

NA PUTU KA NOVOJ TEORIJI MUZIKE — HEINRICH SCHENKER

Aleksandra Wagner

Samo je naizgled paradoksalno da se Schenkerom u nas, koliko mi je poznato, "bavio" jedino estetičar Ivan Focht.¹⁾ Navodnici u prethodnoj rečenici nikako nisu znak bilo kakvog potcjenjivanja njegovog kratkog teksta koji, pod naslovom "Biologija tonova — značaj motiva — Heinrich Schenker", nalazimo u knjizi *Savremena estetika muzike*.²⁾ Dapače, Ivan Focht nas, vjerojatno i ne htijući, iznova upozorava na ne baš tako neopravdanu samouvjerenost jednog svog ranijeg stava prema kojem nam o muzici muzikolozi ne mogu ništa reći: ostaje da se obratimo filozofima i kompozitorima. Ma što mislili o utemeljenosti te izjave i Fochtovom doprinosu u "otkrivanju" tajne — čak uz pretpostavku da slijedimo njegov pristup umjetnosti — nedopustivo bi bilo zanemarivati ono što je (u ovom slučaju o Schenkeru) napisao. Pri tome, koliko god važno bilo, nije najvažnije to što su se oni koji za Schenkera nisu znali, preko ove knjige upoznali s njegovim imenom.

Focht, budući filozof, Schenkera predstavlja kao sljedbenika jedne filozofske orijentacije. "Najznačajniji energetik, gotovo u svemu najekstremniji fenomenolog", tako je nužno stavljen u kontekst određenih ideja, od kojih se u ovom slučaju i sam Focht za neke neposredno zalaže.³⁾ Otud, muzikološki gledano, neki najbitniji teorijski koncepti nisu ni uvršteni u tekst, dok njegova otvorenost — naznačena u obliku pitanja na kraju — djeluje pomalo arbitrarno. Citirajući Schenkera — "emancipirati život tonova od svake vanjske svrhe", Focht izgovara i svoju, dobro poznatu kritiku programnosti.⁴⁾ No oni su "na istom

tragu" po nečem mnogo delikatnijem: već pomenuta rečenica o uzaludnosti muzikološkog posla koji, po svojoj prirodi, ostaje na margini muzičkog fenomena, mogla je biti i Schenkerova. Ona vrsta kreativnosti na koju njegova teorija obavezuje, a o kojoj će nešto kasnije biti riječi, osnovni je povod za uspostavljanje takve paralele. Argumentirajući mogućnost shvaćanja muzike kao organizma, Focht odabire tri tipične varijante zastupijene u teorijama Hansa Merzmanna, Heinricha Schenkera i Augusta Halma. Načinom na koji izvodi konsekvence njihovih osnovnih ideja, on pomenute tekstove "pretvara" i u neophodne (sekundarne) muzikološke izvore.

Temeljne postavke Schenkerove teorijske misli

Nezadovoljstvo rezultatima starih, deskriptivnih načina analize — označavanjem harmonijskih funkcija rimskim brojevima, beživotnošću simboličkog prikazivanja oblika slovima ili brojevima (ABA, 4 + 4), prikazivanjem melodijskog "klimaksa" preko krivolinijskih grafova — rezultiralo je porastom interesa za rad Heinricha Schenkera. Iako Schenkerova teorijska pozicija nije bez kontradikcija, njegovo shvaćanje značaja harmonijskog procesa u tonalnoj muzici, definicija *Ursatza* i *Urlinie* i, naročito, koncept harmonijskih transformacija na različitim nivoima — sasvim sigurno spadaju među najkonsekventnije doprinose muzičkoj teoriji ovoga stoljeća.

Detaljnije izlaganje Schenkerovog opusa zahtijeva kratak prikaz njegovih dostignuća u globalu.⁵⁾ Ta je dostignuća moguće vezati za određenu vrstu razvoja nauke — razvoja i ot-

¹⁾ Ovaj podatak bio je Schlagwort i prvom mom tekstu "Heinrich Schenker, ili kakva je zapravo biologija tonova", *Zvuk*, 2, Sarajevo 1981., str. 68 — 73.

²⁾ I. Focht: *Savremena estetika muzike*, str. 125 — 128.

³⁾ Ibidem, str. 112.

⁴⁾ Ibidem, str. 114.

⁵⁾ Ovo bi bio popis najznačajnijih Schenkerovih djela — kako njemačkih, tako i prvih engleskih (američkih) izdanja i prijevoda: *Ein Beitrag zur Ornamentik* (Beč: Universal Edition, 1904.)

krića fundamentalnih principa koji otvaraju mogućnost za uspostavljanje novih značenja. Shvaćen na ovaj način, Schenkerov doprinos traži, nameće poređenje sa Freudom. Baš kao što je Freud otvorio put dubljem razumijevanju ljudske ličnosti — otkrićem da su različiti obrasci ljudskog ponašanja određeni dubinskim faktorima, tako je i Schenker otvorio put dubljem razumijevanju muzičke strukture: mnogolikost površinskih zbivanja u određenoj kompoziciji na specifičan način je povezana sa fundamentalnom organizacijom. Schenkerovo otkriće je tokom godina poprimilo izrazitiju konceptualnu formu: to je koncept *strukturalnih nivoa*.

Treba naglasiti da osnove Schenkerovog koncepta strukturalnih nivoa, na kojima on zasniva svoju teoriju muzike, nećemo naći ni u

A Contribution to the Study of Ornamentation (u "The Music Forum", vol. 4. New York: Columbia University Press, 1976.)

NEUE MUSIKALISCHEN THEORIEN UND PHANTASIEN

- Vol. I: *Harmonielehre* (Stuttgart: Cotta, 1906.)
Harmony (Chicago: University of Chicago Press, 1954.)
 Vol. II: *Kontrapunkt I* (Beč: Universal Edition, 1910.)
Kontrapunkt II (Beč: Universal Edition, 1922.)
 Vol. III: *Der Freie Satz* (Beč: Universal Edition, 1935.)
Free Composition I, II (New York, Longman Inc., 1979.)

Der Tonwille, 10 brojeva, (Beč: A. Gutmann Verlag, 1921. — 1924.)

Das Meisterwerk in der Musik (München: Drei Masken Verlag)

Jahrbuch I, 1925.

Jahrbuch II, 1926.

Jahrbuch III, 1930.

Fünf Urlied-Tafeln (New York: David Mannes School of Music, 1932.)

Five graphic music analyses (New York: Dover publ. Inc., 1969)

Brahms, Oktaven und Quinten (Beč: Universal Edition, 1934.)

