

Hegelovo poimanje glazbe

Pružinac, Karla

Undergraduate thesis / Završni rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:434719>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-14**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Preddiplomski studij filozofije i sociologije

Karla Pružinac

Hegelovo poimanje glazbe

Završni rad

Mentor: izv. prof. dr. sc. Boško Pešić

Osijek, 2023.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za filozofiju/Katedra za teorijsku filozofiju

Preddiplomski studij filozofije i sociologije

Karla Pružinac

Hegelovo poimanje glazbe

Završni rad

Znanstveno područje: humanističke znanosti, znanstveno polje: filozofija,
znanstvena grana: estetika

Mentor: izv. prof. dr. sc. Boško Pešić

Osijek, 2023.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napisao/napisala te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s navođenjem izvora odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan/suglasna da Filozofski fakultet u Osijeku trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta u Osijeku, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 15. rujna. 2023.

Karla Prvžinac, 0122232334

Ime i prezime studenta, JMBAG

Sažetak

U ovom se radu Hegelovo poimanje glazbe kao jedinstvenog osjetilnim doživljajem potaknutog kontemplativnog dohvaćanja istine u svojoj suštini pokazuje izuzetno aktualnim i danas. Naime, čini se da umjetničkoj spoznaji posebno odgovaraju teorijska osjetila vida i sluha te osjetilna predstava, čiji je povijesni razvoj prikaza apsolutnog predstavljen Hegelovim sustavom umjetnosti kao napredak od simbolične arhitekture, preko klasičnog kiparstva, do romantičnih umjetnosti slikarstva, glazbe i poezije. Povezano s time, glazbenu umjetnost temelje specifičan duhovni sadržaj, tj. osjećaj subjektivne unutrašnjosti; utjecaj koji ljudsku svijest dohvaća vremenskom srodnošću i pokreće potencirajući njeno oplemenjenje; te tonski umjetnički materijal koji, budući da je neprostoran i nestabilno prolazan u vremenu, svojom isključivo racionalnom samostalnošću ostavlja slobodu ispunjenju osjećajnim sadržajem. Zatim, vrijeme omogućuje idealno kretanje glazbe, koja ga subjektivno uređuje tempom, taktom i ritmom; zvučnost uspostavlja racionalni sustav tonova, određuje fizičke karakteristike instrumenata i harmonijske akordne odnose; a melodija, kao vrhunac duhovnog izraza glazbe, u apstraktnim zakonima ritma i harmonije nalazi jamstvo svom slobodno artikuliranom osjećaju subjektivne unutrašnjosti, osiguravajući njegovo umjetničko oslobođenje od neobuzdane samovolje. Nadalje, glazba se u odnosu na sadržaj može pojaviti kao vokalna, ujedinjenjem glazbenog izraza duboke subjektivnosti i njene pjesnički opisane pojave u svjetovnosti; ili kao instrumentalna, apstraktno izražavajući idealan osjećaj unutrašnjosti, koje temelji svako pojedinačno. Konačno, slobodu očituje svojom općenitom neovisnošću o sadržaju, artikuliranom melodijskom individualnošću, subjektivnim umjetničkim izvođenjem te osjetilno potaknutim kontemplativnim oslobađanjem duše. Zaključno, Hegelovo se razumijevanje glazbe kao umjetničkog izraza jedinstveno povezanog sa subjektivnošću, koji sukladno tome prikazuje apsolutnu istinu, unatoč vremenskom i tehnološkom odmaku, još uvijek pokazuje kao supstancijalna čovjekova potreba za prepuštanjem umjetničkom izbavljenju iz svakidašnjosti, i unošenju u unutrašnjost bitka u kome subjektivna svijest u potrazi za smislom nesmetano progovara sa samom sobom.

Ključne riječi: *glazba, duša, sloboda, umjetnost, bitak*

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Položaj glazbe u Hegelovom sustavu umjetnosti	2
3. Glazba kao umjetnost	5
4. Glazbeni elementi	8
4. 1. Vremenska strana tona	9
4. 2. Zvučnost tona kao temelj harmonije	12
4. 3. Melodija kao vrhunac duhovnog izraza glazbe	15
5. Podjela glazbenih vrsta s obzirom na sadržaj.....	16
5. 1. Vokalna glazba	16
5. 2. Instrumentalna glazba	17
6. Odnos glazbene umjetnosti sa slobodom	18
7. Zaključak	19
8. Popis literature.....	21

1. Uvod

Prema Georgu Wilhelmu Friedrichu Hegelu, svrha umjetnosti je predstaviti istinu, tj. apsolutni totalitet ili božanstvo subjektivne unutrašnjosti, koje temelji vanjsku osjetilnu stvarnost, odnosno učiniti ju jednim duši izvanjskim predmetom koji može objektivno opažati. Takvo se apsolutno biće pojavljuje beskonačnom samostalnošću kao duh, subjekt koji u sebi nalazi svoju vanjsku pojavu.¹ Pritom očituje, mada ljudskom opažanju tek u tragovima, svoju pojavnost oblikovanjem neduhovne materijalnosti. S obzirom na to, Hegelovo istraživanje u okviru *Estetike* započinje utvrđivanjem unutrašnjeg aspekta umjetnosti, tj. ideala ljepote u prvom te povijesnog razvoja posebnih umjetničkih oblika u drugom svesku; te završava odredbom njezina vanjskog aspekta: realizacije umjetničkog djela u svrhu njegove dostupnosti osjetilima. Budući da je realni svijet prepun raznovrsnih manifestacija apsolutnog, pojam umjetnosti, obrađen umjetničkim formama, također se osjetilno ostvaruje na različite načine, koje Hegel nastoji obuhvatiti i znanstveno objasniti usustavljenjem umjetničkih vrsta. Povezano s time, može se reći da pojam estetike temelji na filozofskom razumijevanju božanskog apsoluta pomoću osjetilnog doživljaja umjetnosti, po uzoru na stupnjevanje duha: objektivni duh odgovara umjetnosti, subjektivni filozofiji, a na vrhuncu apsolutni duh religiji. Odnosno, »Hegel unutar svoje opće konstrukcije razvoja duha u povijesti shvaća umjetnost kao zorno (dakle i najniže) predočivanje Apsoluta«. ² S obzirom na to, umjetnost je jedina konkretna oblast jer se služi empirijom tj. osjetilnim da bi duhu prikazala istinu o kojoj filozofija i religija govore apstraktno. Naposljetku, u svrhu pobližeg istraživanja Hegelova poimanja glazbe, u ovom radu će se obraditi položaj glazbe u njegovu sustavu umjetnosti, počevši s odnosom osjetila i umjetnosti pa podjelom umjetnosti na arhitekturu, kiparstvo, slikarstvo, glazbu i poeziju. Onda, objasnit će se glazba kao umjetnost preko razumijevanja sadržaja glazbenog izraza, utjecaja glazbe te tona kao njezina materijala. Nakon toga, obradit će se glazbeni elementi: vremenska strana tona, koja obuhvaća tempo, takt i ritam; zvučnost koja temelji harmoniju, shvaćena prema glazbenim sredstvima, tonskom sustavu i skladnosti; te melodija kao vrhunac duhovnog izraza glazbe. Tada, pokazat će se podjela glazbenih vrsta prema sadržaju na vokalnu i instrumentalnu glazbu. Konačno, problematizirat će se odnos glazbene umjetnosti sa slobodom te iznijeti zaključak na osnovu ovog istraživanja.

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetika III*, preveo Nikola Popović (Beograd: Kultura, 1970), str. 17.

² Vladimir Filipović, *Filozofijski rječnik*, (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1989), pod natuknicom »estetika«, str. 96b.

2. Položaj glazbe u Hegelovom sustavu umjetnosti

Naime, umjetnička je percepcija moguća samo teorijskim čulima odnosno vidom i sluhom. S jedne strane, svjetlost nematerijalnim omogućavanjem uočavanja predmeta, pri čemu oni ostaju netaknuti, posreduje njihov odnos s osjetilom vida. S obzirom na to, gledanju su osvijetljeni objekti predstavljeni svojim oblikom i bojom. S druge strane, osjetilom sluha zapažamo tonove, odnosno treperenja predmeta, koji uvijek teže vraćanju u prvobitno stanje, ostajući neoštećeni. Uz njih, treći je element umjetničke spoznaje čulna predstava, odnosno pamćenje slika koje u svijest dolaze pojedinačnim opažajima, gdje se supsumiraju pod opće pojmove, s kojima se preko uobrazilje povezuju i ujedinjuju.³ S obzirom da se umjetnost shvaća na tri načina, odnosno vidom, sluhom i čulnom predstavom, Hegel ju dijeli na likovne umjetnosti tj. arhitekturu, skulpturu i slikarstvo; umjetnost tonova ili glazbu; te govornu umjetnost odnosno poeziju. Pritom, arhitektura i skulptura uobličavanjem realnosti prikazuju vanjski, a slikarstvo, glazba i pjesništvo unutrašnji aspekt života subjekta. Uz to, navedene se umjetnosti, gledane kroz prizmu povijesnog razvoja i odnosa s apsolutnom istinom, dijele prema tri umjetnička oblika: simboličnom, klasičnom i romantičnom.

