

МУЗИЧКА ТЕОРИЈА / MUSIC THEORY

мр Гарун Малаев

Факултет музичке уметности, Београд, Србија

garun.malev.fmu@gmail.com

ХАРМОНСКА ВЕЖБА КАО ИЗВОР ТЕОРИЈЕ ХАРМОНИЈЕ

Сажетак

За разлику од музичке науке XIX века, савремена музичка наука представља разгранату, жанровски разноврсну 'индустрију' с богатом понудом производа, али су производи ове 'индустрије' још мање намењени музичарима него у XIX веку, већ искључиво интерном, затвореном 'научном тржишту'. Највеће проблеме музичка наука има управо с музиком – својим циљним објектом – и узрок томе је анахрона традиција *антиесететизма*, наслеђена из далеке прошлости. Из ове парадигматске 'замке' постоји само један излаз – а то је темељна реконструкција постојеће научне платформе и тотална *есететизација* музичке науке. Једна од кључних улога у томе припада хармонској вежби, која тренутно не одговара својој намени и представља рудиментаран, анахрон и, објективно гледано, бесмислен додатак спекулативној теорији хармоније.

Кључне речи: антиесететизма, естетизација музичке науке, хармонска вежба, теорија хармонија.

У виртуелном, херметички изолованом свету музичке теорије – свету којем припада наука о хармонији – од хармонске вежбе се не очекује ништа осим конвенционалне услужне функције. Вежба у хармонији је безначајан 'сателит' теорије, подређен и уобличен теоријским захтевима и потребама. Хармонска вежба не служи за стварање новог знања (једино теорија има привилегију ове врсте), него за савладавање већ акумулираног теоријског знања и стицање искуства у руковању теоријским подацима – једноставније речено, за тренирање 'закона' и 'правила' теорије хармоније. Иако се у дидактичкој методологији разликују одређене подврсте 'вежбе',

које на површни поглед одају утисак извесне спознајне аутономије (алгоритмичка, креативна, стваралачка вежба итд.), суштина се, ипак, не мења: не само у хармонији, но и на ширем едукативном подручју вежба се не третира као извор знања, већ као средство за његово учвршћивање. Стога традиционални хијерархијски однос теорије и вежбе у хармонији може да се илуструје наведеним ниже приказом:



Слика бр. 1. Однос теорије и вежбе

Гледано у ширем контексту, овде описани модел односа – потекао из познате поделе на 'теорију' и 'праксу' – има универзални значај и среће се у различитим, каткад веома удаљеним областима друштвених активности, у којима настаје потреба за утврђивањем, експликацијом, приказивањем или одржавањем неке теорије, тврдњи, догми, збира идеја или принципа. При томе је сасвим свеједно да ли споменуте области имају научни статус, испуњавају захтеве реализма или имају телеолошко образложење: комплекс 'теорија-вежбе' може да постоји практички на било ком научном, псеудонаучном, паранаучном и ненаучном подручју. Право да поседују 'теорију' и 'вежбе' не оспорава се ни вишој математици, која се темељи на иреалним, апстрактно-дедуктивним пропозицијама, нити филозофији или многобројним светским религиозним и фолклорним традицијама, које имају потешкоће с телеологијом – па чак ни алхемији, астрологији, нумерологији, егзорцизму, спиритизму и другим облицима езотеричног 'знања'. Све малочас споменуте области спознаје имају различит реалистички статус (још увек се пишу многобројне монографије и популарна научна издања, посвећена несхватљивој ефикасности математике у природи), али, упркос томе, могу поседовати сопствену 'теорију' и сопствену 'праксу' (односно, 'вежбе'). Као што је већ речено, у свим споменутим областима 'вежбе' имају подређену, услужну функцију, али је важно истаћи суштинску разлику: без обзира на однос према реалности, све ове области уједињене су једним заједничким

својством – а то је поклапање граница теорије с границама подручја њеног деловања.¹

Управо ово поклапање сматраћемо минималним епистемолошким критеријумом ефикасности теорије, од које у овом тренутку нећемо тражити веродостојност или научни статус, већ једино формалну интерну уређеност (неконтрадикторност, кохерентност). Полазимо, дакле, од става да се идеалистички модел релевантне, ефикасне теорије илуструје ниже приказаном сликом:



