

Sanja M. Srećković

HANSLIKOV FORMALIZAM KAO ZAČETAK SAVREMENE ESTETIKE MUZIKE

SAŽETAK

Tekst prikazuje Hanslikov muzički formalizam kao početnu epizodu savremene estetike muzike. Hanslikov najznačajniji spis *O muzički lepom* se pozicionira u odnosu na najbliže prethodnike Herbarta i Kanta, u čijim radovima se pojavljuju naznake gledišta koje će Hanslik na sistematičan način razviti. U tekstu se pokazuje na koji način se Hanslik obračunao sa tradicionalnim uverenjima o muzici kao izrazu emocija kompozitora, kako bi pripremio teren za izlaganje svoje pozitivne teze o muzičkoj vrednosti. Hanslikov pristup muzičkoj estetici predstavlja prvu sistematičnu raspravu o prirodi i vrednosti muzike. Tezama iznetim u navedenom spisu, Hanslik postavlja pitanja koja ostaju aktuelna i plodna i u savremenoj analitičkoj estetici muzike.

KLJUČNE REČI

estetika muzike,
estetički formalizam,
muzika, lepota,
umetnička vrednost,
istorija estetike,
savremena estetika

Uvodne napomene: savremenost i značaj

U ovom radu ću prikazati shvatanje koje se naziva muzičkim formalizmom u delu Eduarda Hanslika (Eduard Hanslick) i postaviti tu „epizodu“ estetike u istorijski kontekst. S obzirom na to da Hanslikovo stanovište predstavljam kao začetak *savremene* estetike muzike, pre svega ću ukratko obrazložiti kako se delo koje pripada sredini devetnaestog veka može nazvati savremenim. U jednom delu obrazloženja složila bih se s Ivanom Fohtom (Ivan Focht), koji je u svoju *Savremenu estetiku muzike* uvrstio i Hanslikovo delo, kako kaže, ne samo zbog toga što je Hanslik prvi postavio naučne temelje estetike muzike, nego pre svega zato što je „duh njegovog dela savremen“, pod čime Foht podrazumeva to da je delo uticajno i plodno i u savremenim diskusijama (Foht 1980: 7). Kada imamo u vidu mnoge najnovije radove u estetici muzike, naročito u analitičkoj filozofiji (Langer 1942, 1958; Budd 1985; Scruton 1983, 1997; Kivy 1988, 1990a, 1990b, 2007; Levinson 1990; Davies 1994; Robinson 2005; Bonds 2014), gde današnji uticajni autori po pravilu započinju diskusiju predstavljanjem Hanslikovih teza i odgovorom

na njih uvode čitaoca u izlaganje sopstvene teorije, jasno je da se Fohtovo određenje savremenosti s punim pravom može pripisati Hanslikovom delu.

Obrazloženje shvatanja da je Hanslik postavio temelj savremenoj estetici muzike zasniva se na činjenici da Hanslik, ne samo što je prvi pokušao da na sistematičan i obuhvatan način definiše suštinu muzike, njen sadržaj i kriterijume za njeno vrednovanje, nego je u istom tom pokušaju ostvario velik uticaj na odbacivanje tada široko rasprostranjenih predrasuda o muzici koje su bile prepreka da se estetika muzike konstituiše kao nauka, naime, da se određenje suštine muzike i njene vrednosti zasniva na njenoj vezi sa svakodnevnim ljudskim osećanjima. Zato je, ističe Foht, Hanslikov raskid s gledištima njegovih savremenika bio ujedno i druga strana utemeljenja muzičke estetike (Foht 1980: 25).

Najznačajniji prethodnici: Kant i Herbart

Svoj pokušaj utemeljenja muzičke estetike Hanslik je vršio sa *formalističke* pozicije.¹ On, međutim, nije prvi koji je nastojao da muziku objasni na osnovu njene forme i da na njoj zasnuje kriterijum vrednosti muzike, odnosno *estetske principe*. U ovome je Hanslik imao značajnog prethodnika u Johanu Fridrihu Herbartu (Johann Friedrich Herbart), koji se, iako prema Hanslikovom mišljenju nije dobio zasluženu pažnju, sada smatra osnivačem estetičkog formalizma (Taljabue 1968: 63-4). Ipak, mnogi drugi autori su začetak muzičko-estetičkog formalizma locirali u Kantovoj (Immanuel Kant) estetici, a pošto se i sam Herbart predstavljao kao „kantovac iz 1828. godine“, verujem da je najprikladnije u ovom prikazu početi od Kanta.²

Kako primećuje G. M. Taljabue (Guido Morpurgo-Tagliabue), Kantova *Kritika moći suđenja* inspirisala je ne samo formaliste nego i njihove protivnike. Naime, reakcija protiv transcendentalnog idealizma bila je dvostruka: s jedne strane u vidu vraćanja empirijskom pristupu estetici sa

1 Foht se protivni tvrdnji da je Hanslik formalista, ali za Fohta to znači da Hanslik ne smatra muzičke forme za „samo (formalno) sredstvo da se izrazi jedan vanmuzički predmet“ (Foht 1980: 42). U tom smislu se, naravno, Hanslik ne bi mogao svrstati u formaliste. U ovom tekstu, međutim, pod formalizmom će biti podrazumevano gledište prema kom je forma umetničkog dela (ona svojstva dela koja su dostupna neposrednom opažanju) mera estetske vrednosti i osnov estetskog suda. Kao što ću pokazati u nastavku teksta, u tom smislu Hanslika moramo smatrati formalistom.

2 Treba, međutim, imati u vidu i Dalhausovu (Carl Dahlhaus) primedbu da je Kantov stav da je instrumentalna muzika „samo prijatna umetnost“, „više uživanje nego kultura“, kojim Kant podrazumeva da joj „bitna osobina svake lepe umetnosti“ – forma – nedostaje ili je slaba i nedovoljno izražena, nespojiv s opšim uverenjem da je Kant zasnovao muzičko-estetički formalizam (Dalhaus 1992: 46-7). U nastavku ću detaljnije prikazati odnos Kantovog shvatanja muzike i formalističke pozicije.

pozicije psihologizma i tzv. teorijom *Einführung*, nazivanom u literaturi i teorijom *uosećavanja* ili *empatije*, a s druge strane u vidu vraćanja racionalizmu, na čelu sa Herbartom i njegovim sledbenicima (Taljabue 1968: 61). Taljabue dodaje da je izvor oba rivalska pravca – psihološke i formalističke estetike – upravo u onih nekoliko stranica *Kritike moći suđenja* (Kant 1975: §51-3), za koje Taljabue smatra da pokazuju manjak Kantove osetljivosti za muziku i nesposobnost razumevanja umetnosti uopšte (Taljabue 1968: 64), u kojima je Kant, međusobno poredeći različite umetnosti s obzirom na odnos date umetnosti prema kulturi, muzici dodelio najniže mesto i svrstao je u isti red sa šalama i društvenim igrama (Taljabue 1968: 64; Grlić 1978: 82).