Najprije, arhitektura predstavlja najniži stupanj koji se može nazvati umjetnošću, a njezina se nerazvijenost u odnosu na druge umjetnosti očituje izvanjskim sadržajem i krutim, sasvim neduhovnim materijalom, sklonim tek jednostavnijem uređivanju prirode s obzirom na gravitacijske zakone i manje pogodnim raznovrsnom i fluidnom izrazu unutrašnjosti. Povezano s time, arhitektura je najnepotpunija umjetnost, ograničena na proizvođenje iz duha za duh u živom i stvarnom biću tek izvjesne vanjske okoline sukladno umjetničkim propisima.⁴ Dakle, jedina je umjetnost simbolične forme, koja tek nagovještava svoj sadržaj, dovoljno utemeljena i razvijena da bi bila dijelom Hegelova sustava pravih umjetnosti. Odnosno, ovaj stupanj odnosa umjetnosti i religije predstavlja tek nastojanje ideje da se izrazi u realnosti, a taj pokušaj, još smješten u prirodi, potiče od antičkog religijskog štovanja prirodnih pojava i životinja.⁵ Onda, princip i sadržaj skulpture čini klasični ideal duhovne individualnosti, pri čemu ono unutrašnje i duhovno svoj izraz nalazi u tjelesnoj pojavi, koju umjetnost ovdje predstavlja u formi stvarnog umjetničkog određenog bića.⁶ Iako se i kiparstvo

³ Hegel, *Estetika III*, str. 16.

⁴ Isto, str. 290.

⁵ Helmut Schneider, »Hegelova estetika – Metafizika i svršetak umjetnosti«, *Obnovljeni Život: časopis za filozofiju i religijske znanosti* 52/1 (1997), str. 75–84, na str. 77.

⁶ Hegel, *Estetika III*, str. 18.

koristi teškom materijom, ono uživa više slobode u njezinu oblikovanju te, ne ograničavajući se zakonima gravitacije, jednostavnošću i pravilnošću oblika, prikazuje vanjsku pojavu jedne subjektivne unutrašnjosti ispunjene apsolutnim duhom. Prema tome, može se reći da kiparstvo, kao prva umjetnost čiji je predmet duhovnost, prikazuje istu slobodnom individualnošću u kojoj su nužno vezani supstancija i tjelesnost. Zbog te nužnosti identiteta duha i tijela u liku skulpture, ona koristi isti materijal kao i arhitektura, ali ga slobodnije oblikuje nastojeći što vjernije prikazati specifični aspekt duhovnosti u realnoj manifestaciji. Stoga, Hegel u klasičnom kiparstvu vidi privremeni vrhunac u sjedinjavanju pojma, ideje i izraza jer, za razliku od simboličnog oblika, u središte ove umjetnosti stupa čovjek.⁷ Zatim, predmet slikarstva više nije bog kao takav, tj. kao objekt ljudske svijesti, već sama ta ljudska svijest, odnosno bog u realnosti svojih životnih subjektivnih radnji ili kao duh zajednice koji je postao svjestan sama sebe na osnovu svog bivanja u svijetu.⁸ Naime, umjetnosti prikazuju apsolutno božanstvo, istinu u temelju svega, te svaka na specifičan način pridonosi njezinu iskazivanju. Slikarstvo to čini prikazom božanske manifestacije u svijetu baveći se temama realnog života ljudi odnosno predstavljajući što čovjek susreće: druge, okoliš, svakidašnje i nesvakidašnje događaje koje doživljava kao i njegovo gledište na svijet. Takvo predočavanje duha iziskuje finiji materijal od onoga koji bi se mogao naći u prirodi, sklon većem spektru prilagodbe radi što vjernijeg prikaza životnosti subjekta, koja odražava njegovu unutrašnjost, a time i apsolutnu cjelinu. Zbog toga, prije slikarskog oblikovanja materije u umjetničko djelo, potrebno je oblikovati sirovu materiju u materijal pogodan za slikanje. Drugim riječima, slikarstvo je prva umjetnost koja zahtijeva obradu materijala prije same umjetničke obrade, točnije proizvodnju slikarskih boja od prirodnih materijala. Nakon toga, slikarski izraz pretvara realnu pojavu u umjetnički privid svođenjem trodimenzionalnog prostora na površinu, pri čemu oblike, njihovu osvjetljenost i sjene te međusobne prostorne udaljenosti imitira upotrebom slikarskih boja. Iako je slikarstvo razvojem dospjelo do više-manje idealnog oslobođenja oblika kao takvog, djelujući u vlastitom elementu tj. igri privida i protupriveda, svijetla i tame, ipak taj element ostaje po svojoj prirodi prostoran jer ga čine prividi koji se nalaze jedni izvan drugih i koji uslijed toga postoje.⁹ Budući da sada ideja pronalazi »novo tlo u ljudskoj subjektivnosti, duši, unutrašnjosti, a ne više toliko u ljudskom obliku i plastici«,¹⁰ čini se da je slikarstvo prva umjetnost koja pripada romantici.

⁷ Schneider, »Hegelova estetika – Metafizika i svršetak umjetnosti«, str. 77.

⁸ Hegel, *Estetika III*, str. 19.

⁹ Isto, str. 291.

¹⁰ Schneider, »Hegelova estetika – Metafizika i svršetak umjetnosti«, str. 78.

Tada, glazba je prva umjetnost koja koristi ton, umjetnički materijal koji nije samostalno postojeći. Naime, subjektivna unutrašnjost, kao osjećajni element glazbenog stvaranja, ne može samostalno egzistirati već pomoću tona na trenutak postaje objektivnim i odmah nestaje, ostavljajući za sobom tek utiske na ljudskoj duši, koja ih sabire u jednu umjetničku cjelinu. Povezano s time, glazbenom se tonu »može dodijeliti određeno mjesto i funkcija s obzirom na nekoliko dimenzija u cjelokupnom sistemu«. ¹¹ Odnosno, tonovi se na razne načine kombiniraju i organiziraju u idealnom području vremena: istodobno ili slijedeći jedni druge, jednakog ili raznolikog trajanja, oslanjajući se na međusobne odnose i opće vremensko uređenje. Dakle, opseg zakonitosti i nužnosti formi glazbe spada poglavito u oblast samih tonova, koji ne stupaju u tako tijesnu vezu s određenim sadržajem koji se u njih polaže i u pogledu svoje primjene ostavljaju široko polje rada subjektivnoj slobodi izvođenja. ¹² S obzirom na to, glazba pokazuje sličnost racionalnosti arhitekture, različitost likovnom, pogotovo kiparskom, uređivanju postojećih oblika, te je najsubjektivnija umjetnost Hegelova sustava i najrodnija poeziji. Kao posljednja umjetnost romantike, poezija je prema Hegelu apsolutna prava umjetnost duševnog iskazivanja jer samo govor može prihvatiti, izraziti i predstaviti sve ono što svijest koncipira i u svojoj vlastitoj unutrašnjosti duhovno uobličava. ¹³ S obzirom na to, poezija u odnosu na druge umjetnosti ima najmanje granica. Međutim, koliko u duhovnom smislu dobiva, toliko gubi u pogledu osjetilnosti. ¹⁴ Naime, ne naginje čulnom opažanju poput likovnih umjetnosti niti idealnom osjećaju kao glazba, nego se primarno i najviše od svih umjetnosti usredotočuje na predstavljanje duhovne unutrašnjosti. Iako ju korištenje tonskog umjetničkog materijala čini srodnom glazbenoj umjetnosti, njihova se temeljna razlika očituje u njegovoj upotrebi. S jedne strane, glazbeni ton ima određenu racionalnu samostalnost, što omogućuje glazbi da postane u svome uživanju sama sebi svrhom, dopuštajući muzikalnosti da se potpuno oslobodi svakog sadržaja, čime gubi na važnosti objektiviranja subjektivne istine ljudskoj duši. S druge strane, ton poezije u potpunosti preuzima određeni duhovni sadržaj. ¹⁵ Drugim riječima, sveden je na puki govorni znak, objektivan i izvanjski jer sam po sebi nema nikakvog značenja. ¹⁶ Povezano s time, objektivnost unutrašnjeg očituje se kao svjesnost subjekta o jednoj misli, odnosno u njegovu

¹¹ Katarina Rukavina, »Istina u umjetnosti. Refleksije o spoznajnim aspektima vizualne umjetnosti«, *Filozofska istraživanja* 29/3 (2009), str. 567–586, na str. 571.

¹² Hegel, *Estetika III*, str. 300.

¹³ Isto, str. 20.

¹⁴ Isto.

¹⁵ Isto, str. 20–21.

