
 (accessed February 1, 2011)
- Hyer, Brian (2001b): „Tonality”, u: Macy, Laura (ur.): *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28102>
 (accessed February 1, 2011)
- Hyer, Brian & Rehding, Alexander (2001): „Riemann, Hugo”, u: Mcy, Laura (ur.): *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23435>
 (accessed January 7, 2011)
- Iggers, Georg G. (1995): „Historicism: The History and Meaning of the Term”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 56, No. 1, 129–152
- Iggers, Georg G. (1997): *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*, Middletown: Wesleyan University Press
- Ilić, Vladimir (2006): *Uporedni metod u sociologiji*, Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”
- Ingold, Tim (2005): *Key Debates in Anthropology*, New York: Routledge

Jaedke, Wolfgang (1995): „Zur Bedeutung afrikanischer Rhythmik für den Erfolg von Jazz-, Rock-, und Popmusik in der abendlandischen Kultur, *Acta Musicologica* 67, 20–38

Jeremić-Molnar, Dragana (2007): *Rihard Vagner: konstruktor "istinske" realnosti*, Beograd: Fabrika knjiga

Jeremić-Molnar, Dragana, i Molnar, Aleksandar (2009): *Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju i Filip Višnjić, knj. 1

Joeden-Forgey (2007): „Race, Power, Freedom, and the Democracy of Terror in German Racialist Thought”, u: King, Richard, Stone, Dan (ur.): *Hannah Arendt and the Uses of History: Imperialism, Nation, Race, and Genocide*, Oxford & New York: Berghahn Books

Johnson, James H. (1995): *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press

Johnson, Richard (1985–1986): „What is Cultural Studies Anyway?”, *Social Text* 16, 38–80

Juan, San E. (1998): *Beyond Postcolonial Theory*, New York: St Martin's Press

Kaelber, Lutz (1998): *Schools of Ascetism: Ideology and Organization in Medieval Religious Communities*, Pennsylvania State University

Kalberg, Stephen (1987): „The Origin and Expansion of Kulturpessimismus: The Relationship between Public and Private Spheres in Early Twentieth Century Germany, *Sociological Theory*, Vol. 5, No. 2, 150–164

Kalberg, Stephen (1990): „The Rationalisation of Action Max Weber's Sociology of Religion”, *Sociological Theory*, Vol. 8, No. 1, 58–84

Kalberg, Stephen (1994): *Max Weber's Comparative-Historical Sociology*, Chicago: The University of Chicago Press

Kalisch, Volker (1981): „Zur Rezeption der Max Weberschen Musiksoziologie: aus musiksoziologischer sicht”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 12, No. 2, 165–180

Kant, Imanuel (1974): „Ideja opšte istorije, usmerene ka ostvarenju svetskog građanskog poretka”, u: *Um i sloboda*, Beograd: Ideje, 27–40

Kelly, Devin (2007): „The Rational and Social Foundations of Electronic Dance Music”, *Paper presented at the annual meeting of the American Sociological Association, TBA, New York, New York City, Aug 11, 2007 Online <PDF>*. 2010-04-06 <http://www.allacademic.com/meta/p185102_index.html>

Kemple, Thomas M. (2005): „Remarks on Technology and Culture”, *Theory, Culture, Society*, Vol. 22, No.4, 23–26

Kerman, Joseph (1985): *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Harvard University Press

Kivisto, Peter, Swatos, William Jr. (1991): „Max Weber as "Christian Sociologist", *Journal of the Scientific Study of Religion*, Vol. 30, No. 4, 347–362

Kivy, Peter (1959): „Charles Darwin on Music”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 12, No. 1, 42–48

Kloskovska, Antonjina (2005): *Sociologija culture*, Beograd: Čigoja

Klotz, Sebastian (2008): „Tonpsychologie und Musikforschung als Katalysatoren wissenschaftlich-experimenteller Praxis und der Methodenlehre im Kreis von Carl Stumpf”, *Ber. Wissenschaftsgesch*, 31,195–210

Koch, Andrew M. „Rationality, Romanticism and the Individual: Max Weber's "Modernism" and the Confrontation with "Modernity"”, *Canadian Journal of Political Science / Revue canadienne de science politique*, Vol. 26, No. 1, 123-144

Kopp, David (2002): *Chromatic Transformations in Nineteenth-century Music*, Cambridge: Cambridge University Press

Kramer, Elisabeth A. (2005): *The Idea of Kunstreligion in German Musical Aesthetics of The Early Nineteenth Century*, University of North Carolina at Chapel Hill: dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Music

Kramer, Lawrence (1995): *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkley, Los Angeles i London: University of California Press

Kramer, Lawrence (2003): „Musicology and Meaning”, *The Musical Times*, London 6–12.

Krech, Volkhard (1999): „Die Geburt der Kunst aus dem Geist der Religion”, u: Faber, Richart, Krech, Volkhard (ur.): *Kunst und Religion*, Würzburg: Königshausen & Neumann

Lalman, Mišel (2004): *Istorija socioloških ideja, tom I*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva

Lamont, Michèle i Thévenot, Laurent (2000): „Introduction: Toward a Renewed Comparative Cultural Sociology”, u: Lamont, Michèle i Thévenot, Laurent (ur.): *Rethinking Comparative Cultural Sociology*, Cambridge: Cambridge University Press, 1–24

Langton, John (1979): „Darwinism and the Behavioral Theory of Sociocultural Evolution: An Analysis”, *The American Journal of Sociology*, Vol. 85, No. 2, 288–309

Large, David (1984): „Wagner’s Bayreuth Disciples”, u: Large, David C. i Weber, William (ur.): *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca i London: Cornell University Press