Iako nije prvi koji je pisao o estetičkim problemima muzike, niti se zasebno i sistematski njome bavio, smatra se da je Kant otpočeo raspravu o njenom mestu među umetnostima i doprineo postavljanju suštinskih pitanja o prirodi i vrednosti muzike upravo tim stavom prema muzici, i svojim (po muziku negativnim) zaključkom (Grlić 1978: 80). Naime, muzika je prema Kantu „igra oseta sluha“, a u pojmu „oseta“ (*Empfindung*) prepliću se čulni kvalitet i osećanje, „nadražaj“ i „ganutost“ (Kant 1975: §51-2; Dalhaus 1992: 46-7). Ovi oseti ne mogu da „uhvate“ pojmove, ali putem sličnosti sa *tonom* u govoru koji izražava afekat onog ko govori i koji pobuđuje isti afekat u onom ko sluša, muzika, kao govor afekata, saopštava one estetske ideje koje su s tim afektima asocijativno povezane. U tome je, kako Kant kaže, „draž muzike“, i to je osnova Kantovog suda da je muzika „više uživanje nego kultivisanje“, te manje vredna od svih drugih lepих umetnosti (Kant 1975: §53)

Zbog toga što je sposobna za izazivanje estetskih ideja, Kant prihvata da je i muzika umetnost, ali drugačija nego predstavljачke umetnosti (poezija i slikarstvo). Muzika je za njega najmanje lepa od umetnosti između ostalog i zbog toga što su estetske ideje koje ona izaziva izazvane osećanjima, a osećanja, draži i slično, kao i sve što je zainteresovano, kvare čistotu lepog, jer lepota ne dopušta da je određuje bilo koji njoj strani interes (Taljabue 1968: 64-5; Grlić 1978: 83). Za takvo emocionalno delovanje muzike Kant je bio svestan da je fiziološkog, a ne duhovnog karaktera, da je iz kategorije *prijatnog*, a ne lepog (Taljabue 1968: 65-6). Samo na *formi* bi se, prema Kantu, mogao zasnivati zahtev muzike da bude ubrajana u lepe a ne samo u prijatne umetnosti, ali njena forma nema udela u „draži“ i „duševnom uzbuđenju“ koje muzika proizvodi. Forma je u muzici samo neophodan uslov za to da se održi i ne poremeti celina slušnih utisaka, a time i veza tih utisaka sa osećanjima u kojima, slušajući muziku, uživamo (Kant 1975: §53). Drugim rečima, prema Kantu je ono u čemu najčešće uživamo u muzici njen fiziološki aspekt, koji sam za sebe nema umetničku

vrednost, dok formalni aspekt, koji jedini može biti umetnički značajan, ima samo pomoćnu ulogu.

Danko Grlić rekonstruiše Kantov stav prema muzici na sledeći način: ako je muzika i vredna (prema umetničkim, odnosno, estetičkim merilima) po svojim imanentnim karakteristikama (po svojoj formalnoj strani), ona ipak nije vredna po glavnom – emocionalnom – uticaju koji vrši na slušaoca, jer je to delovanje na najniže, čulne, fiziološke ljudske osobine (Grlić 1978: 83). Kasnije ćemo videti da bi se i Hanslik složio s Kantom u tome da *ako* se muzika svede na prijatno ili neprijatno, dakle, samo na čulno uživanje, ona ne može biti vredna prema estetskom kriterijumu.

Na ovom mestu treba napomenuti da se Kantov pojam forme razlikuje od Hanslikovog: Kantova „matematička forma“ muzike odnosi se na brzinu vazдушnih treperenja i proporcije podele vremena, što će Hanslik svrstati samo u prirodne zakonitosti koje regulišu naš doživljaj muzičke lepote, ali koje tek postavljaju temelj za formu muzike kako je Hanslik shvata (Kant 1975: §51, §53; Dalhaus 1992: 46-7). O Hanslikovom shvatanju forme i prirodnih, matematičkih zakonitosti će u nastavku biti više reči.

Pored ovih razlika, međutim, postoje Kantove teze za koje Taljabue s pravom primećuje da će ih Hanslik podržati u svom spisu *O muzički lepom*: prvo, muzička umetnost ne predstavlja određene pojmove; zatim, emocionalno dejstvo muzike nije glavno već sporedno, ono je fiziološki uslovljeno i u vezi je s prijatnošću, a ne sa lepotom; na kraju, lepota muzike ne može biti u tome što izaziva slike (što je karakteristično za tematsku, odnosno, programsku muziku) ili osećanja, već jedino u njenoj formalnoj strani (Taljabue 1968: 65-6) – iako Kant i Hanslik različito definišu formu.

Ipak, pre potpunog uobličjenja muzičkog formalizma, između Kantovog i Hanslikovog određenja forme i muzike prelazni korak čini Herbartov formalizam. Hanslik izdvaja Herbarta kao prvog autora koji je osporavao emocionalističko shvatanje muzike i pored toga što nije podrobnije obrazložio svoje gledište, i što je uz to zadržao i neka, prema Hansliku, pogrešna uverenja o muzici; kao npr. da su, iako je vanmuzički sadržaj u muzici nepoželjan, izolovani muzički elementi *sposobni* da ukazuju na takav sadržaj – što će Hanslik izričito poricati (Hanslik 1977: 49; Foht 1980: 44). Herbart, međutim, nije pisao neko veće delo posvećeno posebno estetici niti muzici, ali je njegovo određenje forme postavilo temelj čitavom estetičkom formalizmu (Grlić 1978: 320). Pokušavajući da potkrepi svoje gledište, Herbart je većinu primera uzimao iz muzike i na njima ispitivao formalne odnose, dok je u drugim umetnostima, kako navodi Grlić, pronalazio samo ono što je bilo pogodno za potvrđivanje njegovih formalističkih teza (Grlić 1978: 320-2). Taljabue čak smatra da su Herbartova formalistička

predavanja bila presudna za to da „muzički lepo“ kao *igra zvukova* dobije važnost u daljim diskusijama (Taljabue 1968: 66).