Слика бр. 2. Идеалистички модел ефикасне теорије

Примена оваквог критеријума за процену ефикасности теорије хармоније оправдана је из два разлога. Као прво, критеријум је екстремно једноставан и, самим тим, има велику аргументативну снагу. Као друго, посматрање ствари из овог ракурса дозвољава лакше и брже кретање према траженим закључцима: изоставља се не само компликована расправа о научном реализму и свим његовим подврстама (семантички, епистемолошки, метафизички итд.), но и вечита расправа о препрекама, на које у музици наилази процедура верификације, онемогућена несавршенством апарата природних и егзактних наука. Из истих разлога – дакле, зарад избегавања опширне дигресивне расправе – нећемо улазити у контрадикторни, екстремно опрезни, агностички амбијент савремене епистемологије, чији постпозитивистички методи углавном нису примењиви на музичком подручју.² Што се теорије хармоније тиче, сматраћемо да је горе формулисан минимални критеријум сасвим довољан за изношење потребних судова.

¹ На пример, теорија алхемије је скоро дванаест векова у потпуности 'покривала' свеукупну (ма колико шаролику и неусклађену) алхемичарску праксу: као што је познато, на европском простору није било још једне, 'паралелне' активности с истим називом и коренито другачијим принципима. Исто тако, не постоје, рецимо, две различите математике или два различита шпанска фолклора.

² Поменути методи су директна последица суочавања природних наука с 'невидљивим' појавама у микро и макро свету. Већина савремених епистемолошких теорија има за циљ да 'премости' ситуацију, у којој наука доноси закључак будући 'заварана' несавршенством субјекта (научника) и(или) научне апаратуре, која не

Процена односа теорије хармоније и музике (као подручја њеног деловања) са становишта изведеног минималног епистемолошког критеријума резултира следећим шематским приказом:



Слика бр. 3. Однос теорије хармоније (плава боја), хармонске вежбе (сива боја) и музике

Као прво, теорија хармоније не покрива – чак ни делимично – музичко подручје, на којем постоји *паралелна активност с истим називом*, базирана на неким другачијим законима и принципима – из чега следи да на 'територији музике' теорија хармоније не поседује никакве статусне научне функције (предикција, прескрипција, дескрипција).

Као друго, тонско подручје покривено теоријом хармоније не припада музици, а деривати овог подручја имају искључиво интерну намену. Из овога следи да и хармонска вежба *не припада* подручју музике. Као треће, познавање хармоније – у оном облику, у којем је она презентована у систему музичке едукације – није неопходно за успешно сналажење на 'музичкој територији'.

детектује 'невидљиво' због конструктивних ограничења. У музици је, међутим, дијаметрално супротна ситуација: у музици немамо апсолутно ништа 'невидљиво'. Музика је (за музичара) крајње разговетан и схватљив експресивни феномен, неупоредиво реалнији, поузданији и прецизнији у односу на многе етаблиране научне фикције. Наравно, и у музици се суочавамо с несавршенством природно-научне апаратуре, али не због њене неспособности да детектује 'невидљиво', већ због њене немоћи да детектује 'видљиво', односно оно што детектује наша свест. Не мислимо при томе на заиста комплексне естетске феномене (смисао, лепота, музички карактер, квалитет), већ и на елементарне музичке појаве (тоналитет, каденца, тензија, разрешење итд.).

