

na akordsko-harmonska muzika uopšte, nije zamisliva bez temperovanja i njegovih konsekvenci. Tek joj je temperovanje donelo punu slobodu.

OSOBINE ZAPADNE TEMPERACIJE

Ali posebnost moderne temperacije je: da praktično sprovođenje načela distance na našim instrumentima sa klavijaturom ipak deluje samo kao »temperovanje« harmonski dobijenih tonova, *a ne*, poput tzv. temperacija u tonskim sistemima Sijamezâ i Javanaca, kao naprsto stvaranje realne intervalske les-tvice umesto harmonske. Jer uz *odmeravanje* intervalâ po načelu distance stoji njihovo akordsko-harmonsko *shvatanje**. Ona u teorijskom smislu vlada ortografijom notnog pisma, bez čijeg jedinstvenog karaktera moderna muzika ne bi bila moguća ne samo tehnički, već i značenjski; a ortografija tu svoju ulogu u odnosu na značenje ispunjava upravo i jedino time što tonske nizove ne tretira kao nekakve nevažne sukcesije jasnih polotonova, već se principijelno drži označavanja tonova shodno njihovom harmonskom poreklu (uprkos svim ortografskim slobodama koje čak i majstori sebi dozvoljavaju). U stvari, i naše notno pismo, saobrazno istorijskom poreklu, ima svoje granice s obzirom na

* Weber se oslanja na Rimanovu *Geschichte der Musiktheorie*, kao i na Štumpfa - *Konsonanz und Konkordanz* - koji govori o odlučujućoj ulozi *shvatanja* tonova u smislu našeg dur-moll sistema, izgrađenog na trozvucima. (Braun & Finscher.)

egzaktnost harmonskih odnosa tonova, i ono pre svega prikazuje enharmonsko određenje tonova, ali ne i ono koje stoji u vezi sa komom (*kommatische*) – ono mora npr. ignorisati da je akord *d-f-a* prema provenijenciji tonova ili pravi molski trozvuk, ili muzičko-iracionalni spoj pitagorejske i male terce –, i to se zapravo ne može promeniti. Ali čak i tako, značaj našeg načina zapisivanja muzike dovoljno je velik. Premda se može objasniti samo istorijski, on nikako nije puka antikvarna reminiscencija.

Jer tumačenje tonova saobrazno harmonskom poreklu pre svega vlada našim muzičkim »sluhom«, koji je u stanju da tonove prepoznote na instrumentima enharmonski oseti kao različite saobrazno njihovom akordskom značenju, čak da ih subjektivno »čuje« kao različite. Pa i najmodernije evolucije muzike, koje se praktično kreću višestruko u smeru rastakanja tonaliteta, – i barem delimično su proizvod karakterističnog, intelektualizirano-romantičnog zaokreta našeg uživanja ka efektu »interesantnog«, – ne mogu da se konačno oslobole ma i poslednje vezanosti za ove temelje, bila ona i u formi kontrasta. Nema, zapravo, sumnje da »načelo distance«, koje je iz temelja strano harmoniji, i koje objektivno leži u osnovi podele na intervale na našim instrumentima sa klavijaturom, – samo mešoviti registri na orguljama*

* Tzv. *miksture*, gde jedna dirka stavlja u pogon više cevi, pa je rezultat mešavina alikvotnih tonova nominalnog tona.

imaju čist štim, – deluje jednakot otupljujuće na finoću sluha, kao što bi i vrlo snažna upotreba »enharmonskih zamena« u modernoj muzici mogla delovati na naš harmonski osećaj po sebi.

Tonalni *Ratio*, međutim, deluje svuda, na određeni način kao formativno načelo, koliko god nikada ne bio u stanju da zahvati živi pokret muzičkih izražajnih sredstava; bilo to samo indirektno i iza kulisu, ili pak naročito snažno u muzici kakva je naša, gde je postavljen kao svesni temelj tonskog sistema. Što se tiče »teorije« kao takve, nema ničeg razumljivijeg do da *Ratio* gotovo uvek hramlje za činjenicama muzičkog razvoja. No zbog toga nije ostao bez uticaja, a njegov uticaj nikako nije pao isključivo na tās onoga praktičnog što je već postojalo, nego je istina da je umetničku muziku u više navrata bacao u lance koje je ona dugo vukla.

Moderna akordska harmonija je zasigurno pripadala praktičnoj muzici daleko pre no što su joj Ramo i Enciklopedisti dali (nedovoljno potpunu) teorijsku osnovu. Ali činjenica da se to dogodilo bila je praktično plodna, sasvim jednakoj kao i naporu srednjevkovnih teoretičara ka racionalizovanom razvoju višeglasja, koje je već postojalo i bez njihovog sudelovanja. Odnosi između muzičkog *Ratia* i muzičkog života spadaju među istorijski najvažnije promenljive tenzije odnose u muzici.

II DEO

ISTORIJA INSTRUMENATA

POREKLO GUDAČKIH INSTRUMENATA

Gudački instrumenti – tuđi antičkoj kulturi, poznati, u primitivnom vidu, kineskoj i drugim muzikama – u svom današnjem obliku su naslednici dva različita tipa instrumenata.

Sa jedne strane stoje oni nalik na violinu, svojstveni prevashodno Istoku i tropskim predelima, sa rezonantnim telom iz jednog komada (izvorno najčešće od kornjačinog oklopa preko kog je razapeta koža). Njima je pripadala »lira« za koju od Otfrida* znamo da je postojala već u VIII veku i u to vreme imala jednu žicu (kasnije će dobiti tri i više njih), kao i rubeba (dodnije nazvana rebek), donesena sa krstaških pohoda po Orijentu i naširoko korišćena u XI, XII i XIII veku. Taj instrument dobro se uklapao u tradicionalnu muziku: mogao je da proizvede dijatonske crkvene moduse uključujući *b moll*. Ovaj tip dakle nije bio uistinu »napredan«. Ni rezonanca ni kantilena nisu se mogle razvijati iznad određenih granica.

* Otfried, monah iz Vaisenburga, rođen oko 800, smatra se prvim nemačkim pesnikom, sačinio oko 860 najstariji opis fidule za koji se zna. (Iz brazilskog izd.)