Larsen, Neil (2000): „Imperialism, Colonialism, Postcolonialism”, u: Ray, Snggeeta i Schwarz, Henry (ur.): *A Companion to Postcolonial Studies*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 23–52

Larson, Charles (1995): „Heroic Ethnocentrism: The Idea Of Univerality in Literature”, u: Griffiths, Gareth i Tiffin, Helen (ur.): *The Post-colonial Studies Reader*, London: Routledge, 62–65

Lash, Scott (1987): *Max Weber: Rationality and Modernity*, London: Alen and Unwin

Lee Dwight E. & Beck, Robert N. „The Meaning of 'Historicism'”, *The American Historical Review*, 59, no.3, 568–577

Leyser, Karl (1992): „Concepts of Europe in the early and high Middle Ages”, *Past and Present*, 137, 25–47

Levin, Georg (1997): „Defining Knowledge: An Introduction”, u: Lichtman, Bernard (ur.): *Victorian Science in Context*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 15–23

Lichtblau, Klaus (1986): Die zeitlose Aktualität eines Klassikers. Bericht über die Max-Weber-Tagung an der Gesamthochschule Kassel, 19-21, In: Publik. Kasseler Hochschulzeitung 9, Heft Nr. 10, S. 4.

Lichtblau, Klaus (1991): „Ästhetische Konzeptionen im Werk Georg Simmels”, *Simmel Newsletter* 1, S. 22-35

Lichtblau, Klaus (1993a): „Eros and Culture. Gender Theory in Simmel, Tönnies and Weber”, *Telos. A Quarterly Journal of Critical Thought* 82 (1989-90), S. 89-110

Lichtblau, Klaus (1993b): „The Protestant Ethic versus the "New Ethic"”, u: Lehmann, Hartmut, Roth, Guenther (ur.): *Weber's "Protestant Ethic": Origins, Evidence, Contexts*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 179–193

Lichtblau, Klaus (1996): *Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende. Zur Genealogie der Kultursociologie in Deutschland*, Frankfurt am Main: Suhrkamp

Lichtblau, Klaus (1999a): „Zum Stellenwert der ästhetisch-literarischen Moderne in den kultursociologischen Gegenwartsanalysen von Georg Simmel und Max Weber” In: Gerhart von Graevenitz (Hrsg.): *Konzepte der Moderne* (= Germanistische Symposien XX), Stuttgart / Weimar: Metzler, S. 52-68.

Lichtblau, Klaus (1999b): „Max Webers Nietzsche-Rezeption in werkgeschichtlicher Betrachtung”, In: Wolfgang J. Mommsen / Wolfgang Schwentker (Hrsg.): *Max Weber und das moderne Japan*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 499–518.

Lichtblau, Klaus (2001a): „Soziologie und Anti-Soziologie um 1900: Dilthey, Simmel und Weber” u: Peter-Ulrich Merz-Benz/Gerhard Wagner (Hrsg.): *Soziologie und Anti-Soziologie. Ein Diskurs und seine Rekonstruktion*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 17–35

Lichtblau, Klaus (2001b): „Soziologie als Kulturwissenschaft? Zur Rolle des Kulturbegriffs in der Selbstreflexion der deutschsprachigen Soziologie”, In: *Soziologie. Forum der Deutschen Gesellschaft für Soziologie*, Heft 1, 5–21

Lichtblau, Klaus (2001c): „Soziologie und Anti-Soziologie um 1900: Wilhelm Dilthey, Georg Simmel und Max Weber”, u: Peter-Ulrich Merz-Benz / Gerhard Wagner (Hrsg.): *Soziologie und Anti-Soziologie. Ein Diskurs und seine Rekonstruktion*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 17–35

Lichtblau, Klaus (2002): *Transformationen der Moderne*, Berlin / Wien: PHILO Verlagsgesellschaft

Lichtman, Bernard (1997): „Introduction”, u: Lichtman, Bernard (ur.): *Victorian Science in Context*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1–14

Lindley, Mark (2001): „Equal temperament”, u: Macy, Laura (ur.): *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08900>
(accessed January 27, 2011)

Lindley, Mark et al. (2001): „Interval”, u: Macy, Laura (ur.): *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13865>
(accessed February 1, 2011)

Lipp, Wolfgang (1992): *Gesellschaft und Musik : Wege zur Musiksoziologie*
Berlin : Duncker und Humblot

Lippman, Edward A. (1992): *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln i
London: University of Nebraska Press

Lippman, Edward A. (1999): *The Philosophy and Aesthetics of Music*, Lincoln i
London: University of Nebraska Press

Loader, Colin T. (1976): „German Historicism and Its Crisis”, *The Journal of
Modern History*, Vol. 48, No. 3, 85–119

Locke, Ralph P. (2000): „On Music and Orientalism”, u: Scott, Derec B. (ur.):
Music, Culture and Society. A Reader, Oxford: Oxford University Press, 103–109

Loewenstein, Karl (1966): *Max Weber's Political Ideas in the Perspective of our
Time*, University of Massachusetts Press

Lorimer, Douglas (1997): „Science and the Secularization of Victorian Images of
Race”, u: Lichtman, Bernard (ur.): *Victorian Science in Context*, Chicago &
London: The University of Chicago Press, 212–235

Lutz, Catherine A. i Collins, Jane L. (2002): „The Color of Sex: Postwar
Photographic Histories of Race and Gender”, u: Ackew, Kelly i Wilk, Richard R.
(ur.): *The Anthropology of Media: A Reader*, Oxford: Blackwell Publishing, 92–
116