¹⁶ Isto, str. 300.

pretvaranju iste u vlastiti predmet koji ima pred sobom u predstavi.¹⁷ Naime, mašta je sposobna određene slike, misli i događaje oslikati tako živima, da unutrašnja duhovnost pjesničko djelo doživi kao jednu zatvorenu, cjelovitu stvarnost, a to je stupanj objektivnosti koji nedostaje glazbi, u kojoj konkretnije predstave možemo zamisliti tek posredno, prema duhovnim utiscima koje glazbeno djelo u nama izazove. Odnosno, to su naše predstave i žive slike za koje je glazbeno djelo dalo poticaja, ali ih ipak ono samo nije neposredno proizvelo svojom muzičkom obradom tonova.¹⁸ Međutim, poeziji nedostaje glazbena sposobnost neposrednog utjecaja na duševno raspoloženje, tj. govora subjektivne osjećajnosti sa samom sobom, bez posredovanja objektivnih priča. Naposljetku, time je završeno predstavljanje pet umjetnosti koji sačinjavaju Hegelov sustav pravih umjetnosti, u sebi određen i uređen.¹⁹ Osim njih, spominje i nesavršene umjetnosti poput plesa i vrtlarstva, koje, iako mogu vedro utjecati na duševno stanje, ipak spadaju onim ograncima umjetnosti koji, prema njegovu mišljenju, nisu dovoljno filozofski i sistematski određeni za jasno i predvidivo prikazanje apsolutne istine, tj. one istinu ne predstavljaju s namjerom, nego slučajno. No, navedeno treba uzeti sa zadržkom, pogotovo s obzirom na ograničenost i nerazvijenost mnogih „nesavršenih“ umjetnosti u vremenu u kojem takvo stajalište nastaje.

3. Glazba kao umjetnost

Imajući na umu rečeno o cjelokupnom Hegelovom sustavu umjetnosti, valja odrediti što glazbu čini jedinstvenom umjetnošću, osvrtnjem na njezin sadržaj, utjecaj i umjetnički materijal ili ton. Naime, glazba je umjetnost s najviše mogućnosti oslobođenja od teksta i svakog određenog sadržaja, da bi se zadovoljila nekim u sebi zatvorenim tokom promjena koje spadaju u okvir čisto muzičkog područja tonova.²⁰ Međutim, da bi bila pravom umjetnošću, mora predstavljanjem istinskog sadržaja, bilo implicitno putem neposrednog osjećaja tonske igre ili eksplicitno pomoću riječi, nadići ovu razinu u kojoj je slobodom dovoljna sama sebi. Stoga je pravi zadatak glazbe predstaviti sadržaj duha onako kako on nastaje i živi u oblasti subjektivne unutrašnjosti; odnosno učiniti da taj u sebi skriveni život

¹⁷ Hegel, *Estetika III*, str. 300.

¹⁸ Isto, str. 302.

¹⁹ Isto, str. 21.

²⁰ Isto, str. 303.

odjekne u tonovima sam za se ili pridružen izgovorenim riječima i predstavama.²¹ Povezano s time, glazbene tonove, pored nestabilnosti i prolaznosti, karakteriziraju još neposrednost i apstraktnost, zbog čega je glazba nemimetička umjetnost, tj. ne može prikazivati oblike objektivnog svijeta već samo izražavati subjektivnost bez objekta.²² Odnosno, glazbena umjetnost neposredno izražava osjećaj kao sferu subjektivne unutrašnjosti, a time posredno i sadržaj koji je osjećajem obavijen. Povezano s time, ton već izvan umjetnosti predstavlja najživlji neposredni izraz duševnih stanja i osjećaja, uzdah ljudske duše, i to kao interakcija, vapaj u kome se izražava bol ili usklik smijeha.²³ Pritom se nazire objektiviranje duše, tj. njeno izražavanje i teorijsko samoproizvođenje, koje se u glazbenoj umjetnosti nadalje razvija i istančava. Naime, jednostavan prirodan uzvik ne čini glazbu jer još ne izražava namjenski emocionalnu prododžbu već samo neposredno označava neko trenutno raspoloženje. Odnosno, glazba taj prirodni uzvik racionalizacijom oslobađa njegove surovosti i samovolje, pretvarajući ga u slobodni artikulirani izraz, sposoban za predstavljanje određenog osjećajnog sadržaja. S obzirom na to, glazbi je za prikladno izražavanje duhovnog sadržaja potrebna veća priprema osjetilnog materijala u odnosu na druge umjetnosti jer se temelji na sustavu tonova, točnije na njihovim međusobnim odnosima, a postaje umjetnošću tek razvojem njihovih funkcija i kretanja. Stoga se ton, koji ne stvara trajne prostorne oblike već se kreće idealnom dimenzijom vremena, pokazuje čulnim materijalom najrodnijim unutrašnjoj suštini sadržaja. Drugim riječima, u osjećanju se razlika između ljudskog Ja koje opaža, predstavlja i misli te predmeta koji se opažaju, predstavljaju ili zamišljaju drastično ublažava, čineći sadržaj u njemu nerazdvojno isprepleten s unutrašnjim.²⁴

Zatim, specifičan način utjecaja na duševnost glazba pokazuje dohvaćanjem unutrašnjeg osjetila, sposobnog za apstraktno promatranje sebe, i poticanjem te sabrane ljudske subjektivnosti na njoj svojstveno djelovanje. Povezano s time, glazbeno djelo uslijed realnosti tonske zvučnosti doista postaje u trenutku čulnim i objektivnim, razlikujući se time od unutrašnjosti subjekta. Međutim, ta se suprotnost djela i subjekta ne razvija do razine na kojoj bi umjetničko djelo zadobilo trajnu vanjsku egzistenciju u prostoru te objektivnost koja postoji za sebe i može se gledati već rastvara svoju realnu egzistenciju pretvarajući je u

²¹ Hegel, *Estetika III*, str. 304.

²² Maria João Mayer Branco, »The Song of the Sirens: Nietzsche and Hegel on Music and Freedom«, u: Katia Hay, Leonel R. dos Santos (priređivači sveska), *Nietzsche, German Idealism and Its Critics*. Nietzsche Today, 4 (Berlin: De Gruyter, 2015), str. 100–115, na str. 106.

²³ Hegel, *Estetika III*, str. 305.

²⁴ Isto, str. 306.

neposredno iščezavanje u vremenu.²⁵ Uz to, glazbeni je materijal nerazdvojan od duhovnog sadržaja, tj. ne odnosi se prema tonu kao prema nečem izvanjskom bez samostalne vrijednosti, kao što je to slučaj u poeziji, nego o njemu ovisi i s njime se u glazbenom izrazu harmonično udružuje. Budući da se glazbeni sadržaj koji obuhvaća unutrašnji smisao osjećaja izražava tonovima prolaznim u vremenu, manjak realnog objekta u prostoru koji bi zaokupio svijest omogućuje glazbi da potpuno nesmetano dopre do nje te nastavi u njoj odzvanjati. Povezano s time, slušajući se subjekt prepušta glazbenom kretanju tonova koje ga unosi u svoje umjetničko djelo čineći da i on na neki način u njemu sudjeluje. Taj proces započinje pamćenjem tona, koji se razvija harmonijom i melodijom te prožima ritmom i mjerom, u duši subjekta, a nastavlja se potrebom subjekta da se kreće zajedno s njim. Navedeno se očituje kao želja subjekta da sudjeluje primjerice sviranjem ili pjevanjem melodije, ili plesom u ritmu, općenito vlastitim izrazom putem neke vrste kretanja odnosno djelovanja kojim bi se pridružio glazbenom umjetničkom djelu koje sluša ili koje je čuo, što dodatno svjedoči iznimnom poticaju glazbe na duhovnu samorefleksiju. Onda, u glazbi se pokazuje izvjesna veza između unutrašnjosti i vremena. Naime, unutrašnjost je subjektivna cjelina stvarnosti, koja predstavlja negativnost, odnosno suprotnost materijalnoj objektivnosti. Slično tome, i vrijeme poništava oblik prostora i u njemu samostalno postojećih objekata sažimajući cijeli njegov kontinuitet u jednu točku odnosno u trenutak sadašnjosti. Ta se idealna vremenska djelatnost očituje ukidanjem vremenskih točaka čim one postanu, zamjenjujući ih novim trenucima sadašnjosti, pri čemu oni ostaju pojedinačni i razdvojeni. Ipak, moment sadašnjosti ostaje u svojoj promjenjivosti uvijek isti jer svaka vremenska točka predstavlja jedan te se, uzeta kao jednostavna vremenska točka, ne razlikuje od druge vremenske točke.²⁶ Stoga, identitet subjekta konstituira se prekidom tog čistog protoka vremena, odnosno pukog niza esencijalno nepovezanih trenutaka „sada“, sklonih eroziji subjektivnosti.²⁷ Konačno, glazbeni se utjecaj u svojoj cjelovitosti može shvatiti kroz tri čimbenika: vrijeme, s kojim se subjekt poistovjećuje kao prazno kretanje koje svaki tren poprima druge sadržaje, ali ipak ostaje isto samom sebi jer se taj proces izmjene sadržaja kontinuirano i jednako ponavlja, dok ono konceptualno ostaje isto; sadržaj, tj. ideja ili tema glazbenog umjetničkog djela koja izražava neku osobinu poput hrabrosti, odanosti ili neko gledište kao što je poimanje života i smrti, ostavljajući pritom oplemenjujući utisak na subjekta; te potreba za živim subjektom radi reprodukcije umjetničkog djela, što izdvaja glazbu u odnosu na ostale umjetnosti. Naime,

²⁵ Hegel, *Estetika III*, str. 307.