Brahms, Octaves and Fifths (u "The Music Forum", vol. 4. New York: Columbia University Press, 1976.)

Notna izdanja:

Ph. Em. Bach: Klavierwerke (izbor) Beč: Universal Edition, 1902.

Beethoven, Klaviersonaten: Nach den Autographen und Erstdruckten rekonstruiert von Heinrich Schenker (Beč: Universal Edition, 1921. — 1923.)

Beethoven, Complete Piano Sonatas — reprint njemačkog izdanja (New York, Dover, 1975.)

Beethoven, Sonata op. 27 No. 2. — faksimil sa Schenkerovim uvodom (Beč: Universal Edition, 1921.)

spekulaciji, ni u akustičkim ili metafizičkim formulacijama (mada im je i Schenker bio sklon — što je vidljivo u osebnom, gotovo talmudičkom stilu njegova pisanja). Te se osnove nalaze u organizaciji same muzike, i u tome je njihova ontološka opravdanost. Neobičan naslov "Nove muzičke teorije i fantazije — jednog umjetnika", upućuje na autorovu namjeru, cilj da za umjetničke probleme nađe umjetnička rješenja — radije nego da se bavi uobičajenim teorijskim raspravama. Tako teorija po Schenkeru postaje više od učenja o oblicima: ona je spoznaja "prvih Uzroka".

Schenkerova teorija muzičke strukture primijenjena je u analizi velikog broja kompozicija, i to putem zaista jedinstvenog postupka. Najznačajniji, i u tom smislu najdefinitivniji segment njegovog analitičkog rada sadržan je u dodatku za "Der Freie Satz" — zbirci od 550 ilustracija izdvojenih iz djela tonalne muzike. Zbirka uključuje primjere detalja, kao i analitičke grafove čitavih stavaka velikih djela. Ovdje su "sredstva prikazivanja" koja je razvio Schenker dostigla stepen rafinmana koji dugu verbalnu deskripciju čini potpuno suvišnom.

Budući da ove skice koriste simbole standardne muzičke notacije, obogaćene strelicama, zagradama, isprekidanim linijama itd., one i muzičaru koji ne čita njemački (engleski) mogu dati dovoljno informacija, uz pretpostavku da ima bar malo iskustva u interpretiranju Schenkerovih znakova.

Najprimjereniji način objašnjavanja ovih ideja, kao i terminologije i vizualnih sredstava kojima su izražene, bio bi komentar jednog od njegovih grafova. To je analiza "Aus meinen Tränen spriessen", druge pjesme iz ciklusa *Dichterliebe* Roberta Schumanna. (Primjer 1.)

Vizualno dat, Schenkerov koncept muzičke strukture pokazuje da je djelo u svojoj ukupnosti shvaćeno kao odnos triju osnovnih nivoa — planova. Svaki od ovih nivoa predstavljen je odvojeno, kako bi se njihova jedinstvenost jasnije vidjela, a zbog mogućnosti da se ukaže na njihovu interakciju, odgovarajući elementi složeni su po vertikali. (Primjer 2.)

Najniži nivo sadrži glavne vanjske "dogadaje", elemente koji su obično najuočljiviji. Schenker je ovaj nivo nazvao *Vordergrund* — prednji plan. Izvodeći ga iz ukupnosti pjesme, on u njega nije uključio (sve) stvarne notne vrijednosti. One koje uključuje ponekad su stvarne vrijednosti trajanja, no mnogo češće imaju

Nicht schnell.

Aus mei - nen Thränen sprie - ssen viel blü - hen - de Blu - men her -

p

vor. und mei - ne Seufzer wer - den ein Nach - ti - gal - len - chor. Und

pp *p* *pp* *p*

wenn du mich lieb hast, Kind - chen, schenk' ich dir die Blu - men all, und vor

pp

ritard.

dei - nen Fen - ster soll klin - gen das Lied der Nach - ti - gall.

pp

Schumann, "Aus meinen Tränen spriessen" (*Dichterliebe*, no. 2)

PRIMJER br. 2

Schenkerov graf pjesme "Aus meinen Tränen spriessen" R. Schumanna

(preuzeto iz "Free composition" - 21, b)

relativnu strukturalnu težinu koju je sam Schenker dao određenom tonu ili konfiguraciji. Ovaj graf izostavlja tonove koji se ponavljaju, a unutarne glasove unosi samo od 8. do 12. takta (gdje je njihova uloga najbitnija).

Na srednjem crtovlju Schenker je pokazao strukturalno zbivanje koje je odmah "iza" prednjeg plana. Ova zbivanja koja se ne javljaju uvijek u neposrednom slijedu u odnosu na prednji plan, obrazuju srednji plan — **Mittelgrund**. Evidentno je, prema tome, da je analitički proces na bazi redukcije: detalji, subordinirani u odnosu na veće obrasce postepeno se eliminiraju, u skladu s kriterijima koji će biti objašnjeni nešto kasnije.⁶⁾

Konačno, na gornjem crtovlju je osnovni strukturalni nivo — **Hintergrund** — zadnji plan, koji drži "kontrolu" nad cijelim djelom.⁷⁾

Nizove crteža kao što su ovi, moguće je čitati u nekoliko pravaca. Ovaj put čitat ćemo ih od vrha prema dnu, ili od zadnjeg ka prednjem planu. Tako će biti jasniji i Schenkerov koncept **prolongacije**: svaki naredni nivo — plan razvija ili produžava sadržaj prethodnog.

⁶⁾ Zanimljivo je da Schenker svoje glavno analitičko sredstvo — tehniku redukcije — nigdje eksplicitno ne objašnjava.

⁷⁾ Ideja zadnjeg plana i njegovog bitnog sadržaja, fundamentalne strukture, iskristalisan je tek sa objavljivanjem "Slobodne kompozicije" (1935.)

Zadnji plan ove kratke pjesme, kao i svih tonalnih djela neovisno o njihovoj dužini, shvaćen je kao vremenska projekcija toničkog trozvuka. Gornji glas projicira trozvuk u obliku silaznog niza koji, u ovom slučaju, obuhvaća donju toničku tercu. Schenker ovaj niz zove **Urlinie** ili fundamentalni niz (osnovna crta), a označava ga na dva načina:

(1) brojevima (i dodatnim znacima = ^), koji označavaju odgovarajuće stepene dijatonske skale, i

(2) crtom koja povezuje prazne note.

Trozvuk je dat i preko basa koji ovdje ocrtava kvintu — interval koji definira tonalitet. Taj osnovni pokret basa je **Bassbrechung**, ili basov raspon. Poput fundamentalne linije i on je predstavljen praznim notama. Koordinirani, basov raspon i fundamentalni niz obrazuju kontrapunktsku strukturu — **Ursatz**, ili fundamentalnu strukturu (osnovni slog), koja predstavlja potpunu projekciju toničkog trozvuka.