MacKanzie, John M. (1995): *Orientalism: History, Theory and the Arts*,
Manchester: Manchester University Press

Makdisi, Saree (1998): *Romantic Imperialism. Universal Empire and the Culture
of Modernity*, Cambridge: Cambridge University Press

Malhotra, Valerie A. (1979): „Weber's Concept of Rationalization and the
Electronic Evolution in Western Classical Music”, *Qualitative Sociology*, 1 (3),
100–120

Marinković, Dušan (2006): *Konstrukcija društvene realnosti u sociologiji*, Novi
Sad: Prometej

Marković, Tatjana (2009): *Stil I. Istorijske i analitičko-teorijske koordinate*,
Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu

- Marten-Fižije, An (2003): „Ritualni običaji u građanskoj privatnosti”, u: Arijes, Filip i Dibi, Žorž (ur.): *Istorija privatnog života*, Beograd: Clio
- McCulloch, Andrew (2005): „Jesus Christ and Max Weber: Two Problems of Charisma”, *Max Weber Studies* 5 (1), 7–34
- McLeod, John (2000): *Beginning Postcolonialism*, Manchester: Manchester University Press
- Malhotra, Valeri Ann (1979): „Weber’s Concept of Rationalization and the Electronic Evolution in Western Classical Music”, *Qualitative Sociology*, Vol. 1, No. 3, 100–120
- Manasse, Ernst Moritz (1947): „Max Weber on Race”, *Social Research* 14, 191–221
- Marcus, George E. (2001): „The Unbalanced Reciprocity Between Cultural Studies and Anthropology”, u: Miller, Toby (ur.): *A Companion to Cultural Studies*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 169–186
- Marcus, George E. i Fischer M. J. (1986): *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago & London: The University of Chicago Press
- Marcuse, Herbert (1971): „Industrialization and Capitalism”, u: Stammer, Max: *Weber and Sociology Today*, 133–151
- Marshall, Gordon (1998): „Evolution”, *A Dictionary of Sociology*. <<http://www.encyclopedia.com>> (pristupljeno 20 Dec. 2010)
- Martin, Peter J. (1995): *Sounds and Society. Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press
- Martin, Randy (2001): „The Renewal of the Cultural in Sociology”, u: Miller, Toby (ur.): *A Companion to Cultural Studies*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 63–78
- Marindale, Don (1958): „Introduction”, u: Weber, Max: *The Rational and Social Foundations of Music*, Carbondale: Southern Illinois University Press
- Mathiesen, Thomas J. et al. (2001): „Greece”, U Macy, Laura (ur.): *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11694pg1> (accessed February 3, 2011)

- McCulloch, Andrew (2005): „Jesus Christ and Max Weber: Two Problems of Charisma”, *Max Weber Studies*, Vol. 5, No. 1, 7–34
- Meinecke, Friedrich (1972): *Historism: The Rise of a New Historical Outlook*, London: Routledge & Kegan Paul
- Merriam, Alan P. (1964): *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press
- Merriam, Alan P. (1977): „Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective”, *Ethnomusicology*, Vol. 21, No. 2, 189–204
- Meyer, Leonard B. (1989): *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, Chicago and London: The University of Chicago Press
- Meyerhoff, Hans (1959): „Introduction”, u: Meyerhoff, Hans (ur.): *The Philosophy of History of Our Time. An Anthology*
- Middleton, Richard (2003): „Music Studies and The Idea of Culture” u: Martin Clayton, Trevor Herbert i Richard Middleton (ur.): *The Cultural Study of Music*, New York and London: Routledge, 1–18
- Milios, John i Sotiropoulos, Dimitris P. (2009): *Rethinking Imperialism. A Study of Capitalist Rule*, Basingstoke: Palgrave MacMillan
- Miller, G. F. (2000): „Evolution of human music through sexual selection”, u: Brown, S., Merker, B. i Wallin, N. L. (ur.): *The origins of music*, MIT Press, 329–360
- Miller, Toby (2001): „What is and What It isn't. Introducing...Cultural Studies”, u: Miller, Toby (ur.): *A Companion to Cultural Studies*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1–20
- Mimica, Aljoša, Vujačić, Veljko (1989): „Monteskjeov *Duh zakona*”, u: Monteskje: *O duhu zakona*, Beograd: Filip Višnjić, vii–xl
- Minnich, Elizabeth K. (2005): *Transforming Knowledge*, Philadelphia PA: Temple University Press
- Mohanty, Chandra T. (1996): „Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses”, u: Mongia, Padmini (ur.): *Postcolonial Theory. A Reader*, London & New York: Arnold, 172–197
- Molnar, Aleksandar (1994: 1): *Društvo i pravo. Istorija klasičnih socioloških teorija*, knj.1, Novi Sad: Visio Mundi