²⁶ Isto, str. 310.

²⁷ Julian Johnson, »Music in Hegel's aesthetics: A re-evaluation«, *The British Journal of Aesthetics* 31/2 (Oxford, 1991), str. 152–162, na str. 156–157.

tonovi, s obzirom da im nedostaje objektivna postojanost, iziskuju duhovno-tehničko izvođenje svoje trenutne egzistencije od strane živog subjekta kako bi činili umjetničko djelo.

Potom, pukom tonskom zvuku potrebna je izvjesna umjetnička obrada da bi postao sposoban u sebe primiti neki unutrašnji život i tako postati njegov izraz.²⁸ Međutim, za razliku od slikarskog materijala, odnosno boja i crta, koje nemaju vlastiti smisao nego značenje dobivaju tek u cjelini umjetničkog djela, zaseban ton već ima određenu samostalnost i značaj, ostavljajući pritom dovoljno prostora da ga osjećaj slobodno oduhovi i pretvori u vlastiti izraz. S obzirom da je glazbeni ton zasebno određen zvučanjem i trajanjem, uočljiva je njegova razlika u odnosu na druge tonove, s kojima na osnovu nje ulazi u jedan specifičan odnos, određujući se tako pobliže i u odnosu na tonski sustav. Iako se uspostava među tonovima ne protivi njihovoj suštini, ipak se pokazuje nečim umjetnim tj. proizvedenim, a ne nađenim u prirodi. Povezano s time, tonski sustav temelji se na kvantitativnim odnosima, s obzirom na prirodu pojedinih različitih tonova, a takav je racionalno organiziran sustav u stanju proizvesti tek umjetnost. Povezano s time, u glazbi se javlja suprotnost slobodne duševnosti i kvantitativne nužnosti, a svladava ju uspostavom slobode glazbenog izraza na osnovu tonskih broječnih odnosa. Dakle, takvi tonovi čine spreman umjetnički materijal, te ostvaruju svoju slobodu sudjelujući u glazbenom izrazu koji ih ispunjava određenim duhovnim sadržajem, unatoč tome što svoj inicijalni smisao dobivaju dijelom svojom prirodom, a dijelom u odnosu s drugim tonovima.

4. Glazbeni elementi

Može se reći da postoje tri strane prema kojima se ton umjetnički uobličava: vrijeme, zvučanje i duša. Povezano s time, glazba apstraktno vremensko trajanje tonova ne prepušta slučaju već umjetnički uređuje uspostavom mjere, takta i ritma. Onda, zvučanje ili harmonija obuhvaća razlikovanje tonova uslijed njihovih odnosa među sobom i prema totalitetu, zbog različitih zvučnih tijela čijim treperenjem nastaju te prema broju treptaja koje ona proizvode za isto vrijeme.²⁹ Naposljetku, melodija na osnovu ritmički oživotvorenog takta i harmoničnih razlika i kretanja povezuje sustav tonova u jedan duhovno slobodan izraz.³⁰

²⁸ Hegel, *Estetika III*, str. 312.

²⁹ Isto, str. 315.

³⁰ Isto.

4. 1. Vremenska strana tona

Naime, glazba može proizvesti tonove samo ako potakne neko prostorno tijelo da zatreperi i prijeđe u valovito kretanje.³¹ S obzirom na to, ključna se uloga glazbenog materijala ne temelji se na prostornom obliku nego na vremenskom trajanju koje proizlazi iz slijeda titraja. Iako svako kretanje tijela postoji prostoru, glazba se usredotočuje na umjetničko oblikovanje tonskog kretanja u vremenu, uzimajući u obzir prostorne karakteristike objekata kojima to kretanje započinje. Međutim, vrijeme nije pozitivni oblik postojanja poput prostora, u kojem predmeti postoje jedan pored i izvan drugog, već ukida takav oblik postojanja vremenskom točkom, ukidajući zatim svojom negativnom djelatnošću i tu točku radi druge.³² Uslijed toga, ton je ujedno uočljiv kao jedinstvena i samostalna jedinica te kao sudionik kvantitativnih odnosa među tonovima. Usprkos tome, vrijeme je sasvim ravnomjerno i homogeno kretanje u kome je svaka točka jednaka drugoj, odnosno nastaje nasljeđujući prethodnu i nestaje da bi ju naslijedila sljedeća. Pa ipak, glazbena umjetnost ne može ostaviti vrijeme u toj neodređenosti, već ga naprotiv mora pobliže odrediti, dati mu neku mjeru i njegov tok urediti po pravilu takve jedne mjere.³³ *Nota bene*, iako se u *Estetici III*, u prijevodu Nikole Popovića (Beograd: Kultura, 1970.) njemački pojam »*Zeitmaß*« prevodi kao »*vremenska mera*«, u ovom će se radu za isti koristiti naziv »tempo«. Naime, »*Zeitmaß*« se doista može prevesti kao vremenska mjera, mjera za tempo ili takt³⁴. Međutim, Hegel pojam u pitanju određuje kao podjelu vremena na jednake jedinice ne istovjetne trenucima sadašnjosti, koje nadalje takt uzima kao svoju mjeru i uvodi pravilo po kome se te jedinice grupiraju i naglašuju, a to poimanje odgovara definiciji tempa: »tempo (tal.<lat. *tempus*: vrijeme). 1. Brzina izvođenja skladbe. U tzv. klasičnoj glazbi određuje se vremenskim trajanjem osnovne metričke jedinice ili dobe«³⁵. Uz to, Hegel u govoru o taktu objašnjava njegovo unutrašnje uređenje koje se također naziva mjerom ili metrom, a predstavlja njegovu karakterističnu podjelu naglašenosti doba s obzirom na vrstu. Zbog mogućih nejasnoća koje bi mogle nastati korištenjem ovih paronima, na pojam »*Zeitmaß*« u ovom će se poglavlju odnositi nazivom »tempo«. U nastavku, uslijed takvog uređenja vremenskog toka po pravilima, uspostavlja se određena glazbena jedinica ili doba, čija se nužnost može pretpostaviti iz odnosa Jastva s vremenom. Naime, Ja se pokazuje

³¹ Hegel, *Estetika III*, str. 315.

³² Isto, str. 316.

³³ Isto.

³⁴ Josip Matešić (redakcija), Dunja Brozović Rončević (ur.), *Njemačko-hrvatski univerzalni rječnik* (Zagreb: Nakladni zavod Globus: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 2005.), pod natuknicom »*Zeitmaß*«, str. 2017b.

³⁵ *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, (Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021.), pod natuknicom »tempo«, pristupljeno 24. 8. 2023. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=60795>>.

nasuprot praznom vremenskom kretanju kao biće za sebe čije sabiranje u sebe prekida neodređeni niz vremenskih točaka pravljjenjem ureza u apstraktnom kontinuitetu.³⁶ Odnosno, oslobađa se monotone izmjene sadašnjosti jer je sposobno sjećati se samog sebe te se u sjećanju ponovo susretati i razabirati. Prema tome, trajanje jednog tona ne nastavlja se neodređeno u beskonačnost, već ukida početkom i prestankom niza vremenskih točki koji u sebi nema nikakvih razlika.³⁷ Povezano s time, sjećanje povezuje različite trenutke vremena, koje prisutnost jednog ili više tonova te njihova kretanja i ispreplitanja čini posebnima, sabirući ih sve u cjelovito umjetničko jedinstvo. Zaključno, tempo uređuje korak kojim kretanje tonova u vremenu ravnomjerno protječe, a taj korak nije jednak jednom vremenskom trenutku sadašnjosti već obuhvaća više takvih trenutaka. Odnosno, određuje brzinu umjetničkog djela, tj. koliko će vremenskih točki biti obuhvaćeno jednom glazbenom dobom, a takvom se organizacijom vremena u glazbene jedinice ukida homogeni vremenski tok.