Herbart i njegovi sledbenici su, kao što je već pomenuto, svoj formalizam zasnovali reagujući protiv tada uticajne idealističke škole, kao i uopšte protiv svih estetičkih pristupa kod kojih je naglasak bio na *sadržaju* umetnosti, odnosno, na onome što je Herbart smatrao vanumetničkim značenjem umetničkih dela. Herbart je, nasuprot tome, smatrao da se treba usredrediti na formalnu strukturu lepih predmeta, dok je za svako predmetno značenje verovao da samo odvlači pažnju gledaoca iz sveta estetskog u neestetski svet (Gilbert, Kun 2004: 369; Grlić 1978: 320). Zbog toga, prema Herbartu, treba posebno kultivisati svoj ukus da bi se na umetničkom delu primetilo ono estetsko: da bi se na slici videla zaista slika, a ne prepoznalo neko lice, videla lepota nekog predmeta, životinje, itd.:

„Samo zaista kultivisan posmatrač ne vidi u portretu – i to jednako da li poznaje prikazano lice ili ga ne poznaje – ništa do lepe, ružne ili indiferentne slike. Kultivisan se čovek prepušta percepciji, dok većina ljudi spaja neposredni utisak umetničkog dela s njemu tuđim asocijacijama... Predrasuda da umetničko delo mora nešto značiti odvešće s pravog puta još mnoge, pa i vrlo sposobne umetnike... Umetnost ne znači ništa“ (Grlić 1978: 321).

To je ista ona pozicija koju je Hanslik branio na području muzike kada je tvrdio da ono što se tonskim materijalom izražava jeste *muzička* ideja, koja je već samostalna lepota, već vlastiti cilj, a nipošto tek sredstvo ili materijal za predstavljanje vanmuzičkog sadržaja, kao npr. osećanja i misli (upor.: Hanslik 1977: 84).

Prema Fohtovom mišljenju, Herbart i Hanslik razlikuju se u tome što se Herbart protivi svakom sadržaju uopšte, dok se Hanslik protivi samo vanmuzičkom sadržaju, pa zbog toga Hanslik nije herbartovac ili bar ne čisti (Foht 1980: 45). Ipak, kod Herbarta se vidi da sadržaj upravo i shvata kao vanumetnički sadržaj. On, naime, upravo vanestetske elemente umetnosti (logičke, pedagoške, psihološke) smatra tim nepoželjnim sadržajem. Stoga se čini da je Herbart zapravo samo ostao nedorečen povodom statusa specifično *umetničkog* ili estetskog sadržaja određene umetnosti. Herbartova tvrdnja da, da bismo došli do „objektivne“ lepote, treba da zanemarimo sve ono u delu što se odnosi na sadržaj i da se koncentrišemo isključivo na čistu formu (Grlić 1978: 321-2), zapravo je veoma bliska Hanslikovom insistiranju na specifično muzičkom sadržaju i proglašavanju muzičke forme za sadržaj dela (Hanslik 1977: 171). U svom odbacivanju vanmuzičkog sadržaja Hanslik se upravo i pozivao na Herbarta, ističući njegovo suprotstavljanje rasprostranjenom verovanju da ljudska osećanja leže u osnovi

suštine muzičke umetnosti i u osnovi opštih pravila komponovanja (Hanslik 1977: 49).

Kod Herbarta, kao i kasnije kod Hanslika, dakle, ono što je suštinsko u umetnosti i na šta treba usmeriti pažnju jeste *lepota* samog umetničkog dela (koja se ne može svesti ni na šta drugo), nasuprot njegovom eventualnom vanumetničkom značenju. Shodno tome, oba autora su pokušala da definišu lepotu: i Hanslik i Herbart je objektivistički određuju. Herbart je smatra *svojstvom predmeta* na koje se mi kao recipijenti neposredno i spontano odazivamo (Gilbert, Kun 2004: 369). Hanslik izričito određuje lepotu kao nezavisnu i od recipijenata: „Lepo jeste i ostaje lepo, pa i kad ne proizvodi nikakva osećanja, pa i kad se ne vidi i ne posmatra“ (Hanslik 1977: 42). Za Herbarta lepota ne može biti u prostim elementima, već samo u odnosima između elemenata, jer smatra da su sami elementi estetski neutralni – ni dopadljivi ni odbojni (Gilbert, Kun 2004: 369). Estetsko iskustvo se, prema Herbartu, ne tiče pojedinih izolovanih elemenata, pa čak ni proste sume tih elemenata, već se sastoji u shvatanju određenog sklopa odnosa. Pojedinačni elementi su vrednosno potpuno ravnodušni, dok ono što nastaje oblikovanjem pojedinačnih elemenata dobija svoju vrednost upravo putem celine (*Gestalt*). Estetsko uživanje je zbog toga uživanje u celini. Muzički tonovi sami za sebe, pa čak ni sled tih tonova ne bi imali estetsku vrednost kad tonovi ne bi bili oblikovani u celine (Grlić 1978: 320). Hanslik usvaja uverenje da se estetika bavi samo odnosima elemenata, a ne i samim elementima, mada dopušta da postoje i neke veoma jednostavne zvučne pojave koje se mogu nazvati lepim, s tim što njih određuje kao prirodnu, nasuprot umetničkoj lepoti koja bi se, kao i kod Herbarta, nalazila isključivo u odnosima elemenata:

„Postoji dakle jedan doživljaj u kom elementarno može prevagnuti nad umetničkim. Međutim, estetika, kao učenje o umetnički lepom, treba muziku da shvati samo s njene *umetničke* strane, pa prema tome i da prizna samo ona njena dejstva koja muzika kao duhovni produkt vrši pomoću jednog određenog *oblikovanja* elementarnih faktora na čisti opažaj“ (Hanslik 1977: 144).