- Molnar, Aleksandar (1994: 2): *Društvo i pravo. Istorija klasičnih socioloških teorija*, knj.1, Novi Sad: Visio Mundi
- Mommsen, Wolfgang J. (1974): *Max Weber and German Politics 1890–1920*, Chicago & London: Chicago University Press
- Mommsen, Wolfgang J. (2000): „Max Weber's "Grand Sociology": The Origins and Compositions of *Wirtschaft und Gesellschaft Soziologie*”, *History and Theory*, 39, 364–383
- Mommsen, Wolfgang J. i Schwentker, Wolfgang (1988): *Max Weber und seine Zeitgenossen*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht
- Morán, Emillio F. (1996): „An Agenda for Anthropology”, u: Morán, Emillio F. (ur.): *Transforming Societies, Transforming Anthropology*, Michigan: University of Michigan Press, 3–24
- Moore, James (1991): „Deconstructing Darwinism: The Politics of Evolution in the 1860s”, *Journal of the History of Biology*, vol. 24, no. 3, 353–408.
- Mugglestone, Erica (1981): „Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary”, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13, 1–21
- Mul, Jos de i Korthals Michiel (1997): „Structuralist and Hermeneutic Approaches to Development”, u: Haaften, Wouter van, Korthals, Michiel, Wren, Thomas (ur.): *Philosophy of Development. Reconstructing the Foundations of Human Development and Educations*, 223–244
- Mul, Jos de (1997): „Development Philosophy and Postmodernism”, u: Haaften, Wouter van, Korthals, Michiel, Wren, Thomas (ur.): *Philosophy of Development. Reconstructing the Foundations of Human Development and Educations*, 245–260
- Müller-Funk, Wolfgang (2006): *Kulturtheorie*, Tübingen i Basel: A. Francke Verlag
- Nafissi, Mohammad (2006): „Reformation as a General Ideal Type. A Comparative Outline”, *Max Weber Studies*, 69–110
- Nedović, Slobodanka (2007): „Racionalizacija” u: Mimica, Aljoša i Bogdanović, Marija (ur.): *Sociološki rečnik*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Nelson, Benjamin (1971): „Max Weber on Race and Society”, *Social Research* 38, 30–41

- Nelson Benjamin (1973): „Max Weber, Dr. Alfred Ploetz and W.E.B. Du Bois”, *Sociological Analysis* 34, 308–312
- Nettle, Bruno (1983): *The Study of Ethnomusicology, Twenty-Nine Issues and Concepts*, University of Illinois Press
- Nettle, Bruno (2010): *Nettle's Elephant. On the History of Ethnomusicology*, The University of Illinois
- Norkus, Zenonas (2004): „Max Weber on Nations and Nationalism: Political Economy before Political Sociology”, *Canadian Journal of Sociology*, Vol. 29, No. 389–418
- Oakes, Guy (1977): „The Verstehen Thesis and the Foundation of Max Weber's Methodology”, *History and Theory*, Vol. 16, No. 1, 11–29
- Oakes, Guy (1998): „On the Unity of Max Weber's Methodology”, *International Journal of Politics, Culture and Society*, Vol. 12, No. 2, 293–306
- Offer, John (1983): „An Examination of Spencer's Sociology of Music and Its Impact on Music Historiography in Britain”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 14, No. 1, 33–52
- Ortner, Sherry B. (1984): „Theory in Anthropology since the Sixties” *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 26, No. 1, 126-166
- Owen, David (1994): *Maturity and Modernity. Nietzsche, Weber, Foucault and the Ambivalence of Reason*, London & New York: Routledge
- Papić, Žarana i Sklevicky, Lydia (2003): „Predgovor: Antropologija žene: novi horizonti analize polnosti u društvu”, u: Papić, Žarana i Sklevicky, Lydia (ur.): *Antropologija žene*, Beograd: Plato
- Parry, Benita (1995): „Problems in Current Theories of Colonial Discourse”, u: Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth i Tiffin, Helen (ur.): *The Post-colonial Studies Reader*, London: Routledge, 36–44
- Parsons, Talcott (1965): „Evaluation and Objectivity in Social Science: An Interpretation of Max Weber Contribution”, *International Journal Of Social Science*, Vol. 15, 196–204
- Pascall, Robert (2001): „Style”, u: Macy, Laura (ur.): *Grove Music Online. Oxford MusicOnline*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27041> (accessed February 5, 2011)

- Patterson, Thomas S. (2000): „Archeologists and Historians Confront Civilization, Relativism and Poststructuralism in the Late Twentieth Century”, u: Bahl, Vinay, Dirlik, Arif, Gran, Peter (ur.): *History After the Three Worlds. Post-Eurocentric Historiographies*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 49–66
- Paul, Diane B. (2003): „Darwin, Social Darwinism and Eugenics”, u: Hodge, Jonathan i Radick, Gregory (ur.): *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge: Cambridge University Press, 214–239
- Pegg, Carole, et al. (2001): „Ethnomusicology”, u: Macy, Laura (ur.): *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52178> (accessed January 4, 2011)
- Perkins, David N. (1994): „Creativity: Beyond the Darwinian Paradigm”, u: Boden, Margaret A. (ur.): *Dimensions of Creativity*, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology
- Peri, Marvin (2000): *Intelektualna istorija Evrope*, Beograd: Clio
- Perrin, Robbert G. (1976): „Herbert Spencer's Four Theories of Social Evolution”, *The American Journal of Sociology*, Vol. 81, No. 6, 1339–1359
- Pero, Mišel (2003): „Porodični život”, u: Arijes, Filip i Dibi, Žorž (ur.): *Istorija privatnog života*, Beograd: Clio, 146–152
- Pfau, Thomas (1990): „Immediacy and the Text: Friedrich Schleiermacher's Theory of Style and Interpretation”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 51, No. 1, 51–73
- Prazniak, Roxann (2000): „Is World History Possible? An Inquiry”, u: Bahl, Vinay, Dirlik, Arif, Gran, Peter (ur.): *History After the Three Worlds. Post-Eurocentric Historiographies*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 221–240
- Quayson, Ato (2000a): „Postcolonialism and Postmodernism”, u: Ray, Sngeta i Schwarz, Henry (ur.): *A Companion to Postcolonial Studies*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 87–111
- Quayson, Ato (2000b): *Postcolonialism: Theory, Practice, or Process?*, Cambridge: Polity Press
- Radkau, Joachim (2009): *Max Weber. A Biography*, Cambridge: Polity Press
- Rand, Calvin G. (1964): „Two Meanings of Historicism in the Writings of Dilthey, Troeltsch, and Meinecke”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 25, No. 4, 503–518