Nadovezujući se na tempo, koji određuje korak ravnomjernog protoka vremena u skladbi, takt uređuje trajanje tonova unutar tog koraka, točnije grupira dobe u jedinice s određenom hijerarhijom naglašenosti, slično pravilnom ponavljanju nekog uzorka u arhitekturi. U toj jednolikosti samosvijest ponovo nalazi samu sebe kao jedinstvo, dijelom zbog uočavanja proizvoljne raznovrsnosti u njemu, a dijelom se pri ponavljanju iste jedinice sjeća da je ona već bila tu, pokazujući se tim ponavljanjem kao vladajuće pravilo.³⁸ Naime, subjekt se raduje prepoznati svoj utjecaj, tj. poistovjetiti se s glazbenim tokom vremena. Međutim, određenost mjere pokazuje se kao jedinica i pravilo slučajne raznovrsnosti tek time što svladava i uređuje ono što je proizvoljno i nejednako,³⁹ što čini sabiranjem različitosti u sebe, uređujući ju kao jedinstvenu i skladnu cjelinu, čime uspostavlja jednolikost u materijalu u kojem je nije bilo, odnosno unosi red u kaos. S obzirom na opće uspostavljeno unutrašnje uređenje takta razlikujemo jednostavne mjere, parne i neparne; te složene, pravilne i nepravilne. Pritom su dijelovi takta istovjetni svojom dužinom trajanja, ali ne i po notnim vrijednostima koje se pojavljuju unutar jedne dobe ili prelazeći više njih, dok god se generalno drže pravila takta.

Konačno, ritam, nadovezujući se na tempo i takt, predstavlja vremensku stranu prave muzikalnosti. Odnosno, više ili manje čujnim stavljanjem naglaska na određene dijelove, dok ostali teku bez njega, svaka pojedinačna vrsta takta ostvaruje karakteristični ritam.⁴⁰ Povezano

³⁶ Hegel, *Estetika III*, str. 317.

³⁷ Isto.

³⁸ Isto, str. 318.

³⁹ Isto, str. 318–319.

⁴⁰ Isto, str. 320.

s time, Hegel navodi primjer u kojem je uočljiv jedan *lapsus linguae*. Naime, Popovićev prijevod kako slijedi: »*Na primer, takt od četiri četvrtine, u kome odlučujuću ulogu igra paran broj, ima dvostruku arzu: jednu na prvoj četvrtini i potom drugu, ali slabiju, na trećoj.*«⁴¹; odgovara njemačkom izvorniku: »*Der Vierviertel-Takt z. B., in welchem die gerade Anzahl das Durchgreifende ist, hat eine gedoppelte Arsis; einmal auf dem ersten Viertel, und sodann, schwächer jedoch, auf dem dritten.*«⁴²; u kojem se pokazuje jezična zamjena riječi »teza« (njem. *Thesis*) s riječju »arza« (njem. *Arsis*). Važno je napomenuti da se ovaj problem pojavljuje i na drugim mjestima trećeg sveska Hegelove *Estetike*, kako u prijevodu, tako i u izvorniku. S obzirom da ovo nije izoliran slučaj, navedeno upućuje na to da je Hegel doista koristio ove riječi u invertiranom značenju. Naime, arza (grč. *arsis*: dizanje, zamah) prvotno označava dizanje ruke ili noge u plesu nakon udara; slab, neistaknut dio metričke stope za razliku od teze (grč. *ictus*: udar), jaka, istaknuta vremena.⁴³ Nakon drastičnih značenjskih promjena kroz povijest poezije i glazbe, arza u današnjoj poeziji »znači istaknuti ili jači dio stiha ili stope«⁴⁴, pri čemu teza ostaje neistaknutim dijelom. Međutim, u novovjekovnoj umjetničkoj glazbi Europe, po analogiji sa spuštanjem i dizanjem ruke ili dirigentskoga štapića pri dirigiranju, odnosno taktiranju, ipak se ustalila uporaba ovih pojmova u izvornom značenju.⁴⁵ Dakle, tezom nazivamo naglašenu, a arzom nenaglašenu dobu u taktu, a navedeno pojmovno značenje današnjice odgovara onome Hegelova vremena. Ipak, ovakva jezična greška u neku je ruku razumljiva s obzirom da se u novovjekovlju događa procvat glazbene umjetnosti u kojem se rapidno usavršava glazbena teorija. Usprkos tome, Hegelov je primjer jasan i korektan ako se zamijene pojmovi u pitanju. U nastavku, kada se glazba pojavljuje kao pratnja poeziji, nužna je uspostava sklada između njihovih pojedinačnih ritmova, iako se oduhovljeni ritam melodije ne drži strogo apstraktnih granica i naglasaka takta. Uz to, djela Bartóka, Stravinskog, Coplanda i Šostakoviča ističu se istraživanjem mogućnosti uvođenja naglasaka na nenaglašene dijelove, korištenjem kompleksnijih ritamskih figura te čestom izmjenom vremenskih mjera,⁴⁶ te svjedoče slobodi melodijskog ritma nad taktim.

⁴¹ Hegel, *Estetika III*, str. 320.

⁴² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, »*Vorlesungen über die Aesthetik: Dritter Band*«, u: Heinrich Gustav Hotho (priređivač sveska), *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Werke*, svezak 10, (Berlin: Naklada Duncker und Humblot, 1838.), str. 163.

⁴³ *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, (Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021.), pod natuknicom »arza«, pristupljeno 24. 8. 2023. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=4102>>.

⁴⁴ Isto.

⁴⁵ *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, (Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021.), pod natuknicom »teza«, pristupljeno 24. 8. 2023. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=61091>>.

⁴⁶ Richard Thomas Eldridge, »Hegel On Music«, u: Stephen Houlgate (glavni urednik), *Hegel and the Arts* (Evanston: Northwestern University Press, 2007), str. 119–145, na str. 141–142.

4. 2. Zvučnost tona kao temelj harmonije

Zatim, oblast zvučnosti upotpunjuje i približava onu vremensku pravoj glazbenoj suštini, a njezino je učenje obuhvaćeno zakonima harmonije. Naime, novina koju ona konceptu glazbe donosi jest pojava prostornosti u odnosu s vremenom. Točnije, za zvučnost su prostorna tijela ključna u pogledu njihovog karakterističnog potencijalnog treperenja, čiji je vremenski rezultat ton. Polazeći od toga, Hegelovo učenje o zvučnosti bavi se: raznovrсноšću instrumenata i ljudskog glasa, u ulozi sredstava kojima se proizvodi ton; uređenjem kvantitativnih odnosa među tonovima; te organizacijom skladnosti, tj. suštinskog zadatka harmonije kao nauke. Najprije, jedan od aspekata pripreme za umjetničko stvaranje glazbe sastoji se u izradi i/ili ovladavanju svim sredstvima kojima se ona izvodi. Povezano s time, zvuk je idealno jedinstvo svih fizičkih osobina tijela koje ga proizvodi titranjem.⁴⁷ S obzirom na to, Hegel dijeli glazbena sredstva na ona koja se temelje na linearnom pravcu, ona koja se temelje na površini i ljudski glas. Prvoj skupini pripadaju instrumenti iznimne muzičke upotrebljivosti: puhački, čije su šuplje cijevi, bile one ravne ili povijene, ipak linearnog usmjerenja; i žičani, čije su zategnute žice linearne.⁴⁸ Nadalje, utvrđuje da su glazbi manje upotrebljivi instrumenti koji zvuk proizvode površinom, poput bubnja, zvona i staklene harmonike. Na trećem mjestu, kao najslobodniji i po svoje zvuku najsavršeniji instrument možemo označiti ljudski glas koji u sebi ujedinjuje karakter puhačkih i instrumenata sa žicama.⁴⁹ Odnosno, respiratorni sustav pjevača služi kao cijev kojom struji zrak, potičući glasnice, odmjereno zategnute poput žice, na vibriranje kojim nastaje zvuk. Te sličnosti koje dijeli s ostalim instrumentima doprinose boljem slaganju ljudskog glasa s njima. Međutim, od njih se suštinski razlikuje po tome što predstavlja izravan izraz duše vlastitim tijelom, bez posredovanja njoj izvanjskih prostornih predmeta. Onda, raznovrsni instrumenti doprinose obogaćenju združenog zvuka dok njihovo suprotstavljanje proizvodi skladno i obogaćeno jedinstvo te uspješno izražava unutrašnji smisao. S obzirom na to, Hegel ističe Mozartovo uspostavljanje dijaloga između različitih skupina instrumenata, pri čemu karakter svake od njih dolazi do izražaja i međusobnim nadopunjavanjem zadržava suradnju s ostalima.

Potom, drugi element koji je važno spomenuti ne odnosi se više na fizičku kvalitetu zvuka, već na unutrašnju određenost tona i na njegov odnos prema drugim tonovima.⁵⁰ Odnosno,

⁴⁷ Hegel, *Estetika III*, str. 323.

⁴⁸ Isto.

⁴⁹ Isto, str. 324.