Primena Herbartovih shvatanja na muziku: Hanslik

Mnogi autori do danas pišu o uticaju Herbartovih teza na Hanslika (Taljabue 1968; Karnes 2008; Bonds 2014; Landerer, Wilfing 2018; Wilfing 2018a). Kako ispravno zapaža Taljabue, Hanslikova primena herbartovskog formalizma na muziku je vrlo vešto sprovedena i, zbog toga što je bila u skladu s tadašnjom situacijom u umetnosti uopšte, njegova knjiga je ostvarila uticaj i izvan okvira čiste teorije, i bila aktuelna i u svetu kulture (Taljabue

1968: 63). Hanslik je isticao samostalni smisao muzike u periodu kada su se mešala obeležja raznih umetnosti „kada su muzika i slikarstvo postajali literarni, književnost pikturnalna ili muzična itd.“ (Taljabue 1968: 67-8), a u razmišljanjima o muzici dominirali pozitivizam, psihologizam i emocionalizam (Foht 1980: 25). Poslednje gledište, koje Hanslik ironično naziva „osećajna estetika“, i koje dominira u Hanslikovo doba, jeste tekovina romantičarskog pogleda na svet, prema kojem su sve umetnosti usmerene na to da se umetnik izrazi, „ispovedi“ i prenese svoje doživljaje drugima (Foht 1980: 30-1). Ono nije eksplicitno formulisano kao stav neke jedinstvene i razrađene teorije muzike, nego je deo jednog za to vreme uobičajenog načina opšteg razmišljanja o muzici, pa i o umetnosti uopšte, i održavalo se u osnovi odnosa slušalaca prema delu. Hanslik ne zalazi u detalje tog načina razmišljanja (za koje kaže i da je prilično neodređeno), već ga odbacuje u celosti i njegovo polemisanje protiv tog gledišta čini tzv. *negativnu tezu*.

Hanslikova motivacija u spisu *O muzički lepom* bila je, pre svega, da „raščisti“ s onima za koje je bio ubeđen da aktivno stvaraju potpuno pogrešno shvatanje muzike kod publike koja neće prepoznati ono što je u muzici naj-suštinskije, a to je sama muzika – umetnost oblikovanja tonskog materijala. Pored toga, Hanslik je, kao i Kant, uvideo da je emocionalno delovanje muzike velikim delom patološke a ne duhovne prirode: svojstveno „materijalnom činiocu“, „prirodnoj moći zvukova“ koji imaju dejstvo na čovekov organizam, kao i na životinje (Taljabue 1968: 67-8). U samom eksplicitnom navođenju negativne teze, još u predgovoru, sadržano je samo to da „nije tačno da muzika treba da predstavlja (*darstellen*) osećanja“ (Hanslik 1977: 36-7). U širem smislu, ona zapravo obuhvata kritiku i odbacivanje čitavog tada aktuelnog shvatanja muzike, koje, prema Hansliku, pripisuje osećanjima dvostruku ulogu u muzičkoj umetnosti: prvo, da je pobuđivanje osećanja *svrha* i *određenje* (*Zweck und Bestimmung*) muzike; drugo, da su osećanja *sadržaj* (*Inhalt*) muzike, odnosno ono što muzička umetnost predstavlja u svojim delima (Hanslik 1977: 41-2). U negativnom delu spisa Hanslik nizom argumenata pokazuje zašto osećanjima ne pripadaju ove dve uloge u muzičkoj umetnosti, čime se u isti mah obračunava s ukorenjenim shvatanjem muzike i „raščišćava teren“ za izlaganje sopstvenog gledišta, što čini njegovu *pozitivnu tezu*.

Pozitivna teza obuhvata ujedno izlaganje Hanslikovog formalizma, kao i njegovo sopstveno određenje muzičke lepote i sadržaja muzike. Naime, lepotu muzike Hanslik definiše formalistički, kao specifično muzičku lepotu: lepotu koja se, nezavisno od bilo kakvog vanmuzičkog sadržaja, nalazi jedino u tonovima i njihovoj umetničkoj povezanosti (Hanslik 1977: 81-3). Hanslikov formalizam ogleda se u tome što je za njega sadržaj muzike upravo njena forma, a na muzičkoj formi zasnovan je i kriterijum lepote,

što ću u nastavku dodatno pojasniti. Naime, *materijal* (*Material*) od kog kompozitor stvara – građa muzike – jesu tonovi, koji u sebi sadrže mogućnost da stvore različite melodije, harmonije i ritmove. *Sadržaj*, tj. ono što se tonskim materijalom izražava, jesu *muzičke, tonske ideje*, a ne vanmuzičke ideje koje bi se ticale npr. osećanja i onda prevodile na tonski jezik (Hanslik 1977: 83-4). *Forma*, koju čine tonske strukture kompozicije, jeste realizovana umetnička ideja – otelotvoreni sadržaj. Odnos između sadržaja i forme nije, kao što se obično misli, odnos prevođenja jedne ideje u neki od nje sasvim različit oblik ili medijum, već odnos postepenog razvijanja, detaljne razrade do konačnog oblika.³ Pošto su tonske ideje – idejne tonske strukture – sadržaj muzike, sadržaj jedne kompozicije nerazdvojjiv je od njene forme (jer je i forma sačinjena od tonskih struktura).⁴ Drugim rečima, tonskim strukturama koje čujemo u jednom delu izražene su upravo ideje o tim tonskim strukturama, jer, kako kaže Hanslik, „muzika ne govori prosto *preko* tonova, ona govori *samo* tonove“ (Hanslik 1977: 55, 167). Sve to implicitno je prisutno u Hanslikovoj definiciji prema kojoj sadržaj muzike jesu „tonskim kretanjem stvorene forme“⁵, s tim što je, čini mi se, Hanslik njome sažeto obuhvatio i vremensku dimenziju muzike, jer muzičke forme ne stoje nepomično, već se kreću u vremenu sukcesivnim zvučanjem tonova koji ih sačinjavaju, ili, Hanslikovim rečima: „nastaju pred nama u neprestanom samooblikovanju“ (Hanslik 1977: 84). Ovo kretanje tonova ne prenosi nikakav drugi, vanmuzički sadržaj kao što se obično veruje i lepota u muzici jeste lepota samo tih formi. Da bi čitaocima približio takvu čisto formalnu lepotu, lepotu bez spoljašnjeg sadržaja, Hanslik kao primere navodi arabesku i kaleidoskop, ali kasnije dodaje i dela arhitekture, ples, ljudsko telo ili prirodnu lepotu: pejzaž, list, cvet. Svi ovi primeri, kaže Hanslik, takođe poseduju neku vrstu primitivne lepote oblika i boja,

3 „Muzička ideja nastaje u grubom obliku u kompozitorovoj uobrazilji, on je tka dalje – i kristalizacija se sve više razvija, dok odjednom i neprimetno pred njim ne nastane lik cele tvorevine u njenim osnovnim formama“ (Hanslik 1977: 95).