- Ranković, Miodrag (1981): „Zasnivanje i perspektive sociologije društvenog razvitka”, u: Ranković, Miodrag (ur.): *Ogledi iz sociologije društvenog razvoja*, Beograd : Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta, 7–37
- Rapp, Friedrich (1992): *Fortschritt. Entwicklung und Sinngehalt einer philosophischen Idee*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Reckling, Falk (2001): „Interpreted Modernity. Weber and Taylor on Values and Modernity”, *European Journal of Social Theory* 4(2): 153–176
- Rehding, Alexander (2000): „The Quest for the Origins of Music in Germany Circa 1900”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 53, No. 2, 345–385
- Rehding, Alexander (2003): *Hugo Riemann and the Birth of Musical Thought*, Cambridge: Cambridge University Press
- Rice, Timothy (2001): „Comparative musicology”, u: Macy, Laura (ur.): *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46454> (pristupljeno January 4, 2011)
- Riemann, Hugo (1898): *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*, Leipzig: Max Hesse's Verlag
- Riemann, Hugo (1905): „Das Problem des harmonischen Dualismus”, *Neue Zeitschrift für Musik* 51, 69–70
- Riemann, Hugo (1906): *Handbuch der Musikgeschichte*, 1/1, Leipzig: Breitkopf & Härtel
- Riemann, Hugo (1914–1915): „Ideen zu einer ‘Lehre von den Tonvorstellungen’”, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21/22, 1–26
- Riemann, Hugo (1928): *Grundriss der Musikwissenschaft*, Leipzig: Verlag von Quelle & Meyer
- Rink, John (2002): „The Profession of Music”, u: Samson, Jim (ur): *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 55–86
- Robbins, Bruce (2000): „Race, Gender, Class, Postcolonialism: Toward a New Humanistic Paradigm?”, u: Ray, Sangeeta i Schwarz, Henry (ur.): *A Companion to Postcolonial Studies*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 556–574

Rogers, James Allen (1972): „Darwinism and Social Darwinism”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 33, No. 2, 265–280

Rossi, Pietro (1965): „Scientific Objectivity and Value Hypotheses”, *International Social Science Journal*, Vol. 15, 84–98

Rossi, Pietro (1975): „The Ideological Valences of Twentieth-Century Historicism”, *History and Theory*, Vol. 14, No. 4, Beiheft 14: Essays on Historicism, 15–29

Roth, Guerlther (1976): „History and sociology in the work of Max Weber”, *British Journal of Sociology*, Vol. 27 No. 3, 306-318

Rothacker, Ernst (1960): „Das Wort ‘Historismus’”, *Zeitschrift für deutsche Wortforschung*, 16, 3–6

Rummenhüller (1999): *Einführung in die Musiksoziologie*, Wilhelmshaven : Noetzel, Heinrichshofen

Runciman, W. G. (2001): „Was Max Weber a Selectionist in Spite of Himself?”, *Journal of Classical Sociology*, 1 (1), 13–32

Ruse, Michael (1980): „Social Darwinism: The Two Sources”, *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, Vol. 12, No. 1, 23–36

Sahay, Arun (1971): *Max Weber and Modern Sociology*, London: Routledge

Sahni, Isher-Paul (2003): „The Many Max Webers”, *Journal of Classical Sociology*, Vol. 3 (3), 315–314

Sahlins, Marshall (1995): *How Natives Think: About Captain Cook, For Example*, Chicago & London: The University of Chicago Press

Said, Edward W. (1978): *Orientalizam*, Zagreb: Konzor

Said, Edvard (2002): *Kultura i imperijalizam*, Beogradski krug: Beograd

Samson, Jim (2002): *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press

Sanderson, Stephen K. (2001): *The Evolution of Human Sociality: A Darwinian Conflict Perspective*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers

Sarup, Madan (1996): *Identity, Culture and the Postmodern World*, Athens: The University of Georgia Press

- Scaff, Lawrence A. (1984): „Weber before Weberian Sociology”, *The British Journal of Sociology*, Vol. 35, No. 2, 190-215
- Scaff, Lawrence A. (1989): *Fleeing the Iron Cage: Culture, Politics, and Modernity in the Thought of Max Weber*, Berkeley: University of California Press
- Scaff, Lawrence A. (1993): „Life Contra Ratio: Music and Social Theory”, *Sociological Theory*, Vol. 11, No. 2, 234–240
- Scaff, Lawrence A. (2000): „Weber on the Cultural Situation of the Modern Age”, u: Turner, Stephen (ur.): *The Cambridge Companion to Weber*, Cambridge: Cambridge University Press, 99–116
- Scaff, Lawrence A. (2005a): „Weber, Art and Social Theory”, *Etica & Politica/Ethics & Politics*, http://www.units.it/etica/2005_SCAFF.htm (pristupljeno 5. 3. 2009)
- Scaff, Lawrence A. (2005b): „Remnants of Romanticism. Max Weber in Oklahoma and Indian Territory”, *Journal of Classical Sociology*, 2005, 5 (1), 53–72
- Seeger, Anthony (1985): „General Articles on Ethnomusicology and Related Disciplines”, *Ethnomusicology*, Vol. 29, No. 2, 345–351
- Sharlin, Allan N. (1977): „Retrospective: Max Weber”, *The Journal of Modern History*, Vol. 49, No. 1, 110–115
- Shepherd, John (2001): „Sociology of music”, u: Macy, Laura (ur.): *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26085> (accessed February 2, 2011)
- Scholes, Percy, et al. (2001): „Scale”, u: Latham, Alison (ur.): *The Oxford Companion to Music, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5921> (accessed February 1, 2011)
- Schluchter, Wolfgang (1980): *Rationalismus der Weltbeherrschung. Studien zu Max Weber*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Schluchter, Wolfgang (1981): *The Rise of Western Rationalism. Max Weber's Developmental History*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press