⁵⁰ Isto, str. 326.

kada se usklade karakteristike sredstava kojima se glazba izvodi, primjerice debljina, zategnutost i dužina žice, moguće je odrediti proporcionalni odnos između pojedinih tonova. Drugim riječima, razlike između brojeva treptaja izvedenih za isto vrijeme i njihovi uzajamni odnosi čine osnovu razlici i odnosu naročitih tonova u pogledu njihove visine i dubine.⁵¹ Međutim, glazbu slušamo relativno jednostavno, tj. osjećamo ju bez vizualnog brojanja titraja ili računanja proporcionalnih odnosa među tonovima. Odnosno, doživljavamo ju nesmetanom i slobodnom, iako se njezin tonski sustav osniva na kvantitativnim odnosima. S obzirom na to, učenje o tonskom sustavu dalje se razvija polazeći od intervala prema ljestvicama tonova te konačno podjeli akorda po vrsti. Prema Hegelu, skladniji su intervali čija je razlika među titrajima pojedinih tonova jednostavnija. Dakle, ukoliko se žica čije treperenje proizvodi osnovni ton, podijeli na pola, ta polovica ili oktava za vrijeme jednog treptaja cijele žice napravi dva treptanja, tj. odnosi se prema cijeloj kao 2:1 te su nadalje na sličan način skladne kvinta (3:2) i terca (5:4), dok su neskladne sekunda (8:9) i septima (8:15).⁵² No, važno je uzeti u obzir i to da svaki ton, unatoč dominantnoj frekvenciji, po kojoj mu je dodijeljeno određeno mjesto u glazbenoj abecedi, sadrži i mnoge druge frekvencije odnosno jedan ton zapravo obuhvaća cijeli skup različitih alikvotnih tonova. Pritom, prevladava ona frekvencija koja se najviše pojavljuje, tj. čijih je primjeraka u tom skupu najviše i po njoj se određuje identitet tona. S obzirom na to, konsonantnost tonskih intervala, osim što se osjeti, matematički se određuje prema skladnosti alikvotnih frekvencija jednog i drugog tona. Naime, što više istih frekvencija prvi i drugi ton intervala dijele, to su konsonantniji, a što više različitih i neuparenih alikvota imaju, to su disonantniji. Tome je tako jer se u slučaju potonjeg, kako je Hegel naslutio, više frekvencija sudara ili suprotstavlja. Takvi pojedinačno određeni tonovi, zajedno s njihovim intervalskim odnosima, teže uspostavi tonske ljestvice, u kojoj zauzimaju specifično mjesto. Naime, jedan ton postaje tonikom koja svojom oktavom ograničava ljestvicu, unutar koje se uspostavlja preostalih 6 tonova, od kojih se neki sa osnovnim slažu neposredno, a neki se ipak suštinski više razlikuju pa zahtijevaju uvjetovanu sukcesiju nerijetko posredovanu drugim tonovima. Drugim riječima, ljestvicom se uspostavlja stupanjski odnos između tonova: dvostruki osnovni postaje tonikom, njegova kvinta (V stupanj) dominantom, kvarta (IV) subdominantom, dok ostali tonovi preuzimaju ulogu zamjenika tih glavnih stupnjeva, što znači da je seksta (VI) zamjena tonici, sekunda (II) subdominanti, a septima (VII) dominantni. Na taj način svi tonovi u ljestvici neposredno ili posredno teže svom rješenju u tonici. Konačno, poznavanje intervala i ljestvica osnova je

⁵¹ Hegel, *Estetika III*, str. 326–327.

⁵² Isto, str. 328.

ustupavljanju tonskih akorda. Prema Hegelu, kako stoji u Popovićevom prijevodu: »zajedničko zvučanje, kod koga ipak nije mnogo stalo do broja tonova koji se ujedinjuju, tako da već dva tona mogu obrazovati jedno takvo jedinstvo, sačinjava pojam *akorda*«. ⁵³ Sukladno tome, u njemačkom izvorniku stoji: »*Dieses Miteinanderklingen, bei welchem es jedoch auf die Anzahl der sich einigenden Töne nicht wesentlich ankommt, so dass schon zwei eine solche Einheit bilden können, macht den Begriff des Akkordes aus*«. ⁵⁴ Međutim, problem s ovom definicijom pokazuje se u tome što akord doista obuhvaća minimalno tri tona, a ne dva. Drugim riječima, akord (od srednjovj. lat. *accordare*: uskladiti, možda prema lat. *chorda*: žica, truna) u glazbi označava istodobno zvučanje triju ili više tonova različite visine, tj. *suzvučje*. ⁵⁵ S obzirom na to, Hegelova je definicija akorda netočna. No, ono što se može naslutiti u njoj jest to da tonovi, u intervalu i u akordu, ne moraju nužno slijediti jedan za drugim već mogu zvučati istodobno, odnosno harmonijski. Dakle, harmonijski mogu zvučati minimalno dva tona, dok maksimalan broj istodobnih tonova nije određen, čime glazbeni izraz drastično biva obogaćen u svakom pojedinačnom trenutku sadašnjosti. Onda, akordi se, poput intervala, dijele na konsonantne i disonantne, uz što mogu biti trozvuci, četverozvuci, peterozvuci itd. U svom se osnovnom obliku sastoje prema razmaku terce između susjednih tonova akorda (npr. c-e-g i c-e-g-b), a razmak kvarte ili sekunde pojavljuje se u obratima istoga (e-g-c i e-g-b-c). S obzirom na to, što više tonova akord sadrži, to je potencijalno disonantniji, pogotovo ako je obrat. Međutim, upravo to može obogatiti glazbeno djelo, a majstorstvo skladatelja sastoji se u pronalaženju ravnoteže unutar i između akorda u svrhu ostvarivanja što prikladnijeg i istaknutijeg glazbenog izražaja nekog duhovnog osjećaja. Odnosno, da bi prikazala duboke duhovne osjećaje glazbi su potrebni i disonantni akordi te općenito neugodni, uznemirujući zvukovi radi približavanja takvih osjećaja slušatelju. Primjer toga vidljiv je i u djelima skladatelja ratnog ekspresionizma, u kojem se, uz izrazito uznemirujuće tonske konstrukcije i razvoje, koriste i unakaženi, disonantni instrumenti kao što je preparirani klavir. Glazba, dakle, može obuhvatiti širok spektar duševnih osjećaja izražavajući ih korištenjem prikladnih akorda, njihovim suprotstavljanjem, slaganjem i razvojem. Pritom, da bi glazbeno umjetničko djelo bilo jedinstvom, mora se osjetiti nužnost određenog razvoja akorda u njemu, odnosno smisao ukidanja disonanci i vraćanja identitetu.

⁵³ Hegel, *Estetika III*, str. 329.

⁵⁴ Hegel, »*Vorlesungen über die Aesthetik: Dritter Band*«, str. 176.

⁵⁵ *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, (Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021.), pod natuknicom »akord«, pristupljeno 27. 8. 2023. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=1136>>.

4. 3. Melodija kao vrhunac duhovnog izraza glazbe

Konačno, oblast u kojoj se ranija područja slijevaju ujedno i u toj identičnosti predstavljaju osnovu pravom slobodnom razvijanju tonova jest melodija, odnosno govor duše koji u tonove izljuje osjećaje, nadilazeći ih i ublažavajući pretvaranjem potresenosti unutrašnjosti u njeno samoopažanje tj. slobodno prebivanje kod same sebe, oslobađajući ju pritiska tih osjećaja.⁵⁶ Naime, odnos melodije s vremenskim mjerama i harmonijom očituje se, s jedne strane, kao sloboda njezinog individualnog izraza povrh njih, a, s druge strane, njezinim korištenjem navedenih, pokoravajući se njihovim zakonima, kao sredstava za stvaranje izraza. Takav se odnos pokazuje nužnim jer melodija time oslobađa subjektivnost od slučajne samovolje, ostvarujući pritom svoju samostalnost. Povezano s time, vremenska i harmonijska uređenja tonova glazbenu vrijednost postižu tek sudjelovanjem u melodiji. Onda, može se uočiti da melodija u njima traži tek određene težišne točke na koje se u svom slobodnom kretanju povremeno, ali nužno, oslanja. Ipak, melodija i harmonija stapaju se u tako povezanu cjelinu, da ona čini samostalni melodijski razvoj i čvrste harmonijske osnove međuovisnim i gotovo nerazdvojnim. Povezano s time, njihov se odnos očituje kao: homofonija u kojoj postoji samo jedna melodijska linija, dominantna u odnosu na harmonične akorde njezine pratnje; ili polifonija sastavljena od više melodijskih linija generalno jednake važnosti, koje se u svom samostalnom kretanju ipak susreću tvoreći harmonične akorde jedne s drugima. Nadalje, duhovna dubina melodije i cijelog glazbenog djela osniva se na dubokom harmonijskom kretanju, odnosno ukidanju konsonanci i ponovnom vraćanju njima, u čemu se pokazuje neki smisao i nužnost. Pritom melodija, oslanjajući se povremeno na harmoniju, ipak od nje svojim slobodnim kretanjem i figuracijama odstupa, doprinoseći time muzičkom razvoju suprotnosti i njihovom umirenju. Međutim, iako melodija predstavlja beskrajno mnogo mogućnosti određivanja tonova i njihovog trajnog kretanja, te mogućnosti moraju biti tako ostvarene da mi uvijek imamo pred sobom neku potpunu i završenu cjelinu,⁵⁷ koja ujedno sadrži raznovrsnost i očituje harmonijsko-melodični napredak, te ostaje određeno jedinstvo. Zaključno, neraskidivi odnos melodije i harmonije isključivo se osniva na jednom stanovitom problemu: sukobu melodične slobode i harmonijske nužnosti.