Ontološki dakle, **Ursatz** je shvaćen kao elaboracija jednog jedinog tona (tonike) — sa svih pet alikvota — "Klang in der Natur", koji čine trozvuk. Mada je idealni **Klang** simultani događaj, u umjetnosti on postaje arpediran — **Brechung**. Ova arpedizacija poprima specifične strukturalne oblike, različite forme **Ursatza**. **Ursatz** ima dva teorijski odvojena aspekta: **Urlinie** = strukturu melodijskog pokreta (3 — 2 —

1), i **Grundbrechung** = strukturu harmonijskog pokreta (I — V — I). Međutim, u analitičkoj praksi, **Urlinie** se ne promatra kao nezavisan dio **Ursatza**. Ni **Urlinie** ni arpedizacija basa ne mogu opstati svaka za sebe: to su elementi umjetničkog djela samo ako su zajedno, ujedinjeni u kontrapunktsku strukturu. Tako je **Ursatz**, istovremeno, pomirenje linearnog i vertikalnog principa.

Svako tonalno djelo predstavlja jedan od tri moguća oblika fundamentalne linije, uvijek silaznu intervalsku progresiju: 3 — 1 (kao u ovom slučaju), 5 — 1 i 8 — 1. Varijante ovih oblika javljaju se kada se basov raspon u odnosu na fundamentalnu liniju kreće drugačije.

Fundamentalna struktura Schumannove pjesme izgledala bi ovako:

Fundamentalna linija	3 — 2 — 1
Basov raspon	I — V — I

Pri čitanju Schenkerovih analitičkih grafova treba razlikovati nivo zadnjeg plana in toto, koji katkad uključuje prolongacije različitih tipova, i njegov bitni sadržaj — fundamentalnu strukturu. "Fundamentalna struktura" označava specifičnu kontrapunktsku organizaciju koja uključuje, podrazumijeva nekoliko mogućih oblika, dok "zadnji plan" pored fundamentalne strukture može uključiti i druga zbivanja. Ova distinkcija koju Schenker ne izvodi uvijek jasno, nezamjenjiva je za puno razumijevanje njegovih grafova i komentara. U vezi s tim treba reći da u okviru svakog od tri glavna strukturalna nivoa možemo naići na nekoliko subnivoa, što zavisi od jedinstvenih odlika pojedine kompozicije.

Ideja prekinute fundamentalne linije predstavlja osnov za Schenkerov koncept forme.⁹⁾ Primjera radi, u tipičnom sonata-allegro obliku (u duru), prekid fundamentalne linearne progresije na završetku ekspozicije omogućava prolongaciju u razvojnom dijelu — i to prolongaciju koja se oslanja na dominantu. Naravno, komponente produžene fundamentalne linije variraju u zavisnosti od oblika fundamentalne strukture, i od toga koji se (i kakvi) prolongacijski pokreti javljaju u zadnjem planu.

Sadržaj **Mittelgrunda** najjednostavnije je interpretirati u odnosu prema zadnjem planu.

⁹⁾ Pored knjige o interpretaciji (*Die Kunsts der Vortrags*), projekt koji je Schenkera veoma interesirao — a koji nije uspio dovršiti — je knjiga oblika, očito posljednje poglavlje "Der freie Satza".

Prvo novo strukturalno zbivanje je proširenje manje prolongacijske terce (crne notne glave) gornjim "graničnim" tonom **d**, koji je u funkciji skretnice.

Graf pokazuje kako je ovaj element prolongacije kontrapunktiran basom tako da modificira "originalnu tercu" (tercu zadnjeg plana). To znači da brojevi figuriranog basa koji su u zagradi, upućuju na to da je drugi **cis** (sa crnom notnom glavom) disonantna prolaznica, i da ga stoga ne smijemo poistovetiti sa početnim koji je polazna tačka za fundamentalnu liniju. Gornji **d** javlja se i u 14. taktu gdje mu Schenker — sudeći prema notnoj crti — pridaje veću strukturalnu težinu.⁹⁾

U grafu srednjeg plana Schenker po prvi put daje metričku organizaciju pjesme. Kako je već i prije pomenuto, on daje neke od stvarnih vrijednosti trajanja, pored toga što ih koristi kao grafičke simbole. Ovo ukazuje na položaj metra i ritma u njegovom sistemu: on smatra da su to značajne strukturalne odrednice — determinante u nivoima srednjeg i prednjeg plana, no sporedne za fundamentalnu tonalnu organizaciju koja je, kako Schenker smatra, aritmična. U tom smislu, ilustrativne su ove jedinstvene i provokativne tvrdnje:

(1) Fundamentalna struktura u pogledu ritma jednaka je vježbi *cantus firmusa*.

(2) Sav ritam u muzici proizlazi iz kontrapunkta, samo iz kontrapunkta.

Pogledajmo sad neke odnose koje Schenker pokazuje na svom grafu prednjeg plana, ovoga puta počinjući s basom.

U trećem taktu on basov ton **a** stavlja u zagradu, i označava ga skraćenicom "kons. Dg." (**Konsonanter Durchgang** ili konsonantna prolaznica). Ovim se upozorava da decima koju bas **a** obrazuje sa **cis**-om u gornjem glasu, mijenja kasniju disonantnu prolaznicu srednjeg plana u konsonancu prednjeg. Na ovaj način on upućuje i na funkciju akorda: budući da akord "podržava" prolaznicu u gornjem glasu, to je prolazni akord. Pored toga, pripada samo prednjem planu, pa ga treba razlikovati od početnog toničkog akorda, elementa zadnjeg sloja.

⁹⁾ Konvencionalne vrijednosti trajanja koriste se u analitičkim grafovima da bi uputile na relativni položaj, mjesto date komponente ili konfiguracije u tonalnoj hijerarhiji. Što je veća vrijednost trajanja, to je element bliži zadnjem planu.

du njima ostvaruje stalna veza, onako kako je nalazimo u muzičkoj literaturi. U osnovi verbalna, analiza muzičkog djela je, najjednostavnije rečeno, izlazak, istupanje iz simultanosti u sukcesiju u kojoj su parametri izolirani, posmatrani jedan iza drugog, i tako već u okviru vremensko-prostornog udaljeni od onoga čemu su diskurzivni elementi.