Schluchter, Wolfgang (2000): „Psychophysics and Culture”, u: Turner, Stephen P. (ur.): *The Cambridge Companion to Weber*, Cambridge: Cambridge University Press, 59–82

Schoenberg, Arnold (1978): *Theory of Harmony*, University of California Press

Shohat, Ella i Stam, Robert (1992): „The Imperial Imaginary”, u: Ackew, Kelly i Wilk, Richard R. (ur.): *The Anthropology of Media: A Reader*, Oxford: Blackwell Publishing, 117–147

Sekulić, Nada (2007): „Evolucionizam, sociokulturni”, u: Mimica, Aljoša i Bogdanović, Marija (ur.): *Sociološki rečnik*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 137–138

Silbermann, Alphons (1955): *Introduction à une sociologie de la musique*, Paris : Presses Universitaires

Silbermann, Alphons (1963): „Max Webers musikalischer Exkurs. Ein Kommentar zu seiner Studie 'Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik'” u: König, René i Winckelmann, Johannes (ur.): *Max Weber zum Gedächtnis*, Köln i Opladen: Westdeutscher Verlag

Slemon, Stephen (1995): „The Scramble for Post-colonialism”, u: Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth i Tiffin, Helen (ur.): *The Post-colonial Studies Reader*, London: Routledge, 45–54

Slemon, Stephen (2001): „Post-colonial Critical Theories”, u: Castle, Gregory (ur.): *Postcolonial Discourses: An Athnology*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 99–118

Smandych, Russell (2005): „Cultural Imperialism and Its Critics: Rethinking Cultural Domination and Resistance”, u: Hamm, Bernd and Smandych, Russell (ur.): *Cultural Imperialism: Essays on the Political Economy of Cultural Domination*, Toronto: University of Toronto Press, 3–17

Smith, David Norman (1998): „Faith, Reason and Harisma: Rudolf Sohm, Max Weber and the Theology of Grace”, *Sociological Inquiry*, Vol. 68, No. 1, 32–68

Smith, Woodruff D. (1991): *Politics and the Sciences of Culture in Germany 1840–1920*, New York, Oxford: Oxford University Press

Solie, Ruth A. (1982): „Melody and the Historiography of Music”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 43, No. 2, 297–308

Sombart, Werner (1911): „Technic und Kultur”, u: *Vehandlungen des ersten Deutschen Soziologentages*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 63–83

Sommer, Heinz-Dieter (1982): „Max Webers musiksoziologische Studie”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 39. Jahrg., H. 2, 79-99

Spencer, Herbert (1867): *The First Principles*, London: Williams & Norgate

Spencer, Herbert (1873): *The Study of Sociology*, London: Henry S. King

Spencer, Herbert (1891: 1): *Essays, Scientific, Political and Speculative* (Vol. 1). London: Williams and Norgate

Spencer, Herbert (1891: 2): *Essays, Scientific, Political and Speculative* (Vol. 2). London: Williams and Norgate

Spencer, Herbert (1891: 3): *Essays, Scientific, Political and Speculative* (Vol. 3). London: Williams and Norgate

Spivak, Gayatri C. (1996): „Poststructuralism, Marginality, Postcoloniality and Value”, u: Mongia, Padmini (ur.): *Postcolonial Theory. A Reader*, London & New York: Arnold, 198–222

Steinmetz, George (2005): „Return to Empire: The New U.S. Imperialism in Comparative-Historical Perspective”, *Sociological Theory* 23(4), 339–367

Sterelny, Kim (2003): „Darwinian Concepts in the philosophy on Mind”, u: Hodge, Jonathan i Radick, Gregory (ur.): *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge: Cambridge University Press, 288–309

Supek, Rudi (1965): *Herbert Spenser i biologizam u sociologiji*, Zagreb: Matica Hrvatska

Sydia, R. A. (1994): *Natural Women, Cultural Men: A Feminist Perspective on Sociological Theory*, Vancouver: University of British Columbia

Swedberg, Richard (2005): *The Max Weber Dictionary*, Stanford: Stanford University Press

Škorić, Marko (2009): „Evolucionni program u sociologiji”, *Sociološki pregled*, Vol. XLIII, No. 4, 413–443

Šuvaković, Miško (2006): *Diskurzivna analiza*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu

Taylor, Timothy D. (2007): *Beyond Exoticism. Western Music and the World*, Durham: Duke University Press