Заправо, овим и није речено ништа ново: у питању је одавно опсервиран и након XX stoleћа поуздано 'архивиран' проблем, потиснут у заборав новим, такође нерешеним проблемима. Феномен музике налази се у трајном, вишевековном анатагонизму с теоријском традицијом, чији апологети нити су спремни за ауторефлексију, нити су свесни своје хроничне аутистичности. Готово да не постоји музичар који сматра да је од науке о хармонији добио иоле корисна сазнања – али, на супротној страни, готово да не постоји теоретичар који није убеђен у то да је хармонија респектабилна и релевантна наука. Грубо статистички гледано, 99.99% представника теоријске професије су потпуно сигурни у адекватност и валидност теоријског знања – сасвим налик томе како су алхемичар или астролог, хипнотисани вишевековном традицијом и спекулативном кохерентношћу своје науке, били убеђени у валидност алхемије и астрологије. И зато се наука о хармонији не бави музиком, него 'самом собом', проучавајући и увежбавајући саму себе. Но наука о хармонији није изузетак – и све преостале теоријске дисциплине (контрапункт, теорија форме) се такође не *проучавају због музике* (иако се служе њеним материјалом), него 'због себе самих'. Све ово има добро познате консеквенце: пошто ниједна теоријска дисциплина није примењива ван система музичке едукације, њих студирамо *да бисмо учили глуме*, који ће, исто тако, учити неке наредне генерације. Тако се затвара *circulus vitiosus*, зачарани круг, који теоријским дисциплинама обезбеђује привид сврхе, односно, телеолошко образложење.

Ипак, још од Шумановог доба критика науке о хармонији има веома озбиљне мане – а то су површност, плиткост и неартикулисаност, потекле од нејасног схватања суштине проблема. Стога горе наведен приказ (Слика бр. 3) не сме бити остављен без пропратних појашњења. Заиста, зашто теорија хармоније не припада подручју музике – зар се у њеним оквирима не проучавају хармонска средства различитих стилских епоха (тип и врста сазвучја, модулаторни процеси и сл.)? Зар ниједно правило, описано у теорији хармоније није потврђено музичком праксом? Зар ниједна акордска веза, препоручена у теорији хармоније није примењива у музици? Шта замерамо хармонској вежби и шта од ње тражимо? Зашто – упркос заснованости искључиво на музичким елементима (вођење гласова, акордске везе, ванакордски тонови, алтерације, модулације итд.) – хармонска вежба ипак не припада подручју музике?

Уколико и овом приликом желимо да избегнемо опширне историјске екскурсе, морамо тражити најкраћи одговор – а најкраћи одговор на сва горе постављена питања гласи: *наука која се налази на аксиолошком подручју треба да се бави аксиологијом*. Бављење аксиологијом подразумева вредносне судове: одвајање квалитетног од мање квалитетног, осредње квалитетног од неквалитетног и потпуно неприхватљивог. Од настанка уметничке музике на европском простору и *евројска професионална музика, и музичка теорија*

се налазе на аксиолошком подручју. Од овог тренутка апсолутно све – почев од опере, монументалне симфоније и све до мале хармонске вежбе или чак акордске везе – *одмах досјева на скалу музичке вредности*, на којој се налазе малочас споменуте градације музичког квалитета (веома квалитетно, квалитетно, осредње, лоше, веома лоше, неприхватљиво).

Употребимо једноставну аналогију. Рецимо, књижевност се проучава на делима врхунске уметничке вредности. Студирајући књижевност, желимо упознати технику стварања *квалиџејној*, а не лошег књижевног дела (у супротном вредност квалитетног дела нећемо ни разумети!). Да бисмо упознали технику стварања квалитетног књижевног дела, морамо имати *теорију стварања квалиџејној књижевној дела*. Овакву теорију не може заменити непрецизан, лоше систематизован речник, препун погрешно написаних, а каткад и непостојећих речи. Но чак и да је био беспрекорно прецизан, речник ипак не би заменио *теорију стварања квалиџејној књижевној дела*. Зато што речник – није теорија.

Студирајући хармонију, желимо да упознамо технику стварања *квалиџејној*, а не лошег музичког или *немузичкој* дела (у супротном вредност квалитетног дела нећемо разумети, а музику нећемо разликовати од немусике!). Да бисмо упознали технику стварања квалитетног музичког дела, морамо имати *теорију стварања квалиџејној музичкој дела*. Једну такву теорију не може заменити непрецизан, лоше систематизован попис хармонских средстава, препун погрешно изведених акордских веза и модулација непостојећих у пракси. Но чак и да је био беспрекорно прецизан, овакав попис ипак не би заменио *теорију стварања квалиџејној музичкој дела*. Зато што попис – није теорија.