⁵⁶ Hegel, *Estetika III*, str. 332.

⁵⁷ Isto, str. 336.

5. Podjela glazbenih vrsta s obzirom na sadržaj

Potom, glazbeni se izraz, u odnosu na duhovni sadržaj, može pojaviti kao pratnja ili samostalno, odnosno u obliku vokalne ili instrumentalne glazbe. Naime, glazba kao pratnja dobiva završen pjesnički sadržaj koji umjetnički predočava vlastitim izrazom, dok se, naprotiv, samostalna glazba svojim nezavisnim kretanjem oslobađa takvog već gotovog sadržaja, zadovoljavajući se vlastitim zvučanjem.

5. 1. Vokalna glazba

Specifičan odnos vokalne glazbe prema duhovnom sadržaju određen je upotrebom ljudskog glasa uz instrumente, koji iziskuje sadržaj predstavljen riječima. Pritom, glazba upotpunjuje i, stapajući ton i riječ ujedno, čini taj pjesnički izražaj vokalno-glazbenim. Da bi takav suradnički i kohezivan odnos bio moguć, glazba i poezija moraju ograničiti svoje, inače nesmetano, individualno djelovanje. U protivnom, bile bi samo dvije umjetnosti bez nužne neraskidivosti koegzistencije. Povezano s time, dovodi se u pitanje sloboda u odnosu dvije tako suštinski različite umjetnosti, koje, s obzirom da im je predmetom sama unutrašnjost, iziskuju, svaka za sebe, slobodu izraza u vlastitom umjetničkom elementu. Međutim, može se reći da poezija i glazba udruženjem u vokalnoj glazbi ostvaruju izniman umjetnički potencijal. Iako se odriču dijela slobode koju pojedinačno imaju, ujedinjenjem proširuju svoje pojedinačne mogućnosti umjetničkog izraza. Naime, osim što obje izražavaju duhovnu unutrašnjost tonskim materijalom, suštinski su različite umjetnosti, različitih prednosti i nedostataka, što znači da se u međusobnom odnosu umnogome upotpunjuju, usavršujući svoj zajednički utjecaj. Uz to, vokalna glazba potencira cijeli spektar mogućih odnosa i kombinacija pjesničke i glazbene umjetnosti, dodatno proširujući slobodno polje umjetničkog stvaranja. S obzirom na to, ovo jedinstvo može potpunije predstaviti duhovni sadržaj, s jedne strane smještajući ga pjesnički u konkretnu situaciju, a s druge glazbeno ga pretvarajući u sam osjetilni govor subjektivnosti, koja se u njemu dirnuta prepoznaje i katarzično sagleda. Iako vrijeme uglavnom govori u prilog Hegelovim postavkama vokalne glazbe, pojavilo se i ponešto izuzetaka ovom pravilu, posebno uoči, za vrijeme ili netom poslije drastičnih socijalnih promjena, od kojih su umjetnički najviše popraćene one izrazito bolne. Primjerice, tjeskobna neizvjesnost razdoblja između dvaju svjetskih ratova slikovito je opisana

atonalitetnom glazbom, koja je nastala kao bunt klasično uspostavljenim pravilima i očajan krik za mirnom slobodom. Povezano s time, kombinacija u temeljima razrušenih umjetnosti poezije i glazbe ne samo da gura, nego ruši granice Hegelova i uopće klasičnog poimanja vokalne glazbe, protiveći se svim njenim ustaljenim pravilima. Uz to, činjenica da je pisana s racionalnošću, ima konkretnu poruku, a njezin je snažni, rastrzani i uznemirujući izraz odgovarajući osjećaju koji ju tišti, i više nego dovoljno opravdava njezinu umjetničku sposobnost. Unatoč tome, kao i raznim novim žanrovima i mogućnostima vokalno-glazbene umjetnosti danas, vokalna je glazba neupitno istaknuta svojim jedinstvenim iznošenjem duše iz okova svjetovnosti u utočište slobode u kome mirno progovara sa sobom.

5. 2. Instrumentalna glazba

Potom, glazba se u svom instrumentalnom obliku može pojaviti samostalno, najviše slična neuhvatljivoj unutrašnjosti koju prikazuje. Odnosno, najskrivenija unutrašnjost konkretnog Ja jest subjektivnost koju kao takvu ne određuje neki stalni sadržaj i koja se u neograničenoj slobodi zasniva na samoj sebi.⁵⁸ S obzirom na to, samostalna glazba sadržaj i muzičke elemente sama iznalazi u unutrašnjosti, zadržavajući potpunu slobodu. Kao takva, muzičkim sredstvima poopćeno izražava apstraktnu stranu osjećajnosti, nasuprot vokalnoj glazbi, koja osjećaje pridružuje konkretnim situacijama opisanim poezijom. S obzirom da je opći princip ovog umjetničkog stupnja subjektivnost u njenom slobodnom muzičkom stvaranju, s njom povezana neovisnost od nekog već za sebe određenog sadržaja nužno naginje samovolji, priznajući joj izvjesno polje rada koje se ne može strogo ograničiti.⁵⁹ Iako se skladanje instrumentalne glazbe uglavnom drži pravila glazbene teorije (osim ako im namjerno proturječi), ta pravila tek poopćeno uređuju tonske odnose, ostavljajući subjektivnosti na volju beskonačan broj mogućih umjetničkih odluka, kombinacija, razvoja itd. Dakle, glazba je u svom čisto instrumentalnom elementu najsposobnija predstaviti ono idealan osjećaj, koje prožima svako pojedinačno, o kome govori poezija, dok vokalna glazba čini specifičnu sredinu između njih, obuhvaćajući jednim izrazom dubinu subjektivnosti kao i njeno iskazivanje u svjetovnosti.

⁵⁸ Hegel, *Estetika III*, str. 355.

⁵⁹ Isto, str. 357.

6. Odnos glazbene umjetnosti sa slobodom

Konačno, »sloboda kao bit duha dostiže istom kada se ono apsolutno osvijesti kao apsolutni duh u umjetnosti, religiji i filozofiji.«⁶⁰ S obzirom na to, djelovanje u oblasti lijepog može se smatrati oslobađanjem duše od patnji i potištenosti, na osnovu toga što umjetnost i najgore tragične događaje teorijskim uobličavanjem ublažava i pretvara u užitak, a glazba to oslobođenje ostvaruje u najvećem stupnju.⁶¹ Naime, likovne umjetnosti proizvode ono što se već nalazi u predstavi, analizirajući time njen javni oblik. Nasuprot tome, glazbena je umjetnost u svom umjetničkom izrazu najneovisnija od konkretno određenog sadržaja. Uz to, melodija ili ona prava muzikalnost koja objedinjuje glazbene elemente ujedno, svojom racionalno uređenom ritamsko-harmonijskom strukturom ne gubi nego tek dobiva na slobodi. Odnosno, racionalni joj temelj omogućuje oslobođenje od neobuzdanih osjećaja i slučajne samovolje. Zahvaljujući tome, glazbeni se izraz može umjetnički urediti, tj. tako da ne luta već mirno i sabrano odražava ono unutrašnje duhovno stanje. Osim toga, glazbena je melodija, u mjeri u kojoj zadržava smisao i cjelovitost skladbe, slobodna kretati se po vlastitom nahođenju nad okvirima harmonije i takta te, ukoliko je dijelom vokalne glazbe, također nad pjesničkim metrom. Onda, sloboda se očituje još jednim isključivo glazbenim elementom: umjetničkim izvođenjem. Naime, u ostalim umjetnostima imamo pred sobom umjetničko djelo kao objektivno za se postojeći rezultat umjetničkog djelovanja, nikako pak samo to djelovanje kao stvarno živo proizvođenje,⁶² što glazbu čini jedinom umjetnošću čije je djelo moguće samo oživotvorenjem u trenutku sadašnjosti. Stoga, bilo da izvođač improvizira, što točnije reproducira iz zapisanih nota ili ih uzima samo kao skicu, samim time što je zaseban živući subjekt koji umjetnički djeluje u jednom posebnom trenutku, nužno na svoj način doprinosi glazbenom izrazu, ostvarujući time slobodu. Tome u prilog govori činjenica da nijedna glazbena izvedba nije jednaka drugoj, čak i ako je riječ o istom izvođaču i zapisanom djelu. Povezano s time, do danas se, unatoč daleko većoj tehničkoj i glazbenoj razvijenosti, koja omogućuje snimanje, reprodukciju i uređivanje zvuka, iz čega proizlaze žanrovi glazbe koji svoj zvuk ne proizvode klasičnim instrumentima već kompjuterski, održala želja za oživotvorenim izvedbom, tj. za neposrednim svjedočenjem jedinstvenom umjetničkom stvaranju, a cijene karata za iste dosežu svoje rekorde. Međutim, izvođačka sloboda svoj vrhunac doseže virtuožnošću iznimnih i neponovljivih glazbenika

⁶⁰ Igor Mikecin, »Filozofija kao znanost slobode«, *Filozofska istraživanja* 41/1 (2021), str. 35–55, na str. 35.