No ostavimo različite logičke pretpostavke zasad po strani: pogledajmo do kakvih nas konstatacija dovodi uobičajeni analitički postupak. Uzmemo li kao dva osnovna cilja — zahtjeva muzičke analize:

(1) da ponudi razumijevanje postupka — zakona razvoja, upotrebe materijala, i

(2) da ukaže na jezgro od kojeg taj razvoj polazi, postavlja se pitanje do kakvih će nas i koliko srodnih rezultata dovesti **analiza kao redukcija** (Schenker), i **analiza kao klasifikacija i opis** (klasično analitičko nasljeđe).¹¹⁾

Drugim riječima, da li bi se iz analize koja slijedi dao izvesti neki tip **Ursatza**, i kakav bi bio njegov odnos prema Schenkerovom konceptu? Do kakvih nas saznanja mogu dovesti, po obrascima "klasične teorije" formulirani planovi?

Klasificirajući akorde i prepoznajući određene odnose za koje smo, poštujući osnovne principe strukture, mogli sa sigurnošću pretpostaviti da će se javiti upravo u taktovima 8 do 12, još uvijek ne možemo odgovoriti ni na jedno bitno pitanje. (Naravno, ako pretpostavimo da su bitna ona pitanja koja smo si ranije zadali u tekstu.) Kreativnom analitičaru neće biti teško da iz sheme koja bi se odnosila na oblik, još više na harmoniju, iznova uspostavi — rekreira npr. kvalitet zvučnosti dobiven izmjenom harmonija. Delikatna "romantična" dinamika (od piano do piano pianissimo), ritam koji je konstituent motivskih struktura i, prema savršenoj shemi organiziran oblik, morali bi biti dovoljna argumentacija za nedvosmisleno i jasno razumijevanje pjesme.

No, da li je tako?

Nije teško uočiti (a još ja manje teško stalno iznova isticati), da je jedan od najvećih problema sa kojima se susreće muzička teorija —

kao i analiza, ma kako bila organizirana — problem kontinuiteta. Ono što je za Schenkera kontinuitet "organskog rasta", ono što ga je navelo da za polaznu tačku (analize i sinteze) uzima uho sa njegovim brojnim diskriminirajućim i sintetizirajućim funkcijama, sasvim je sigurno uslovalo njegove stavove o teoriji oblika, konkretno o obliku pjesme. Schenker, naime, odbija definicije oblika (pjesme) koje su zasnovane na motivu i motivskom radu — ponavljanju, variranju, usitnjavanju itd. Odbijajući i objašnjenja zasnovana na frazama, velikim i malim periodima, temama, on nudi koncept oblika (na grafu dat kao $A^1 B A^2$) u kojem nas jedino može zanimati kako su oblici prednjeg plana izvedeni iz zadnjeg i srednjeg. Razlike u prolongacijama, pri tom, dovode do razlika u obliku. U vezi s tim, valja reći nešto o mogućem odbijanju Schenkerove terminologije. Primjera radi, ako je u analizi **Ursatz** — fundamentalna struktura — shvaćen kao uopštena karakteristika muzike komponirane u okvirima trozvučne tonalnosti, onda je shvaćen kao strukturalna norma. Shvaćen kao norma na visokom stupnju apstrakcije, on je "isto" što i sonatni oblik, termin koji je u upotrebi a da se o njemu kritički i ne razmišlja.

Oblik pjesme i njene eksterne asocijacije još nas uvijek mogu dovesti do nekih zaključaka. Schumann je (bez sumnje) "želio" da riječ "und vor deinen", kojima počinje zadnji dio, muzički obilježi istim **cis**-om koji se na početku pjesme javio uz riječi "aus meinen". Pored toga, kromatski silazak unutarne glasa u završnim taktovima ponavlja unutarnji glas i basovu diminuciju srednjeg djela. Svijest o toj vrsti kromatike upućuje nas na čitanje presjeka glasova, a ne manje-više izoliranih linija.

Iako Schenker nije prezao od toga da postavi zahtjeve za dobru kompoziciju, o komponiranju zapravo nije govorio. Uprkos implikacijama koje nosi naslov *Der freie Satz* — *Free composition* (Slobodna kompozicija) nije "udžbenik" za kompoziciju već za analizu. Schenker se odlučno protivio nastojanju da se koncept fundamentalne strukture koristi pri komponiranju. Za njega je studij muzike, s vrhuncem u analizi, bio svakako vrlo bitan za komponiranje, ali to je aktivnost koja je ostala ipak u oblasti nadarenosti, dakle onoga što se ne može naučiti.

Sve dok se jednim determinantama kompozitorskog izbora budu smatrale težnja za ba-

¹¹⁾ Mada je ovo razgraničenje na neki način arbitrarno, čini se da ima dovoljno elemenata po kojima zahvaća u srž problema: tako ga je moguće uzeti kao model u okviru kojega će dalja koherentnost analize dati koherentnost (gotovo valjanost) i samom sistemu.

lansom između "jedinstva" i "raznolikosti" i tome slične nejasnoće — malo će se znati o kompozicijskoj tehnici. Otud potpuno suprotni paradoksi koji bi se možda dali sažeti ovako: (1) "tehničko razumijevanje" muzike je potpuno neizrecivo, i (2) ono je potpuno očigledno — gotovo mehaničko. Ni jedan ni drugi stav ne stvaraju svijest o rezultatima koji mogu proizići iz dubljeg proučavanja kompozicijskih problema.

Paradoksalno je da je Schenker, za razliku od većine sofisticiranih teoretičara današnjice, svoje djelo vidio u okvirima nekog (budućeg) školskog sistema, a da je, s druge strane, ono takvim zahtjevima najmanje prilagodljivo. Nije teško zaključiti da je to stoga što, u hijerarhiji zahtjeva koje postavlja (gotovo visceralno osjećanje muzičkog kontinuiteta, slušnu memoriju dugog daha, talent za mimikriju — primijenjen na imitaciju kompozicijskog i notacijskog stila), Schenker prvenstvo daje upravo potrebi da se teorijom komunicira na konkretn način.

Sam koncept **Mittelgrunda** upućuje prije svega na sasvim kreativan odnos prema tradiciji koja je podvrgnuta analizi. Tu je analitičar suočen sa zadatkom koji se znatno razlikuje od zadatka "običnog" kompozitora, zadatkom koliko lakšim — toliko težim, jer **Mittelgrund** mora funkcionirati i kao artefakt, i kao semantička referenca u odnosu na tradiciju (djelo) iz kojeg proizlazi. Schenker će reći da je sposobnost za improvizaciju prekrvilit za bavljenje upravo ovim dijelom njegove teorije.