Да ли теорија хармоније (национална школа није пресудна) представља *теорију стварања квалиџејној музичкој дела*: дакле, разликује квалитетно од некавалитетног, а музику – од немусике? Питање је сувишно: добро је познато да теорија хармоније не поседује квалитативне инструменте и не износи вредносне судове – да није било ауторовог имена на корицама, хармонска анализа не би разликовала Бетовена од Дреслера. Штавише, због одсуства у њеним оквирима кључних, статусних естетских параметара – лепоте и смисла – теорија хармоније *не уочава разлику између музике и немусике*. А тако стижемо до одговора на прво од горе постављених питања: пошто без ових статусних параметара нема ни музике, теорија хармоније се не налази на музичком подручју. Што се тиче хармонске вежбе и њене тобожње заснованости на реално постојећим музичким елементима, аргумент је сличан. Наиме, да ли смо спремни да прогласимо музиком било какву – одбојну и бесмислену – комбинацију 'правилних' акордских веза?

Бављење аксиологијом не значи да наука о хармонији треба да едукује искључиво будуће композиторе (премда је ова дисциплина имала управо ову иницијалну намену) или да учи стварању 'генијалних' уметничких дела.

Међутим, ово значи да се теорија хармоније перманентно – од самог свог почетка и до краја – бави искључиво статусним параметрима музике – дакле, *лейойом* и *смыслом* музике – проучавајући њихову суштину, природу, начине настанка, стилска обележја и нијансе. Уопште узев, ово је примарна и једина сврха свих теоријских дисциплина без изузетка: након доба Уметности не постоји ниједан другачији циљ и начин проучавања музике!

Чим се наука о хармонији определи за избор ове изузетно комплексне и захтевне стратегије – а као што је речено, алтернатива овде не постоји – у њеним оквирима треба да се разрађује читав комплекс нових, раније непознатих методологија, уобличавање адекватних емпиријских процедура, као и проналажење вишенаменог инструмента, који би истовремено имао функцију извора теоријских чињеница (подложних формализацији), улогу 'демонстратора' и улогу средства за извођење огледа. Поред споменутог, овакав инструмент треба да омогући приступ кључним естетским параметрима (лепота, смисао), који су апсолутно неприступачни не само за традиционалну, примитивну теоријску методологију 'мерења и бројања', но и за неупоредиво развијенија језичка средства. Другачије речено, овакав инструмент треба да омогући приступ ономе, што је Р. Вагнер (а након њега и В. Јанкелевић) називао 'неизрецивим'. Но да ли у природи уопште постоји инструмент са овако фасцинантним могућностима?

Зачудо, овакав инструмент постоји још од XIX столећа, али је он деградиран до нивоа рудиментарног, бесмисленог додатка теорији. Управо хармонска вежба – због своје непосредне повезаности са самом музичком материјом – представља *уникайно* и *йосве јединствено средствво* за истраживање закона, који на другачији начин не могу бити нити предочени, нити проучени. Наведимо неколико примера:

Пример 1: Барок (стил, концепт *лейойе*, концепт *смысла*), фрагмент вежбе



Пример 2: Класицизам (стил, Моцартов индивидуални стил, Моцартов концепт *лейойе*, Моцартов и класичарски концепт *смысла*), фрагмент вежбе



Пример 3: Романтизам (стил, концепт *лейоџије*, концепт *смисла*), фрагмент вежбе



Пример 4: Романтизам, Брамс (стил, индивидуални стил, концепт *лейоџије*, концепт *смисла*), фрагмент вежбе



Пример 5: Романтизам, Скрјабин (стил, индивидуални стил, концепт *лейоџије*, концепт *смисла*), фрагмент вежбе



Пример 6: Прокофјев (индивидуални стил, концепт *лейоџије*, концепт *смисла*), фрагмент вежбе



Подразумева се да су горе наведени примери само појединачне илустрације: сваки стил (било колективни, било индивидуални) треба да се репрезентује знатно већим обимом узорака с обзиром на немерљиво велики број нијанси *смисла* и *лейоџије*, стилских и индивидуално-стилских музичких карактера и жанрова. Такође је јасно да су домети хармонске вежбе ограничени димензијама, регистром, фактуром, динамиком и актуелним нормативима у вођењу гласова (који, узгред буди споменуто, управо због