- Titunik, Regina F. (1997): „The Continuation of History: Max Weber and the Advent of a New Aristocracy”, *The Journal of Politics*, Vol. 59, No. 3, 680–700
- Theiner, Patrick (1987): „Friedrich Naumann and Max Weber: Aspects of a Political Partnership”, u: Mommsen W. J. i Osterhammel J. (ur.): *Max Weber and his Contemporaries*, London and Boston: Allen & Unwin, 299–310
- Todorović, Mirjana (2007): „Progres, društveni”, u: Bogdanović, Marija i Mimica, Aljoša (ur.): *Sociološki rečnik*, Beograd: Zavod za udžbenike, 448–449
- Toews, John E. (2008): „Integrating Music into Intellectual History: Nineteenth-Century Art Music as a Discourse of Agency and Identity”, *Modern Intellectual History*, 5, 2, 309–331
- Tomlinson, Gary (1993): *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*, Chicago & London: University of Chicago Press
- Tomlinson, Gary (2003): „Musicology, Anthropology, History”, u: Clayton, Martin, Herbert, Trevor i Middleton, Richard (ur.): op. cit., 31–44
- Tomlinson, John (2001): *Cultural Imperialism: A Critical Introduction*, ACLS humanities e-book
- Torring, Jacob (2009): „Power and Discourse: Towards an Anti-Foundationalist Concept of Power”, u: Clegg, Stewart, Haugaard, Mark (2009): „The SAGE Handbook of Power”, London: Sage Publications Ltd., 108–124
- Treitler, Leo (1984): „What kind of Story is History?”, *19th-Century Music*, Vol. 7, No. 3, 363–373
- Treitler, Leo (1990a): *Music and the Historical Imagination*, Harvard University Press
- Treitler, Leo (1990b): „History and Music”, *New Literary History*, Vol. 21, No. 2, 299–319
- Treitler, Leo (1995): „Postmodern Signs in Musical Studies”, *The Journal of Musicology*, Vol. 13, No. 1, 3–17
- Treitler, Leo (1996): „Toward a Desegregated Music Historiography”, *Black Music Research Journal*, Vol. 16, No. 1, 3–10
- Trigger, Bruce G. (1998): *Sociocultural Evolution. New Perspective on the Past*, Oxford: Blackwell Publishers

- Troeltsch, Ernst (1922): *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen: Mohr
- Turley, Alan C. (2001): „Max Weber and the Sociology of Music”, *Sociological Forum*, Vol. 16, No. 4, 633–653
- Turner, Bryan S. (1977): „The Structuralist Critique of Weber's sociology”, *British Journal of Sociology*, Vol. 28, No.1, 1–16
- Turner, Stephen (2000): *The Cambridge Companion to Weber*, Cambridge: Cambridge University Press
- Tyler, Stephen A. (1986): „Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document”, u: Marcus George E. i Clifford, James (ur.): *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*
- Urbančić, Ivan (1980): „Predgovor”, u: Dilthey, Wilhelm: *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
- Vajkart, Rihard (2005): *Od Darvina do Hitlera. Evolucionarna etika, eugenika i rasizam u Nemačkoj*, Beograd: SG-Vili
- Vazsonyi, Nicholas (1999): „Montesquieu, Friedrich Carl von Moser, and the "National Spirit Debate" in Germany, 1765–1767”, *German Studies Review*, Vol. 22, No. 2, 225–246
- Weber, Maks (1976): *Privreda i društvo*, knj. 1–2, Beograd: Prosveta
- Weber, Maks (1997): *Sabrani spisi o sociologiji religije*, knj. 1–3, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
- Weber, Max (1998): „Nauka kao poziv”, u: *Duhovni rad kao poziv*, Sremski Karlovci: Knjižarnica Z. Stojanovića
- Vratuša-Žunjić (2007): „Razvoj, društveni”, u: Bogdanović, Marija i Mimica, Aljoša (ur.): *Sociološki rečnik*, Beograd: Zavod za udžbenike, 482
- Wallaschek, Richard (1893): *Primitive Music: An Inquiry Into the Origin and Development of Music, Songs, Instruments, Dances, and Pantomimes of Savage Races*, London: Longmans Green
- Waters, Kenneth S. (2003): „The Arguments in *The Origins of Species*”, u: Hodge, Jonathan i Radick, Gregory (ur.): *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge: Cambridge University Press, 116–142
- Wax, Murray L. (1993): „How Culture Misdirects Multiculturalism”, *Anthropology & Education Quarterly*, Vol. 24, No. 2, 99–115

Weaver, Jace (2000): „Indigenusness and Indigeneity”, u: Ray, Sngeta i Schwarz, Henry (ur.): *A Companion to Postcolonial Studies*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 221–235

Weber, Marianne (1984): *Max Weber. Ein Lebensbild*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)

Weber, Max (1906). ‘The Relations of the Rural Community to Other Branches of Social Science’. In H. Roger (ed.), *Congress of Art and Science: Universal Exposition, St. Luis 1904*, Vol. 7, Boston: Houghton, Mifflin, and Company, 725–746

Weber, Max (1908–1909): „Zur Psychophysik der industriellen Arbeit”, u: *Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik*, 61–255

Weber, Max (1920): „Vorbemerkungen”, u: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. I, Tübingen (Mohr Siebeck)

Weber, Max (1924): „Diskussionsrede dortselbst zu dem Vortrag von A. Ploetz Über ‘Die Begriffe Rasse und Gesellschaft,’” u: *Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik*, Tübingen: J C B Mohr, 456–462

Weber, Max (1936): *Jugendbriefe*, ur. Marianne Weber, Tübingen: Mohr (Siebeck)

Weber, Max (1958): *The Rational and Social Foundations of Music*, Carbondale: Southern Illinois University Press

Weber, Max (1961): *From Max Weber: Essays in Sociology*, London: Routledge & Kegan Paul

Weber, Max (1971): „Der Nationalstaat und die Volkswirtschaftspolitik”, u: Winckelmann J. (ur.): *Gesammelte Politische Schriften*, Tübingen: J C B Mohr, 1971, 1–25

Weber, Max (1978): *Basic Concepts in Sociology*, London: Peter Owen

Weber, Max (1985): „Der Sinn der Wertfreiheit”, u: Winckelmann, Johannes (ur.): *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 489–539

Weber, Max (1988): „Diskussionsrede zu W. Sombarts Vortrag über Technik und Kultur, Erste Soziologentagung Frankfurt 1910“, u: *Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)