⁶¹ Hegel, *Estetika III*, str. 298.

⁶² Isto, str. 358.

genijalaca. Zaključno, glazba, kao jedina umjetnost čije je umjetničko djelo satkano od vremenskih trenutaka, omogućuje idealno oslobođenje duše potičući ju subjektivnim osjetilnim doživljajem na jednu samorefleksiju, objektivniju u pogledu mogućnosti promatranja vlastite subjektivnosti s odmakom, kao da je objektivni predmet. Stoga, osim što oslobađa subjekta od njegove prostorne pojavnosti, priskrbajući mu mirno utočište u njegovoj unutrašnjosti, glazba ga također izdiže iznad njegove subjektivnosti, približavajući ga jednom idealnom gledištu s kojeg i samog sebe može promatrati nesmetano i nepristrano.

7. Zaključak

Konačno, umjetnost uopće omogućuju opažaji teorijskih osjetila vida i sluha te spoznaja osjetilne predstave. Onda, umjetnosti Hegelova sustava poredane su sukladno povijesnom razvoju predstave apsolutnog: arhitektura ga simbolično nagovještava, klasično kiparstvo izražava ljudskim životom prikazanim u realnim oblicima, a romantične umjetnosti stvaraju njegovu predstavu u unutrašnjosti, tj. slikarstvo stvarajući na površini prividnu sliku, glazba osjećajnim poticanjem subjektivne svijesti da u sebi sjedini tonove razbacane nepovezanim vremenskim trenucima u umjetničko djelo i predmet svoje idealne samorefleksije, a poezija objektivnim govorom duše detaljno i uvjerljivo kreira jednu prividnu stvarnost u mašti. Tada, glazbeni sadržaj izražava osjećaj subjektivne unutrašnjosti. Povezano s time, utjecaj glazbe temelji se osjetilnom poticaju koji, zahvaljujući srodnosti glazbe s Ja koje također obitava u dimenziji vremena, duhovnom sadržaju koji potencira oplemenjenje te živom subjektu izvođaču koji pred osjetila opetovano iznosi tonsko umjetničko djelo nesamostalnog i vremenski prolaznog karaktera, pokreće sabranu ljudsku subjektivnost sposobnu za apstraktno promatranje sebe na njoj svojstveno djelovanje. S obzirom na to, ton kao glazbeni materijal zahtijeva racionalnu pripremu na osnovu koje stječe određeni značaj samostalno i u brojčanom tonskom sustavu, a glazba ih ispunjava osjećajnim sadržajem, učvršćujući svoju slobodu izraza kvantitativnim, umjetno pripremljenim temeljima. Zatim, element vremena omogućuje idealno kretanje glazbe, koja svoja umjetnička djela stvara vremenskom organizacijom tonova, a tempo, taktna mjera i ritam oblici su glazbena uređenja vremena sukladno ljudskoj duševnosti koja se stoga u njima prepoznaje, tj. prekidanja homogenog vremenskog toka jednakih nepovezanih trenutaka sadašnjosti njihovim grupiranjem u subjektivno određene vremenske cjeline. Odnosno, tempo ili brzina glazbene dobe

ujedinjenjem više vremenskih točki racionalno zadaje vremenskom kretanju subjektivni korak koji se u njegovom kontinuitetu ravnomjerno ponavlja. Nadovezujući se na njega, mjera grupiranjem više doba u taktu uspostavlja općenito, također repetitivno i apstraktno, pravilo dodjele glazbenih naglasaka, kojem se, duši najrodniji, slobodni ritam melodije, kao pouzdanom temelju, u svojoj samostalnosti po potrebi orijentalno vraća. Potom, element zvučnosti dalje razvija subjektivnost glazbenog izraza racionalizacijom sustava tonskih odnosa, oslanjajući se pritom na prostor samo u pogledu raznovrsnih objektivnih instrumenata čijim treperenjem tonovi nastaju te usavršavanjem njihovog akordičnog kretanja u harmonijskoj zvučnosti, reflektirajući svojom raznolikošću cijeli spektar duševnih osjećaja. Naposljetku, melodijski element predstavlja vrhunac duhovnog izraza glazbe jer ne dopušta da ga određena nužnost pridržavanja apstraktnih zakona ritma i harmonije ograniči u čistom duševnom izrazu, već ih upravo koristi kao jamstvo svog slobodno artikuliranog osjećaja subjektivne unutrašnjosti, oslobađajući ga tako od neobuzdane, i stoga neumjetničke, samovolje. Nadalje, iako se pokazuje da se poezija i glazba odriču dijela pojedinačne slobode radi partnerskog združenja u vokalnoj glazbi, one tim jedinstvenim odnosom zapravo proširuju, potenciranjem spektra mogućih međusobnih odnosa, svoj slobodni prostor umjetničkog djelovanja; te istančavaju sposobnosti zajedničkog izraza, upotpunjujući ga s jedne strane pjesničkim smještanjem u realnu situaciju, a s druge glazbenim pretakanjem u osjetilni govor subjektivne svijesti, koja se u njemu ganuta prepoznaje i katarzično sagleda. Nasuprot tome, samostalna glazba iznalazi sadržaj iz same unutrašnjosti, izražavajući tako u svojoj apsolutnoj slobodi apstraktnu stranu osjećajnosti. Odnosno, instrumentalni se oblik glazbe pokazuje najsposobnijim izraziti idealno osjećanje, prožeto svakim pojedinačnim, dok se vokalno-glazbeni izraz odlikuje ujedinjenim izrazom dubine subjektivnosti kao i njene pojave u svjetovnosti. Povezano s time, sloboda u glazbi očituje se neovisnošću o sadržaju, utemeljene racionalnom samostalnošću i vremenskom prolaznošću, zbog koje njena djela cjelovito nastaju tek sabiranjem trenutnih opažaja u subjektivnoj svijesti; zatim, artikuliranom individualnošću melodije podržane ritamsko-harmonijskom strukturom; pa subjektivnim umjetničkim izvođenjem; te, osjetilnim doživljajem potaknutim, unošenjem duše iz njene pojavnosti u čistu subjektivnost gdje sama sebi postaje predmetom idealnog promatranja. Zaključno, Hegelovo se poimanje glazbe kao umjetnosti jedinstvene subjektivne povezanosti s unutrašnjošću i tome svojstvenog načina osjetilnog prikazivanja apsolutne istine, unatoč vremenskom i tehnološkom odmaku, i danas očituje kao suštinska potreba ljudskog bića za znatiželjnim prepuštanjem umjetnosti, koja ga iz besmisla svakidašnjosti unosi u unutrašnjost bitka pred samoga sebe.

8. Popis literature

1. Branco, Maria João Mayer. »The Song of the Sirens: Nietzsche and Hegel on Music and Freedom«, u: Katia Hay, Leonel R. dos Santos (priređivači sveska), *Nietzsche, German Idealism and Its Critics*. Nietzsche Today, 4 (Berlin: De Gruyter, 2015), str. 100–115;
2. Eldridge, Richard Thomas. »Hegel On Music«, u: Stephen Houlgate (glavni urednik), *Hegel and the Arts* (Evanston: Northwestern University Press, 2007), str. 119–145;
3. Filipović, Vladimir. *Filozofijski rječnik*, (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1989);
4. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika III*, preveo Nikola Popović (Beograd: Kultura, 1970);
5. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. »Vorlesungen über die Aesthetik: Dritter Band«, u: Heinrich Gustav Hotho (priređivač sveska), *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Werke*, svezak 10, (Berlin: Naklada Duncker und Humblot, 1838.);
6. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, (Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021.), <<https://www.enciklopedija.hr/impresum.aspx>> (pristupljeno 6. 9. 2023.);
7. Johnson, Julian. »Music in Hegel's aesthetics: A re-evaluation«, *The British Journal of Aesthetics* 31/2 (Oxford, 1991), str. 152–162;
8. Matešić, Josip (redakcija), Brozović Rončević, Dunja (ur.). *Njemačko-hrvatski univerzalni rječnik* (Zagreb: Nakladni zavod Globus: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 2005.);

9. Mikecin, Igor. »Filozofija kao znanost slobode«, *Filozofska istraživanja* 41/1 (2021), str. 35–55;

10. Rukavina, Katarina. »Istina u umjetnosti. Refleksije o spoznajnim aspektima vizualne umjetnosti«, *Filozofska istraživanja* 29/3 (2009), str. 567–586;

11. Schneider, Helmut. »Hegelova estetika – Metafizika i svršetak umjetnosti«, *Obnovljeni Život: časopis za filozofiju i religijske znanosti* 52/1 (1997), str. 75–84.