несхватања њихове естетске функције још од XIX stoleћа нису претрпели никакву иоле озбиљну ревизију). Све ове препреке, међутим, нису несавладиве под условом да дође до преиспитивања и уређивања појмовног и категоријалног апарата постојеће музичке теорије.³ Но и када би препреке биле бројније и веће, требало би их превазићи с обзиром на вредност резултата: не ради се само о повратку хармоније у оквир музике и дефинитивном окончању свих њених проблема с реализмом, научним статусом и телеологијом, но и о појављивању *йрве заистѝа делѝтворне* музичке дисциплине у систему музичке едукације.

Према томе, коренита реформа науке о хармонији, интензивно дискутована током XIX stoleћа (Notley, 2006: 107-143) и 'потиснута у заборав' доласком модернистичког доба није неизводљива – 'кључ' за овакву реформу је хармонска вежба с промењеним статусом. Наиме, вежба треба да *доминира над ѝтеоријом*, да стекне 'тежину' научног огледа и улогу примарног *извора знања*. Теорији хармоније се трајно одузима улога извора знања: због утемељења на архаичној теоријској платформи, ствараној много пре настанка уметности и неспособности да реагује на историјске промене, њени спознајни инструменти нису у стању да се изборе с изазовима уметничког доба. Теорија стога треба да буде *йодгређена вежби* и да преузме њену услужну функцију, односно, да се дави концептуалним уређењем и систематизацијом емпиријских података. Свака теоријска индукција, дедукција и хипотеза пролазе процес верификације – њихова валидност се такође проверава у оквиру хармонске вежбе. Оваква хијерархија – поред тога да рефлектује одавно запажену особеност новије музичке историје, током које теорија није предводила, него увек следила праксу – оправдана је и због специфичности самог феномена музике, за који не важи она позната изрека „боље је једном видети него стопут чути“. Као што се зна, у музици је боље само једном *слушати*, него хиљаду пута расправљати или читати. По Хартману (Nikolai Hartmann), „говоримо' узалуд о њему („душевном садржају музике“ – Г. М.), па ипак не кажемо оно право, али ако можемо сести за клавир и 'засвирати', оно се као мађијом зачас створи“ (Хартман: 2004, 217).

Из свега горе наведеног следи да једини прихватљиви модел односа теорија-вежба у хармонији има посве другачији изглед:

³ На пример, увођење појма *музички карактер* и повезивање овог појма с формалним обрасцима омогућава неупоредиво компактнији приказ конвенционалних музичких облика: уколико суштину сонатне форме схватамо као однос двају музичких карактера (што одговара реалном стању ствари), реприза постаје сувишна, а сонатна форма се лако 'моделира' у оквиру хармонске вежбе сразмерно малих димензија.



Слика бр. 4. Адекватан однос теорије хармоније (плава боја)
и хармонске вежбе (сива боја)

Закључак

Објективно гледано, горе изнесени предлог (у великој мери реализован у педагошком раду аутора) изискује опширније и комплексније концептуално и методолошко образложење, неизводљиво у димензијама конференцијског излагања. Промена улоге хармонске вежбе није 'ситан методолошки помак', нити је чак локално питање науке о хармонији: ради се о неупоредиво озбиљнијем, глобалном епистемолошком проблему – проблему теоријске парадигме, уобличене много пре настанка Уметности на европском културном простору. Узгред буди речено, управо поменути парадигма би могла постати прави објект критичке анализе постпозитивистичке епистемологије XX века – јер њени следбеници трајно *не уочавају* оно што се налази ван парадигматских менталних граница. Ово потврђује евидентна чињеница, коју је аутор ових редова у више наврата истицао: наиме, посматрање историјата музичке теорије у периоду између V века п. н. е. и све до XXI века *не открива ништа неуобичајено*. Музичка теорија, дакле, није 'опазила' постанак Уметности, настављајући с коришћењем средњовековних по духу спознајних метода (уз чисто формалну промену појединих појмова и категорија). Директна консеквенца споменутог 'неуочавања' је неадекватност категоријалног и појмовног апарата, одсуство инструмената, неопходних за приступ музичком (уметничком) делу и, што је најважније, *неспособности одвајања музике од немусике*.