Bez obzira na analitički talenat i "kompleksno" razumijevanje muzičkog djela koje će proizići i iz klasičnog analitičkog postupka (?!), očito je da Schenkerova teorija, samim tim što više zahtijeva, može više i da ponudi. Analiza dobiva elemente koautorstva (naravno, zasnovanog na redukciji) ispunjenog sviješću o procesualnosti "vremenskog materijala" kakav je muzički — njegovoj nedjeljivosti.¹²⁾ Pogledajmo što Schenker kaže o izvodilačkoj praksi: "Izvođenje muzičkog umjetničkog djela zasnovano je isključivo na shvaćanju njegove organske koherencije. Interpretacija mora prevazići "motiv", "temu", "frazu", "taktnu crtu": prava muzička punktuacija ostvaruje se samo

razumijevanjem zadnjeg, srednjeg i prednjeg plana. Kao što govor prevazilazi slogove i riječi, tako i muzička izvedba mora težiti ka potpunijem cilju.¹³⁾

Prava, istinska teorija tonalnog jezika — kako je Schenker sam nazvao svoj opus — podsjeća nas na obavezu da naučimo misliti kontrapunktski. Jer mada je kontrapunkt već tako dugo "svojina" Zapada, on se još uvijek nije odomaćio u duhu zapadnog čovjeka, uvijek spremnog da sluša "gornji glas".

Naravno, ostaje pitanje da li je linearni kostur (u Schenkerovim dijagramima štampan praznim notama), zaista glavni princip jedinstva? Rosen će to pitanje i njegove uzroke artikulirati ovako: odnos pozadine — **Hintergrund**, **Ursatz**, i prednjeg plana — **Vordergrund**, partitura, nije uvijek najsretnije definiran. Schönbergov uzdah nad Schenkerovim dijagramom *Eroice* — uopćimo li ga, dobiva značaj problema koji je (nekad bio) veoma aktualan u etnomuzikologiji¹⁴⁾. Naime, prijelom između muzikološke i antropološke etnomuzikologije, tj. jaz između onih koji smatraju da autonomna struktura koda sadrži objašnjenje fenomena, i onih za koje je upravo odnos između konteksta i koda ono što treba objasniti, lako je prepoznatljiv i u domenu zvuka čija je socijalna pozadina drugačija.

Povezati logiku i kulturu — ma koliko bila riječ o stvarima koje su jedna drugoj imenitelji — problem je svakog analitičkog postupka, bez obzira kakva je definicija njegovog cilja. Univerzalna sintaksa neće proizvesti univerzalnu semantiku. Da li nas manje-više potpuno razumijevanje pravila dovodi do razumijevanja onoga na što se pravila odnose, čak i kad smo svjesni činjenice da su izvedena "unatrag"?

S obzirom da je o Schenkerovoj teorijskoj misli i njenoj primjeni u domenu analize muzičkog djela ovdje bilo riječi u (ograničenom) okviru jednog uvodnog teksta, jasno je da takav uvid još uvijek ne omogućuje potpuno autonoman stav o tome što bi teorija mogla donijeti nama i sada. No, iako vlastiti sudovi o aplikativnosti bilo koje teorije, tj. analize, mogu proizići jedino iz vlastitog analitičkog iskustva, čini se da je moguće izdvojiti neke aspekte koji

¹²⁾ H. Schenker: *Free composition*, str. 8.

¹³⁾ "Muzika je uvijek umjetnost — kao kompozicija, izvedba, čak i u vlastitoj historiji". H. Schenker: *Free composition*, str. XXII.

¹⁴⁾ "Gde su moji najdraži odlomci? — Ah, evo ih u tim malenim motivima". (Prema Ch. Rosenu: *Klasični stil*, str. 41.)

Schenkerovu teoriju približavaju savremenim problemima. Možda bi u ovom trenutku najzanimljivije bilo govoriti o njenoj ulozi u razumijevanju strukture problematičnih savremenih djela.

Ako znamo da je Schenker otvoreno kritikovao, a poštujući njegov stil pisanja mogli bismo slobodno reći "mrzio" modernu muziku, izgleda kontradiktorno da bi ovaj sistem mogao pomoći u rješavanju "modernih" pitanja i problema. Činjenica da su komadi — analize *Mittelgrunda*, kao jedan od ključnih principa Schenkerovog postupka, tonalni, znači da je ova analiza jedna, ako ne i jedina kreativna veza sa tonalnom tradicijom XVIII i XIX stoljeća. Jer, za većinu muzičara, bez obzira na nivo njihovog obrazovanja i mjeru bliskosti sa post-tonalnom muzikom, upravo je tonalnost ono što drži, "okuplja" maštu i čini jezgro muzičke memorije.¹⁵⁾ To se jednako odnosi i na savremene kompozitore za koje se ne može reći (a sigurno ne u smislu u kojem je Schenker to znanje definirao) da poznaju muziku svojih kolega.¹⁶⁾

"Problem vijesti bogate informacijom, složene, a ipak, upravo stoga, teške za dekodifikovanje... Težeći ka maksimumu nereda, u kojem se ne samo najobičnija, već i sva moguća značenja pokazuju kao inorganizibilna. Nema ga ko ne vidi da je taj problem par excellence problem muzike koja teži apsorbovanju svih mogućih glasova, ka proširenju upotrebljive game, ka prisustvu slučaja u kompozicionom procesu. Polemika između branilaca avangardne muzike i njenih kritičara, razvija se oko razumljivosti... jednog sonornog djela čija složenost prelazi preko navike uha i svakog probabiliteta jezika."¹⁷⁾

Sagledana iz perspektive Umberta Eca, Schenkerova bi se (negativna) reakcija na savremenu muziku — otjelovljena u jednom dijelu

¹⁵⁾ "Posmatrano sa čisto negativističkog stanovišta, činjenica da nova muzika izbegava osnovne akustičke konsonance oktave, kvinte, kvarte i trozvuka sugeriše da ona ne izražava ono jednostavno, fundamentalno osećanje jedinstva prirode i života." Deryck Cooke: *Jezik muzike*, str. 14.

¹⁶⁾ Govoreći o emancipaciji disonance, Schönberg pita: "Da li je emancipacija disonance danas u domenu recepcije tako opravdana kao što je nekad bila emancipacija male terce?" A. Schönberg: *Structural functions of harmony*, str. 192.

¹⁷⁾ U. Eco: *Otvoreno djelo*, str. 115.

njegovog teorijskog koncepta — mogla smatrati aktivnošću čiste antientropije: uvođenjem reda. No njegov koncept strukture, generalno uzet, oslobođen od specifičnih formulacija — trozvučnih tonalnih zbivanja — dio je moderne misli o muzici. Ili, kako kaže Roger Sessions, njegove ideje ipak otjelovljuju, i to vrlo jasno, određene aspekte savremenog muzikaliteta.