Weber, Maks (1989a): „Objektivnost spoznaje u društvenoj znanosti i društvenoj politici”, u: *Metodologija društvenih nauka*, Zagreb: Globus, 21–84

Weber, Maks (1989b): „O nekim kategorijama razumevajuće sociologije”, u: *ibid.*, 157–202

Weber, Maks (1989c): „Smisao vrijednosne neutralnosti sociologijskih i ekonomijskih znanosti”, u: *ibid.*, 203–252

Weber, Max (1990): *Briefe 1906–1908. Max Weber Gesamtausgabe* II/5, ed. M. Rainer Lepsius and Wolfgang J. Mommsen. Tübingen: Mohr (Siebeck)

Weber, Max (1998): *Briefe 1911–1212. Max Weber Gesamtausgabe* II/7-2, ed. M. Rainer Lepsius and Wolfgang J. Mommsen. Tübingen: Mohr (Siebeck)

Weber, Max (2004): *Zur Musiksoziologie (Nachlaß 1921), Gesamtausgabe*, knj. 14, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck)

Weber, Michael (1997): „Empiricism, Gestalt Qualities, and Determination of Style: Some Remarks Concerning the Relationship of Guido Adler to Richard Wallaschek, Alexius Meinong, Christian von Ehrenfels, and Robert Lach”, *Music, Gestalt, and Computing Lecture Notes in Computer Science*, Vol. 1317, 42–56

Webster, Frank (2001): „Sociology, Cultural Studies, and Disciplinary Boundaries”, u: Miller, Toby (ur.): *A Companion to Cultural Studies*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 79–100

Wegman, Rob C. (2003): „Historical Musicology: Is It Still Possible?”, u: Clayton, Martin, Herbert, Trevor i Middleton, Richard (ur.): *The Cultural Study of Music*, New York and London: Routledge, 136–145

Weiller, Edith (1994): *Max Weber und die literarische Moderne: ambivalente Begegnungen zweier Kulturen*, Stuttgart: J. B. Metzler

Weikart, Richard (1993): „The Origins of Social Darwinism in Germany, 1859–1895”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 54, No. 3, 469–488

Wells, G. A. (1960): „Herder's Two Philosophies of History”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 21, No. 4, 527–537

Whimster, Sam (1980): „The Profession of History in the Work of Max Weber: Its Origins and Limitations”, *The British Journal of Sociology*, Vol. 31, No. 3, 352–376

Whimster, Sam (2004): *The Essential Weber: A Reader*, London: Routledge

- Whimster, Sam (2007): *Understanding Weber*, London: Routledge
- Wierzbicki, James (2010): „Max Weber and Musicology: Dancing on Shaky Foundations”, *The Musical Quarterly*, 93 (2), 262–296.
- Williams, Alistair (2001): *Constructing Musicology*, Burlington: Ashgate
- Wolf, Eric R. (1982): *Europe and the People without History*, Berkeley: University of California Press
- Wolf, Kurt (1950): *The Sociology of Georg Simmel*, Glecoe, Illinois: The Free Press
- Zeranska-Kominek, Slawomira (2004): „From Modern Science to Postmodern Art”, *Ethnomusicology in Transition*,
<http://www.musikforskning.se/stm/STM2004/STM2004ZeranskaKominek.pdf>
- Zimmerman, Andrew (2006): „Decolonizing Weber”, *Postcolonial Studies*, 9 (1), 53–79
- Zon, Bennett (2007): *Reprezenting Non-Western Music in Nineteenth-Century Britain*, New York: University of Rochester Press

BIOGRAFIJA

Ana Petrov (1982) studentkinja je doktorskih studija sociologije na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Diplomirala je muzikologiju na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu (*Uticaj Vagnera na Ničeovo shvatanje muzike*, 2007) i završila master studije (smer „Studije kulture i roda”) na Odeljenju za sociologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu (*Javni koncert kao društvena pojava na početku 19. veka*, 2008). Od 2008. do 2010. godine bila je angažovana kao demonstratorica na kursu „Uvod u sociologiju muzike” na Odeljenju za sociologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu. Izrada doktorske disertacije na temu „Elementi evolucionizma u sociološkomuzičkoj teoriji racionalizacije Maksa Vebera” odobrena je 2010. godine. Predlog teme dokorskog rada odbranila je u junu 2010. godine sa ocenom 9. Petrov je učestvovala na više međunarodnih simpozijuma na kojima je izlagala radove o estetici muzike 19. veka i o aktuelnim trendovima u muzikološkim i sociološkomuzičkim diskursima. Od 2009. do 2011. godine uzela je učešća u javnim predavanjima i okruglim stolovima (u Kulturnom centru Beograda u okviru manifestacija *Svet muzike Roberta Šumana* i *Franc List – na putu do neba*; na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu učestvovala u panel predavanju *Evolucionizam kao referentni okvir muzike*) a bila je i gostujuća predavačica u istraživačkom centru Petnica. Radove je objavljivala u časopisima *Genero*, *Muzikologija* i *Sociologija*, kao i u zbornicima radova sa simpozijuma.

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада


Име и презиме аутора __Ana Petrov__

Број уписа _____

Студијски програм _____ doktorske akademske studije sociologije _____

Наслов рада _____ Evolucionistički elementi u sociološkomuzičkoj teoriji
racionalizacije Maksa Vebera

Ментор _____ red. prof. dr Aleksandar Molnar _____

Потписани _____ 

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____ 7. 05.2012 _____



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Evolucionistički elementi u sociološkomuzičkoj teoriji racionalizacije Maksa Vebera

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, _____ 7. 05. 2012 _____



1. Ауторство - Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.