По самој природи ствари, већинском парадигматском мишљењу није потребна алтернатива – штавише, алтернативна понуда у парадигматском амбијенту често поприма карактер 'страног тела', чудне, непојмљиве и,

уопште узев, непотребне 'девијације'. Овим се објашњава зашто су сразмерно ретка антипарадигматска иступања чак и афирмисаних представника теоријске традиције позната само уском, затвореном сегменту теоријског дискурса. На пример, по мишљењу Мазела (Лев Мазель) „техничка теорија музике, одвојена од естетике [...] не може да дотакне кључне проблеме музичке уметности“ (Мазель, 1982). По Цукерману (Виктор Цукерман) „Адекватна анализа треба да садржи аксиолошку компоненту. Позитивне и негативне особености анализираних треба да буду откривене, означене и по могућности аргументоване. Без овога анализа губи свој реалистички значај и актуелност“ (Цукерман, 1983). Активно је заступао имплементацију естетике у аналитичку праксу Карл Далхаус (Dahlhaus), који је сматрао да након Матесоновог *Савршеног Капелмајстера* (Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*), где је остварено релативно успешно прожимање аналитичког и естетског начела почиње процес неповратног раздвајања естетике и аналитичке праксе (Dahlhaus, 1967). Међутим, ни једном од споменутих аутора није успело да направи корак у правцу концептуалне разраде исказаних претензија (а да и не спомињемо методолошке принципе): Мазелу и Цукерману у практичним анализама никад није полазило за руком да се отргну 'парадигматској гравитацији', док је Далхаус био трајно 'паралисан' властитим естетским релативизмом (последица несхватања стилске детерминације естетских феномена). Из овога следи да процес естетизације теоријских дисциплина мора да се остварује *своља*, изван парадигматског простора, *са својине саме музике* – и уколико ишта у томе може одиграти пресудну улогу, онда је то хармонска вежба.

Литература

- Бонфелд, Морис (1998). *Проблеми анализа тональной музике*. In: Hermeneutics in Russia, V.2, 1-10.
- Dahlhaus, Carl (1967). *Gefühlsästhetik und musikalische Formenlehre*. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, № 41, 505–516.
- Мазель, Лев (1982). *Статји по теорији и анализу музике*. Москва: Советский Композитор, 3-54.
- Малаев, Гарун (2014). *Хармонска вежба и музички смисао*. У: В. Каначки (Ур.), Зборник радова са VIII међународног научног скупа. Крагујевац: ФИЛУМ, 257-270.
- Notley, Margaret (2007). *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Пылаев, Михаил (2013). *Карл Дальхаус о судбах анализа музике XVIII — начала XX века*, Журнал Общества теории музыки. 2 (2), 179-186.
- Хартман Николај, (2004), *Естетика*. Београд: Дерета.

mr Garun Malaev

Harmonic Exercise as a Source for Harmonic Theory

Summary

The goal of this paper is the epistemological analysis of the science of harmony, as well as the relationship between its theoretical and practical segments (harmony exercises). The essential presentational theses refer to the nature of *knowledge*, necessary for adequate interpretation of a musical (artistic) work. According to the author's opinion, the theory of harmony – anticipated by the advent of musical art and axiological coordinates in the European cultural area – cannot assume a role of 'the knowledge source' due to its being used on archaically anti-aesthetic theoretical platform. The role of 'the knowledge source' is to be attributed but to *music itself*. Derived from this, logically follows the change of traditional hierarchy: the mentioned role should be assigned to a harmony exercise which, due to the immediate connection with the music matter, allows for a direct access to theoretically-fathomless aesthetical parameters (style, musical beauty, musical sense) and withal represents an instrument for the implementation of separately developed empirical procedures. In the work, offered are a number of models of harmony practice of a new type.

Key words: anti-aesthetic theoretical platform, harmony exercise, aesthetical parameters, theory of harmony, harmony practice.