4 „U muzici mi vidimo da su sadržaj i forma, građa i oblikovanje, lik i ideja stopljeni u jedno nejasno, neraskidivo jedinstvo“; „U muzici ne postoji sadržaj nasuprot forme, jer ona nema forme izvan sadržaja“ (Hanslik 1977: 171).

5 U originalnoj verziji Hanslik piše: „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen“ (Hanslik 1977: 84, Hanslick, 1922: 75). Doslovan prevod ove rečenice bio bi da su sadržaj muzike *zvučeci* pokrenute forme. Međutim, treba imati na umu da kroz ceo spis Hanslik imenicu *Tön*, koja odgovara participiju *tönend* (od glagola *tönen* – *zvučati*), upotrebljava u značenju reči *ton*, a ne *zvuk* (za koju koristi izraz *Klang*, i to je, kao što prevodilac Hanslikovog spisa na engleski jezik, Džefri Pejzant (Geoffrey Payzant) pokazuje, kod Hanslika bitna razlika (Hanslick 1986: 102), tako da izraz *zvučeci* nije u potpunosti adekvatan prevod Hanslikovog *tönend*, jer ne zadržava Hanslikovu razliku između tona i zvuka. Alternativno, sadržaj muzike bi se mogao definisati i kao „zvučanjem tonova pokrenute forme“, ili, jednostavnije, kao „tonovima pokrenute forme“ što je bio Fohtov izbor.

nezavisno od bilo kakvog izraza ili spoljašnjeg sadržaja. Stoga im svima formalna strana počiva na istoj osnovi, ali je, za razliku od njih (izuzimajući dela arhitekture i ples), muzičko delo nastalo umetničkim radom i ispoljava ideje umetnika (Hanslik 1977: 84-6). Zbog toga imamo drugačiji odnos prema formalnoj lepoti u muzici nego prema lepoti neumetničkih objekata, što nas dovodi do onoga za šta smatram da je centralno mesto Hanslikovog shvatanja muzike i muzičke lepote. Naime, muzička lepota je kod Hanslika dvostruko određena: prvo, sa čisto čulne strane, kao auditivna lepota oblika po analogiji sa upravo navedenim vizuelnim primerima, i, drugo, s umetničke strane, preko umeća oblikovanja tonskog materijala, kao umetnička vrednost realizovanih muzičkih ideja, odnosno, eksternalizovanih tonskih formi.

Prva komponenta – čulna lepota tonskih formi – uslovljena je određenim prirodnim zakonitostima koje s jedne strane regulišu spoljašnje manifestacije zvuka i određuju međusobne odnose svih muzičkih elemenata, a koje su, s druge strane, zakonitosti i ljudskog organizma (npr. kakve frekvencije čujemo kao prijatne, šta doživljavamo kao slaganje a šta kao neslaganje tonova i sl.). Na ovim (Hanslik ih naziva negativnim) zakonitostima, svojstvenim tonskom sistemu zbog prirodnih zakona, temelji se sposobnost tonova da prime tzv. *pozitivnu sadržinu* lepote, što je zapravo *umetnički* aspekt muzičke lepote (Hanslik 1977: 88).⁶

Realizacija umetničkih ideja u muzici nije mehaničko nizanje tonova, nego slobodno stvaranje tonskih struktura. Pozitivni sadržaj lepote o kom Hanslik govori podrazumeva slobodan rad kompozitora na tonskom materijalu: umetničko strukturisanje tonskih odnosa. *Umetnička vrednost* na ovaj način realizovanih ideja čini drugu komponentu muzičke lepote. Hanslik ne ulazi u detalje toga šta tačno kompoziciju čini umetnički uspelom, ali ističe da se to u svakom slučaju tiče muzičke forme, kojoj su umetničke ideje i umetnički postupci imanentni: tonske strukture koje čujemo jesu same ostvarene umetničke ideje i slušajući te tonove mi smo u mogućnosti da pratimo umetnikove poteze, koji mogu biti uspeli ili neuspeli, i da ih procenjujemo s obzirom na njihovu umetničku vrednost (Hanslik 1977: 88-9).

Muzička lepota sastoji se, dakle, u umetničkoj vrednosti i lepoti za čulo sluha jedne formirane tonske ideje.⁷ Dvostruko određenje lepote ogleda se

6 Malo pre ovog mesta Hanslik je već naglasio da se specifično muzička lepota ne sme shvatiti kao prosto akustička lepota (što muzički lepo često obuhvata, ali se ne svodi na to), niti kao igra tonova koja je interesantna za slušanje (Hanslik 1977: 87). Već ovde se vidi da za njega termin *lepo* kada govori o muzici nema uobičajeno značenje i da Hanslik pod njim podrazumeva ne samo čulni, nego i umetnički aspekt muzike.

7 Da Hanslik u muzičku lepotu uključuje i prijatnost za čulo sluha ukazuje i mesto gde citira Grilparcerove komentare o ružnoći odnosno „nelepoti“, u kojima se tvrdi kako,

i u tome što Hanslik tvrdi da nam se muzička lepota dopada („objavljuje estetskom osećaju“) na isti način kao neumetnička (prirodna lepota ili npr. arabeska): neposredno, sama po sebi, na osnovu sklada njenih delova, bez ikakvog odnosa prema nečem izvan njene skladne forme (Hanslik 1977: 90), ali da, za razliku od posmatranja lepih neumetničkih objekata, slušajući muziku ne ostajemo samo u ravni čulnosti, jer je umetnička lepota *osmišljena* od strane kreativnog duha, pa onda u samoj strukturi dela, u njegovoj lepoti svesno pratimo ideje, odnosno, umetničke postupke njegovog stvaraoca.⁸