Primjera radi, "ideja potpuno organiziranog djela" koja je 50-tih godina postala vrlo moderna, jasno je data kod Schenkeru. On je čak shvatio strukturalnu ulogu orkestracije i pokazao analizom da u najboljim muzičkim djelima orkestarske boje nisu kombinirane prema kompozitorovom raspoloženju... već da podliježu zakonima ukupnosti kompozicije. Konkretnije, Schenkerova teorija je pred analizu postavila dva zahtjeva koja su primjenjiva na modernu muziku:

(1) analiza bi trebalo da objasni bitne odnose unutar kompozicije, njihovu genezu, grupiranje, interakciju i relativni značaj za dijelove i cjelinu.

(2) kao dio analitičkog poduhvata, sredstva i rječnik trebalo bi razviti tako da budu u skladu sa jedinstvenim odlikama djela.

Nezavisno od toga, ponuđeno je specifično oruđe — tehnika redukcije — koja ima mnogo prednosti pri analizi određenih modernih djela.

Mnoge kompozicije nastale u XX stoljeću dostigle su status standarda odn. "klasičnog", u mjeri u kojoj moderna djela-taj status mogu imati. Ipak, ova "standardna" djela ni danas nisu mnogo bolje shvaćena nego u vrijeme svog nastanka. Poznati termini "politonalno", "atonalno" itd. ne daju nikakva objašnjenja, već su prosto ponešto istrošene etikete koje obično služe samo da zamagle bitna strukturalna zbivanja. Na nesreću, učestala primjena ovih termina dala im je auru izvrsnog tehničkog jezika: tako su mnogi, a među njima i muzičari, uvjereni da je organizacija savremene muzike potpuno shvaćena. To da bi se po Schenkerovom konceptu svako djelo istraživalo na način koji ono zahtijeva, podrazumijeva u isto vrijeme da u okviru strukturalnih nivoa, generalni sadržaj svakog nivoa ne bi mogao da se predvidi — kao što ga je moguće predvidjeti u tonalnim djelima gdje unaprijed znamo dubinske organizacione principe (latentne, prikrivene) i funkciju detalja.

Očito, postoji opasnost da se djelo koje nije nastalo na premisama trozvuka ipak tako čli-

ta. Stoga je osnovni problem za stvaralaštvo ovog perioda — naći ključ kojim bi se otkrila njegova osnovna struktura. Tehnika redukcije npr. nije primjerena za analizu muzike koja koristi 12-tonski sistem, niti je tamo potrebna da bi objasnila strukturu. Taj sistem ima vlastitu historiju, vlastitu terminologiju i analitičku tehniku. Međutim, zanimljivo je da Ernst Krenek u *Studijama 12-tonskog kontrapunkta* iznosi nekoliko opservacija (Schönbergovih i svojih vlastitih) koje kao da su eho Schenkerovih konzervativnih premisa:

"Oduvek sam se bavio težnjom da strukturu svoje muzike osmislim na bazi objedinjujuće ideje, koja ne samo što će proizvesti sve ostale ideje, već će isto tako regulisati pratnju i akorde, odnosno "harmonije".¹⁸⁾

Atonalnost čija organizacija počiva na motivskim odnosima, melodijske fenomene postavlja u prvi plan. Novi muzički jezik bazira se zapravo na polifonoj koncepciji muzike: stoga izgleda prirodno da se atonalnosti i 12-tonskoj tehnici priđe kroz kontrapunkt.¹⁹⁾ Istovremeno, to nije muzika koja bi se dala raščlaniti putem tonalnih tumačenja. Čak, govorimo li o 12-tonskoj tehnici, nema definicije kao što je "melodija" i "melodijsko" koja ne bi bila pseudoestetička.²⁰⁾ Na Schenkerovom odbijanju da upotrebljava termine kao što su "melodija", "motiv" (oni za njega gube značaj u poređenju sa "fundamentalnom linijom"), i prethodnom Schönbergovom stavu — mogli bismo izvesti univerzalan zahtjev za revizijom jednog dijela muzičke nomenklature. Stavimo li akcent na onaj njen dio koji se odnosi na savremenu muziku, Schenkerovi glosarij i graf, kao svojevrstan rječnik odgovarajućeg muzičkog zbivanja, istovremeno su anticipatori i obrasci savremene muzičke teorije.

¹⁸⁾ E. Křenek: *Studije 12-tonskog kontrapunkta*, str. 6.

¹⁹⁾ Bit avangardne muzike se sastoji u NOVIM TRAN-SPOZICIJAMA polifonog načela, energetske i formalnih elemenata, baziranim na vječnom akordu izražajnoga. Ako bi se složili sa mojom interpretacijom, možete me mirno nazvati konzervativnim kompozitorom. U vezi ove problematike, ponovo se prisjećam genijalne misli Valerya: "Ono najbolje u novom odgovara starim potrebama." Milko Kelemen: *Apokaliptika*, str. 14.

²⁰⁾ A. Schönberg: *Structural functions of harmony*, str. 192.

Filozofska dimenzija muzičke teorije

Govoriti o određenoj teoriji, bez obzira koji bio kriterij toga govora, a ostaviti je izoliranu od svega što joj je srodna misao — ne bi bilo čudno jedino sa stanovišta muzičke teorijske prakse. Naime, već i naznake definicija po kojima je "muzika samosvojan jezik koji sam sebe znači", teoretičare muzike usmjeravaju ka sličnoj "samosvojnoj" aktivnosti. Ta bi se samosvojnost najčešće grubo mogla prevesti kao nedostatak informacija o zbivanjima u teoriji drugih umjetničkih vrsta, pa otud i kao nemogućnost da se sa pravih pozicija, kritički, pristupa rješavanju određenih problema.

Time se naravno ne misli reći, čak ni iz perspektive tako široke a ipak decidue tvrdnje Levy-Straussa — da će i izvjesne druge humanističke discipline "ili biti strukturalističke ili neće biti nauke", kako bi misao o muzici mogla i smjela prosto odslikati misli o fenomenima čija je priroda drugačija. Ali ona bi morala, bar kao misao o samoj sebi, tražiti put zaista aktivne komunikacije sa intelektualnim prosegom svoga doba. Jedna od najzanimljivijih konsekvenci Schenkerove teorije jest njena implicitna veza s različitim teorijskim promišljanjima o umjetnosti u XX stoljeću. Te paralele koje izlaze iz okvira "duha vremena", na potpuno drugačiji način ocrtavaju historiju i metodologiju metaaktivnosti kakve su teorija i kritika.