Hanslik je, dakle, kao i Kant i Herbart pre njega, postavljao pitanje duhovnog aspekta ovih čulnih formi muzike (Taljabue 1968: 67-8). Iz maločas izloženih razmatranja vidi se da je, smestivši lepotu muzike u forme, ukazao je na to da je duhovni sadržaj u najužoj vezi upravo s muzičkim formama. Zbog toga što forme ne nastaju mehaničkim nizanjem tonova, nego kao proizvod umetnikovog duha, već je u samoj čulnoj sferi muzike data njena duhovna dimenzija (Hanslik 1977: 87; Foht 1980: 42-3, 48). Kako Foht lepo formuliše ovaj Hanslikov stav: „doživljaj muzike je doživljaj prisutnosti duha, a ne slušanje priče o duhu“ (Foht 1980: 49). Hanslikovu tezu da „forme koji se obrazuju iz tonova jesu (...) duh koji se oblikuje iznutra“, Dalhaus tumači kao tvrdnju ne da je forma izraz, vid ispoljavanja duha, nego da je forma sam duh. Forma je, dakle, *biće* „izloženo kao jasna pojava“, a ne samo *pojava* nekog bića koje bi trebalo tražiti izvan muzike, u osećanjima i programima (Dalhaus 1992: 76).

Kako Taljabue primećuje, dok su Herbart i njegov nastavljatelj Robert Cimerman, ispitujući muziku, pisali o proporciji, simetriji, uređenosti, zakonitostima sazvučja tonova itd., ukratko: o *estetskoj sintaksi* (kod Kanta bi to bila tzv. matematička forma – što bi Hanslik pre podveo pod ranije pomenute negativne zakonitosti), Hanslikov doprinos je bio u tome što je skrenuo pažnju na značaj muzičke *stilistike* koja se nad tom sintaksom nadgrađuje (Taljabue 1968: 69). Drugim rečima, prebacujući naglasak sa pravilnosti i zakonitosti, koje stoje u temelju zvučnih fenomena i uređuju međusobne odnose muzičkih elemenata, na ono što je *slobodno* u muzičkom stvaranju,

za razliku od poezije, muzika ne može da iskoristi ružnoću u svojim delima, jer čulo sluha neposredno prima i uživa muzički utisak, tako da bi odobrenje razuma došlo prekasno da bi izgadilo smetnje koje dolaze od onoga što nam se ne dopada, pa je zato „Šekspir mogao ulaziti i u grozotu, dok je Mocartova granica ostala kod lepog“ (Hanslik 1977: 186, fn18).

8 Drugu komponentu, tj. „idejni sadržaj“, kaže Hanslik, „mogu razumeti samo obrazovani slušaoci“, dok je prva komponenta svojstvena uživanju naivne publike kakvo postoji u svakoj umetnosti. Oba ova pristupa muzici su prema Hansliku legitimni, estetski pristupi (jer je pažnja slušalaca usmerena na umetničko delo i njegove pojedinosti), za razliku od tzv. patološke recepcije koja podrazumeva pasivno uživanje samo u opštem utisku i osećanju koje „projevava kroz delo“ (Hanslik 1977: 133-4).

na odnos prema tim zakonitostima i slobodu u tretmanu muzičkih elemenata, Hanslik je dopunio ili prevazišao Herbartu. Naglasak na slobodi umetničkog duha u stvaranju muzičkih formi omogućio mu je i da objasni duhovni sadržaj muzike lakše od svojih prethodnika.

Ostaci tradicije: pojmovi lepote i umetnosti

Kod Hanslika su se, ipak, zadržala i neka tradicionalna uverenja koja će ubrzo potom biti napuštena. Naime, Hanslik nigde u svom spisu ne odvaja jasno pojmove lepote i umetnosti. Kao što se primećuje iz izloženog prikaza, u njegovom shvatanju muzičke lepote poklapaju se umetnička vrednost muzičkog dela i njegova lepota na čulnom planu. Taljabue tvrdi da kod Hanslika nije jasno da li je dao analizu muzičke *lepote* ili muzičke *umetnosti*. S obzirom na sâm naslov dela, fokus je na lepoti, ali s druge strane, lepota kod Hanslika podrazumeva i umetnički aspekt, jer ne postoji prirodno muzički lepo, već samo umetničko muzički lepo (Taljabue 1968: 70). Ipak, zbog toga što Hanslik piše da se umetničke ideje uspešno ostvaruju kao lepota u čulnoj ravni, nisam sklona da se složim s Taljabueom da *nije jasno* da li Hanslik daje analizu lepote ili umetnosti. Smatram da Hanslik pogrešno veruje da umetnička vrednost nužno koincidira sa lepotom na čulnom planu, što je dobrim delom razumljivo u svetlu muzike njegovog vremena. Taljabue mu, stoga, opravdano upućuje kritiku da, slično herbartovcima, nije bio dovoljno svestan toga da estetski lepo ne objašnjava *umetničku* vrednost (Taljabue 1968: 69).

Treba, međutim, dodati da je pomenuto tradicionalno poistovećivanje ova dva pojma zaobišlo Kantovu estetiku. Kant razlikuje *umetnički* sud o formalnom i kompoziciono-tehničkom savršenstvu ili nedostatku neke tvorevine, i sud *ukusa*, koji neki predmet obeležava kao lep ili ružan. Zbog toga dela lepih umetnosti podležu dvostrukom pravu suđenja: sudu ukusa i umetničkom sudu (Dalhaus 1992: 49).

Ipak, tek je Konrad Fidler (Konrad Fiedler), jedan od najznačajnijih nemačkih estetičara s kraja devetnaestog veka, koji se smatra osnivačem tzv. *nauke o umetnosti*, ali i zastupnikom upravo formalizma u estetici, svojim shvatanjem lepote i umetnosti odredio tok diskusije o ovim pitanjima sve do danas. On razdvaja pojam lepog od umetničkog, kao i estetiku od teorije umetnosti, upravo iz razloga koji su u osnovi formalistički. Dok je lepota, prema Fidleru, uvek relativna, promenljiva, nestalna, empirijska, čulna, praktična, hedonistična, zainteresovana, čak i animalna, umetnost je kontemplativna, teorijska, nezainteresovana. Umetnička dela ne treba ceniti prema propisima estetike, a pod estetikom podrazumeva teoriju lepog (Grlić 1978: 329; Taljabue 1968: 71-2).