Pogledajmo dihotomiju koju u okviru vlastitog teorijskog sistema formulira Jurij Lotman:

SEMANTIKA vs. SINTAKSA

Već i na osnovu Lotmanovog imena, koje možemo smatrati sinonimom za pravac u lingvistici i teoriji književnosti, jasno je da je osnovna ideja putem koje se analizira "obična" i "umjetnička" komunikacija, ili definira priroda umjetnosti — jezičke prirode. Ona je sadržana u stavu prema kojem čitava naša svijest počiva na principu jezika: otud je umjetnost — pa i muzika — tek drugostepeni modelativni sistem, izgrađen na jezičkom obrascu.

Kritikujući tradicionalnu poetiku koja metodom *pars pro toto* iznevjerava prirodu estetske činjenice — "mnogoliku, polisemičnu i funkcionalnu" — neprilagodivu metodi statičke deskripcije, Lotman (1964) govori kao Schenker 1906, ali i kao ruski formalisti 20-tih godina

ovoga stoljeća. Ako je umjetnost način da se doživi stvaranje stvari (gdje stvoreno više i nije važno), ako je umjetnina razvojna veličina, onda, kako kaže Barthes, "put tvori i (kritičarevo) djelo". Primjena postupka u oživljavanju **Mittelgrunda** više je nego neizbježna asocijacija. Slično je i sa idejom o radikalnoj redukciji: svaki element umjetničkog djela sveden na najopćenitije semiotičke zakone je i Schenkerov graf. Ne zaboravimo: Schenkerov zahtjev, tačnije jedan od najdelikatnijih zahtjeva njegove teorije, sastojao se u rekonstrukciji srednjeg sloja, komponiranju jednostavnog, tonalnog, na neki način nezavisnog umjetničkog djela koje bi, istovremeno, bilo neka vrsta semantičke reference u odnosu na ukupnost iz koje je proizišlo. Prednji, srednji, zadnji plan, konačno **Ursatz**, su "muzički" ekvivalenti takvom načinu razumijevanja.²¹⁾

Očito je da Schenkerova metoda analize i interpretacije ne ide za rekonstrukcijom poruke, već za rekonstrukcijom sistema. Ovo je pravi strukturalistički zadatak — formulirao ga je R. Barthes, a Schenker ga je na neki način anticipirao. Kao što strukturalistički pristup književnosti iz analize izbacuje sadržaj, likove i radnju prazni od njihovih konkretnih odredaba i pretvara ih u čiste funkcije, tako i Schenker izlazi iz historije, odbacuje problematiziranje stilova. Time, naravno, otvara mogućnost povezivanja imena kao što su Josquin des Prez, Joseph Haydn, Frederic Chopin.²²⁾ Ili, rečeno riječima jednog Schenkerovog kritičara (Ch. Rosen), svi oblici od 1600 — 1900. postaju samo na različite načine adaptirane verzije širokog spektra linearne strukture.

Možda će se neke od ovih usporedbi čitaocu učiniti arbitrarnim, odnosno nepotrebnim.

²¹⁾ "Funkcija vježbi iz harmonije je objašnjavanje principa preko praktičnog iskustva s materijalom. "Prelazanje istog puta", rješavanje problema koji su stajali i pred kompozitorom, omogućuje, kao nijedan čisto analitički proces — uvid u prirodu i detalje problema, kao i u način i varijacije njihovih rješenja." W. Piston: *Harmony*, str. 67.

²²⁾ Da bi ova paralela bila jasnija, pomenut ćemo Barthesov koncept "Sade, Fourieau, Loyola". To je jedna od najplastičnijih mogućnosti da se o parametru čistih funkcija — čistih šupljih formi — govori u ravni teorijske analogije. Povezivanje ukletog pisca, velikog utopiste i jezuitskog sveca dobiva svoj smisao u pažljivom određivanju onoga što je uzeto kao mjera koherencije. Barthesovo polazište, činjenicu da su svi oni "logoteti, jezikotvorci" možemo čak i zanemariti, ali ostaje njena posljedica: analiza, pošto je model (proizvoljno) izabran, mora biti sasvim koherentna u okviru sistema koji taj model pretpostavlja.

One u svakom slučaju ne operiraju s kompletnim sistemima, već s njihovim najprovokativnijim elementima. Pravi *raison d'être* ovakvog postupka, pri tom nije egzibicionistička vježba iz "komparativne erudicije": Suočiti se s teorijom ne znači samo suočiti se s nizom podataka čija se aplikativnost manje ili više potvrdila. Naravno, takvo stanovište zahtijeva i određeno objašnjenje. Činjenica je da je svaka metaaktivnost u vrlo specifičnom odnosu prema onom o čemu govori. Ta se specifičnost u slučaju muzike intenzivira. Zvuk koji "ima u sebi nečeg tamnog i žednog", koji je "nepostojan i ne sjedi kao boja na jednom mjestu", i muzika kao njegova organizacija, oduvijek su u središtu interesa mnogih teoretičara, muzikologa, estetičara, filozofa i sociologa.

Muzika, s druge strane, kao nešto što ne posjeduje pojmovni, diskurzivno saopštiv sadržaj — koji je njeno unutrašnje biće, dat istovremeno s formom (Hanslick), uglavnom je u nesporazumu s tim govorom. Kao "jezik koji sam sebe znači" (Jakobson), ona se ostvaruje kao forma ili struktura, i u tom ostvarivanju je njezin govor. Ovo svojstvo muzike utemeljeno je već i u prirodi akustičke komunikacije na kojoj se (pod pretpostavkom da muziku ne tražimo najprije u partituri) ona zasniva. Prvi paradoks i proturječje teorijske misli o muzici i jest u tome što ona neminovno ustanovljava da je diskurzivna logika neprimjerena fenomenu o kojem govori, no onda se i dalje tom logikom koristi u njegovu tumačenju.

Drugi paradoks proizlazi iz pokušaja da se prevlada prvi. Postavljajući zahtjev za "ispravnim" govorom o muzici, dakle za neudaljavanjem od onoga što ona jest (der Tonwille = volja tonova), Schenker "razara" oblast posredovanja na koju ga, uslovno govoreći, obavezuje njegova aktivnost²³⁾. Najjednostavnije postavljen komunikacijski lanac:

ODAŠILJALAC — PORUKA — PRIMALAC

u kanalu kojim se poruka prostire gotovo da podrazumijeva posrednike — teoretičare, interprete, tumače — "junake" našeg hermeneutičkog razdoblja. No oblikovati primaočevu svijest o nečemu, razmaknuti okvir recepcije,

²³⁾ Međutim, Schenkerovo osjećanje i razumijevanje onoga čime se bavio najjasnije se očituje u podnaslovu za "Neue musikalischen Theorien und Phantasien": Nove muzičke teorije i fantazije — jednog umjetnika!

nemoguće je ako se o muzici govori muzikom. Koliko god bili svjesni Schenkerovog "elitizma" koji iz razumijevanja potpuno isključuje laike, teoretičar, osvajajući plan muzičkog — plan idealnih očekivanja, ontološki vezan uz prirodu fenomena, postaje neprihvatljiv na planu verbalnog — što je horizont očekivanja publike u odnosu na teoriju — kritiku, pa bila ona i muzička.