Fidler je pandan Hansliku u likovnoj umetnosti: obojica su analizirali specifične dimenzije u kojima se ostvaruju formalni odnosi umetnosti kojima su se oni bavili i, dok su ti formalni odnosi prema Herbartu bili apstraktni i mogli su se proširivati na moral, pravo itd., kod Fidlera i Hanslika oni su bili načini postojanja jedne čulne dimenzije, i forma više nije bila apstraktna, već zvučni ili vizuelni odnos (Taljabue 1968: 71-2). Dok muzička estetika prednjači u odnosu na razmatranja likovne umetnosti s obzirom na pojavljivanje formalizma (što je razumljivo kada znamo da se apstraktno slikarstvo pojavilo dosta kasnije od apsolutne muzike), za likovni formalizam možemo, s druge strane, reći da je ispred muzičkog po tome što je prvi jasno razdvojio pitanja lepote od pitanja umetnosti.

Savremenost Hanslikovog dela

Hanslik je svojom sistematičnom „knjižicom“ ostvario dalekosežan uticaj. U prvoj polovini dvadesetog veka formalističke teze o muzici razvijane su čak i dalje nego što je sam Hanslik nameravao. Dok je Hanslik zastao na (čini se razumnoj) tvrdnji da muzika može izraziti samo obrazac dinamičke neodređenih osećanja, a ne i određena osećanja, radikalni formalisti su proglasili da je muzika sasvim neizražajna, nemoćna da išta izrazi: „osećanje, držanje, psihološko stanje, prirodnu pojavu“. Ako i izgleda kao da nešto izražava, to je samo privid, i zasniva se na konvenciji, nametanju muzici spoljašnjeg značenja kao etikete (Taljabue: 187-8).

Poricanje ovih izražajnih osobina muzike koje su čak i umereni formalisti priznavali bilo je ipak suviše radikalno da bi zaživelo. Posebno je neobično to što je među najpoznatijim zastupnicima ovakvog shvatanja bio kompozitor Igor Stravinski, koji je u tom trenutku već imao iza sebe dela koja se smatraju za izuzetno izražajna ili ilustrativna, kao što su npr. *Žar ptica* ili *Petruška* (Taljabue: 187-8).

Drugi važan tok Hanslikovog uticaja opstaje i do danas unutar analitičke estetike i filozofije muzike. U preglednim radovima tvrdi se da je Hanslikova knjiga prekretnica u istoriji muzičke estetike (Rothfarb 2011), da je upravo Hanslikovo polemičko delo pripremila teren za današnje diskusije (Alperson 1994), kao i da u analitičkoj estetici muzike predstavlja polazišnu tačku za različite estetičke teorije, zbog toga što je postavilo parametre diskusije (Huron 2009; Wilfing 2018b; Landerer i Wilfing 2020). Njegovo delo se smatra jednim od najvažnijih tekstova o suštini i vrednosti muzike ikad napisanih ne samo unutar muzičke estetike, već čak i izvan filozofskog i muzikološkog diskursa (Bowman 1998).

U okvirima analitičke tradicije, svako filozofiranje o muzici započinje uspostavljanjem odnosa prema Hanslikovim idejama (Langer 1942, 1958;

Budd 1985; Scruton 1983, 1997; Kivy 1988, 1990a, 1990b, 2007; Levinson 1990; Davies 1994; Robinson 2005; Bonds 2014). Neki od današnjih autora (Kivy 1990, 2007; Davies 1994; Scruton 1983, 1997) se nadovezuju na Hanslikove teze i pokušavaju da ponude unapređenu verziju njegove teorije (tzv. unapređeni formalizam). U literaturi se teorije ovih autora ponekad nazivaju i „neohanslikovskim“ (Landerer i Wilfing 2020; Cook 2001), iako i tzv. neohanslikovci pretežno kritikuju Hanslikove teze i argumente. Druga grupa autora (Budd 1985; Levinson 1990; Robinson 2005), koji sebe smatraju protivnicima hanslikovskog formalizma, polemišu protiv Hanslikovih teza pre izlaganja sopstvenih teorija, kako bi pobijanjem njegovih argumenata o izražajnosti muzike osigurali utemeljenost sopstvenih teorija, koje se po pravilu tiču odnosa muzike i emocija.

Treba napomenuti da su u ovim analitičkim radovima prisutne brojne slabosti, pre svega u vezi sa samim tumačenjem Hanslikovih argumenata koji se zdušno odbacuju (Srećković 2014; Wilfing 2018a, 2018b). Druga vrsta slabosti tiče se samih teorija koje konstruišu ovi autori, i koje uključuju brojne terminološke zabune i nepreciznosti, zbog čega se čini da su u mnogo većem neslaganju kako međusobno, tako i sa Hanslikovim zaključcima nego što je zaista slučaj (Srećković 2015). Ove slabosti ukazuju na to da i dalje postoji potreba da se Hanslikovo delo pažljivije izučava, kako zbog njegovih inherentnih kvaliteta i uvida o muzici i esteticima, tako i da bi se izbeglo „otkrivanje tople vode“, karakteristično za površnost analitičke filozofije u stavu prema svojim prethodnicima.

Zaključna razmatranja

U ovom tekstu su prikazani ključni momenti Hanslikovog muzičkog formalizma, pozicionirani kako u odnosu na njegove najuticajnije prethodnike – Kanta i Herbarta – tako i u odnosu na susednu oblast u kojoj se formalizam pojavio – Fidlerov likovni formalizam, i konačno, u odnosu na brojne kasnije autore na koje je uticao. S obzirom na dalje tendencije u razmišljanjima o muzici, očito je da je Hanslikov muzički formalizam ostvario ogroman uticaj na svoje čitaoce, toliki da su u dvadesetom veku njegove teze razvijane čak i u radikalnijem obliku nego što bi sâm Hanslik dopustio, ne samo od strane estetičara, već i kod kritičara i samih muzičara koji su se upustili u teorijska razmatranja sopstvene umetnosti. S druge strane, u savremenoj analitičkoj estetici se i danas pišu brojni radovi u kojima se raspravlja o Hanslikovim glavnim negativnim tvrdnjama, kao i o ispravnosti njegovih argumenata protiv tzv. osećajne estetike. Smatram da je najveći Hanslikov značaj za estetiku muzike u tome što je uspeo da fokus analize preusmeri na samu muziku, njene kompleksne odnose i vezu umetničkih