Tumačenje, razumijevanje koje "nije reproduktivna nego uvijek produktivna aktivnost", rađa s umjetnošću paralelnu, ali ne uvijek po supstanciji joj sinhronu praksu. "Naučne hipoteze i spekulacije jednog doba postaju za sljedeće generacije neka vrsta perceptivnog sistema referencije" (W. Keller), pa je i Heinricha Schenkerova moguće promatrati kao aktivnog čitaoca muzičke estetike koja mu je prethodila. No čitava aura značenja koju sagledavamo kada je riječ o aktivnosti teorije blijedi, ili se jednostavno ukazuje drugačije osvjetljenom, pred pitanjem o stvarnoj komunikaciji između teoretičara u okviru bilo koje umjetničke vrste, i primalaca umjetnosti.

Već i Schenkerova kritika teorija izražena preko definicije vlastite metode ("o muzici muzikom"), svjedoči o tome koliko je često udaljavanje vlastitih konstrukcija od izvorne, u ovom slučaju kompozitorske, prakse. Duhovna situacija XX stoljeća, karakteristična i po velikom angažmanu autora u objašnjavanju vlastitih umjetničkih djela, možda izražava težnju za ukidanjem onog posredovanja koje bi, bez obzira na sve kompetencije teoretičara — bilo izvanjsko. Moguće je zapitati se da li je to želja za neposrednijim učenjem "jezika umjetnosti" (koji, nota bene, treba naučiti da bi se mogao shvatiti), ili daljnje relativiziranje "pojma interpretacije, pri kojemu uvijek pretpostavljamo da je on samo pokušaj, samo približavanje, plauzibilno i plodonosno, ali jasnoćom nikad konačno..." (Gadamer)?

Sama Schenkerova teorija zapravo nas ne sučeljava s tim pitanjima. U nepokolebljivosti vlastitog uvjerenja o tome što muzika jest a što nije, s definicijama njenog određenja — porijekla, razvoja i prisustva u sadašnjosti — Schenker, koji je čitav svoj život predano ispitivao zakonitosti muzičkog, pa makar i isključivo tonalnog jezika, svjestan je hermetičnosti određenih problema, tajni koje će uvijek ostati skrivene. Mi se još uvijek možemo pitati, ne samo zbog vlastite nesigurnosti i straha od "ko-

načnih odgovora", već i u ime smisla i profesionalne etike — da li teorija koja "progovara tamo gdje su umjetnosti nijeme" (N. Frye) u slučaju muzike ima pravo na takav govor? Da li i koliko širenje duhovnog iskustva sadržanog, tj. izgrađenog na planu teorijskog, hermeneutičkog saznanja, zaista proširuje granice tolerancije prihvaćanja i elementarnog razumijevanja muzičkog — umjetničkog fenomena?

Na putu ka novoj teoriji muzike, Heinrich Schenker je neosporno ponudio više od svog značajnog sistema. "Dobro slušati jednako je teško kao i dobro komponirati". Mutatis mutandis, razumjeti Schenkerova znači razumjeti njegova pitanja, njegov pogled na muzičku tradiciju, a razumjeti tuđi sistem jednako je teško kao i stvoriti vlastiti. Ova nas svijest lišava donošenja brzih zaključaka, i zahtijeva da nove muzičke teorije i fantazije, kao i čitav Schenkerov magnum opus, i dalje ostanu predmetom našeg interesovanja.

ZAKLJUČAK

Već i sama organizacija teksta — temeljne postavke Schenkerove teorijske misli, komparativna analiza (teorijsko razmatranje analitičkog postupka), refleksi Schenkerove teorije u sadašnjosti, filozofska dimenzija muzičke teorije — upućuje na nastojanje da se ova teorija (1) najprije propedeutički predstavi, a zatim (2) stavi u kontekst aktualnih muzičkih, kao i problema teorije umjetnosti u širem smislu. Pri tome je zanimljiva i nezaobilazna činjenica o korespondenciji koja postoji između Schenkerova i strukturalista npr., poslužila kao poticaj za razmišljanje koje izlazi iz oblasti "specijalnosti". Univerzalna upotreba, kao i dostignuća određenih metoda, obavezuju na poznavanje kulturnog obrasca — aktualnog stanja u oblasti (ne samo muzičke) teorije. Kako i najegzakt-nija teorija ima svoju kulturnu historiju, nemoguće je, pod izlikom uskih specijalizacija iz kojih je obično tek nedostatak interesa za kompletnijim sagledavanjem stvari, zanemarivati referentne sisteme koji oblikuju ljudsku misao. Zasnovan na komparaciji — Schenkerova teorija vs. klasična teorija, teorija muzike vs. teorija književnosti itd. — tekst nosi naznake nekih puteva kojima bi se mogla kretati ili se već kreće savremena muzička teorija, ali i pisanje o muzici uopće.

L I T E R A T U R A:

- 1) Barthes, R.: *Sad, Furije, Lojola*, Kultura, Beograd, 1981.
- 2) Benjamin, W. E.: *Schenker's theory and the future of music*, "Journal of music theory", 1981. Vol. 25. No. 1.
- 3) Cooke, D.: *Jezik muzike*, Nolit, Beograd, 1982.
- 4) Eco, U.: *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1964.
- 5) Focht, I.: *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd, 1980.
- 6) Normour, E.: *Beyond Schenkerism*, The University of Chicago Press, 1977.
- 7) Schenker, H.: *Harmony*, The University of Chicago Press, 1980.
- 8) *Free composition I, II*, Longman Inc., New York, 1979.
- 9) Schönberg, A.: *Harmonielehre*, Edition Peters, Leipzig, 1977.
- 10) X X X.: *Structural functions of harmony*, Norton, New York, 1969.
- 11) Schumann, R.: *Dichterliebe*, Edition Peters
- 12) Sessions, R.: *On music — collected essays*, Princeton University Press, 1979.
- 13) Yeston, M.: *Readings in Schenker Analysis and other Approaches*, Yale University Press, New Haven, 1977.