postupaka u komponovanju muzike sa njenom lepotom i vrednošću, nasuprot ukorenjenoj sklonosti i slušalaca i teoretičara da tu stranu zanemare u korist analize odnosa muzike prema ljudskim emocijama. Ujedno, Hanslik je podigao kriterijume filozofske analize muzike na nov nivo u odnosu na svoje predhodnike. Kako Foht ističe, Hanslik je „jednom za svagda raskrstio s naivnim i praznim predstavama o muzici“, jer „posle njega ne može više proći svodenje estetike na ispitivanje efekata koji u slušaocu nastaju na osnovu određenih tonskih elementarnih datosti i sklopova, niti ograničavanje estetike na otkrivanje veza između pojedinih tonskih celina s jedne strane i psihičkih stanja u kompozitoru, odnosno slušaocu, s druge strane“ (Foht 1980: 30). Hanslikov doprinos i napredak u filozofskom tretmanu umetnosti, a naročito u estetici muzike presudno govori o opravdanosti svrstavanja njegovih razmatranja u savremenu estetičku misao.

Literatura

- Alperson, Philip (1994), „Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52(1): 1–13.
- Bonds, Mark Evan (2014), *Absolute Music: The History of an Idea*, New York: Oxford University Press.
- Bowman, Wayne (1998), *Philosophical Perspectives on Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Budd, Malcolm (1985), *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*, London: Routledge.
- Cook, Nicholas (2001), „Theorising Musical Meaning“, *Music Theory Spectrum* 23(2): 170-195.
- Dalhaus, Karl (1992), *Estetika muzike*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Davies, Stephen (1994), *Musical Meaning and Expression*, Ithaca NY: Cornell University Press.
- Foht, Ivan (1980), *Savremena estetika muzike*, Beograd: Nolit.
- Gilbert, Katarina Everet, Kun, Helmut (2004), *Istorija estetike*, Beograd: Dereta.
- Grlić, Danko (1978), *Estetika III – Smrt estetskog*, Zagreb: Naprijed.
- Hanslick, Eduard (1986), *On the Musically Beautiful*, Indianapolis: Hackett.
- Hanslik, Eduard (1977), *O muzički lijepom*, Beograd: BIGZ.
- Huron, David (2009), „Aesthetics,“ u: Susan Hallam, Ian Cross, Michael Thaut (prir.), *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford: Oxford University Press, str. 151-59.
- Kant, Imanuel (1975), *Kritika moći suđenja*, Beograd: BIGZ.
- Karnes, Kevin (2008), *Music, Criticism, and the Challenge of History: Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*, Oxford: Oxford University Press.
- Kivy, Peter (1988), „Something I’ve Always Wanted to Know About Hanslick“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46(3), 413–17.
- Kivy, Peter (1990), *Musical Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca: Cornell University Press.

- Kivy, Peter (1990), „What was Hanslick Denying”, *The Journal of Musicology* 8(1): 3–18.
- Kivy, Peter (2007), *Music, Language, and Cognition: and Other Essays in the Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- Landerer, Christoph, Wilfing, Alexander (2018), „Eduard Hanslick’s Vom Musikalisch-Schönen: Text, Contexts, and their Developmental Dimensions; towards a Dynamic View of Hanslick’s Aesthetics,” *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies*, dostupno na: <https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/51> (pristupljeno: 27. oktobra 2021)
- Langer, Susanne (1942), *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Langer, Susanne (1958), *Reflections on Art: A Source Book of Writings by Artists, Critics, and Philosophers*, Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- Levinson, Jerrold (1990), „Hope in The Hebrides”, u: Jerrold Levinson (ur.), *Music, Art, and Metaphysics*, Ithaca: Cornell University Press, str. 336-376.
- Robinson, Jenefer (2005), *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford: Clarendon Press.
- Rothfarb, Lee (2011), „Nineteenth-Century Fortunes of Musical Formalism”, *Journal of Music Theory* 55(2): 167-220.
- Scruton, Roger (1983), *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, London: Methuen.
- Scruton, Roger (1997), *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Srećković, Sanja (2014), „Eduard Hanslick’s Formalism and his Most Influential Contemporary Critics“, *Belgrade Philosophical Annual* 27: 113-134.
- Srećković, Sanja (2015), „Muzička ekspresivnost“, *Theoria* 58(3): 19-39.
- Taljabue, Gvido Morpurgo (1968), *Savremena estetika*, Beograd: Nolit.
- Walton, Kendall (1988), „What is Abstract About the Art of Music?“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46(3): 351-364.
- Walton, Kendall (1994), „Listening with Imagination: Is Music Representational?“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52(1): 47-61.
- Wilfing, Alexander (2018a), „Hanslick, Kant, and the Origins of Vom Musikalisch-Schönen“, *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies*, dostupno na: <https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/47> (pristupljeno: 27. oktobra 2021)
- Wilfing, Alexander (2018b), „Tonally Moving Forms – Peter Kivy and Eduard Hanslick’s Enhanced Formalism”, *Principia* 63: 5-35.

Sanja M. Srećković

HANSLICK'S FORMALISM AS THE BEGINNING OF THE CONTEMPORARY AESTHETICS OF MUSIC

Summary

The article presents Hanslick's aesthetic formalism as the starting point of the contemporary aesthetics of music. His book, written in the 19th century, is considered contemporary because it still proves to be influential and fruitful in the contemporary theoretical circles, especially in the modern analytic aesthetics of music, where it is widely cited and discussed. The article positions Hanslick's book in relation to his nearest predecessors Kant and Herbart, and to the neighbouring area where the formalistic view appeared, namely in Fidler's visual formalism in fine arts. It is shown that by being the first piece of writing to attempt to systematically and comprehensively determine the essence and the content of music, and the criteria for evaluation of musical worth, Hanslick's book sets the foundation for a rigorous examination of the aesthetics of music, and also breaks off with the widely ingrained preconceptions of music, which were in themselves an obstacle to establishing the aesthetics of music as a scientific discipline.

Keywords

aesthetics of music, aesthetic formalism, music, beauty, artistic value, history of aesthetics, contemporary aesthetics