

Ана Стефановић

РАМООВ СИСТЕМ ХАРМОНИЈЕ У ЊЕГОВОЈ ПРЕПИСЦИ СА Д'АЛАМБЕРОМ И РУСОМ

Апстракт: Чланак испитује полемичку преписку Рамоа са д'Аламбером и Русоом која се одвијала у шестој деценији XVIII века. Рамоов систем хармоније је у њој био суочен са два опречна изазова: с једне стране, са изазовом апсолутизације система који је долазио из саме његове унутрашњости, а са друге, са новим виђењем музичке аутономије, заснованим на анархичном и разграђујућем гесту усмереном према систему споља. Док из полемике са д'Аламбером Рамоов систем излази учвршћен и ојачан, чиме осигурава премоћ музике у теоријском пољу, полемика са Русоом показује да аутономија обезбеђена музици у домену науке, не повлачи за собом и њену аутономију у естетском домену.

Кључне речи: Теорија музике, систем хармоније, треперење звучног тела, музичка имитација, музичко представљање, музичка експресија.

Једно сазнање свакако не треба изгубити из вида: ако се човек или мислеће биће удаљи са површине земље, тај најпаметнији и узвишени спектакл природе више није ништа друго него туђна и нема сиена. Универзум замире, обухватају га тишина и ноћ. Све прелази у једну просторану самоћу, у којој неопажене појаве промичу нејасно и немо. Само присуство човека егзистенцију бића чини занимљивом...

(Diderot, "Art", *Encyclopédie*)

Средином XVIII века, напореда са подухватом *Енциклопедије*, Рамоов (Rameau) систем хармоније (1722-1760) природно је настао на тлу већ битно одређеном картезијанским духом система: система укупног знања, појединачних наука и уметности. Тај универзални поредак ствари, произашао из јединственог принципа који суверено влада у његовој основи, осигурао је класични свет знања и Лепог у пределу апсолутне самодовољности, обавезном само властитим правилима. Рамоов систем музике био је слика тог рационалног поретка, чак је имао привилегију да буде постављен у сам његов темељ. Музика је тиме стекла премоћ коју до тада није имала, премоћ која долази од потпуне самосталности, од пуноће и

идентичности, од таутолошког преклапања преко законитости сопствене кохеренције. Ипак, она је тиме била суочена са два опречна изазова: с једне стране, са самим *духом сисџема*, са изазовом његове апсолутизације и сопственог затварања у бесадржајни и немушти универзум; с друге стране, са новом визијом самосталности и слободе која је своју могућност видела у анархичном гесту према *духу сисџема* и у рушевинама његове *џрегсџаве*. Смисао и статус, који је у суочењу са ова два изазова Рамоов *сисџем* добио за себе и за даљи живот музике, успостављао се у полемичкој преписци са д'Аламбером (d'Alembert) и Русоом (Rousseau), у теоријском и естетичком сукобу који је у француској музици обележио шесту деценију XVIII века.

Сисџем хармоније у џеоријском и научном џољу

Дух сисџема није само претензија на универзалистичко и апсолутизацијско разумевање света, него и апсолутизација сопствене методе: онога што је системски дух система. Он се у свим видовима свог појављивања у историји испоставља као полагање права на искључиви, крајњи, универзални, затворен методолошки оквир. Та врста методолошке догматичности природно садржи у себи једну ексцесивну црту, један моменат прекорачења који отпочиње дијалектичку игру и постаје услов појављивања властите супротности. Тако је и Рамоова теорија не само један универзалистички и апсолутизацијски приступ разумевању музике, већ нужно и апсолутизација саме те теоријске поставке. Она свој пуни, могло би се рећи емфатични вид добија у полемици са д'Аламбером, подстакнутој појављивањем чланака "Fundamental" и "Gamme" у VII тому Енциклопедије (1757) у којима се чувени енциклопедиста дистанцира од Рамоовог теоријског система. Рамооов одговор на те критике и на д'Аламберово писмо у којем су оне до краја изоштрене, у *Писму г'Аламберу (Lettre à d'Alembert)* из 1760, коначно ће, управо захваљујући моменту прекомерности који носи у себи и полемичком, оспоравајућем тону који га, разумљиво, прати, учврстити Рамоову теоријску парадигму.

Питање је, међутим, да ли се овај стадијум *non plus ultra* Рамоове теорије, како се он обелодањује у *Писму г'Аламберу*, може сматрати ексцесом, "опседнутошћу до лудила", "запоседнутошћу демоном теоријског империјализма"¹, или, бар, да ли му се те особине могу приписати с негативним предзнаком, ако је извесно да Рамо и не би био творац једног кохерентног теоријског *сисџема*

¹ Видети: Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau*, Minerve, Paris, 1988.

музике да у самој намери и подухвату његовог заснивања није већ постојала претензија на апсолутно и универзално важење. Једном речју, да ли је он и могао бити нешто друго него подухват "теоријског империјализма"?

Овај крајњи Рамоов и д'Аламберов спор² тиче се домета, удаљености до које се може протезати ауторитет једне математичке, геометријске концепције музике; или - ауторитет музике уопште. Уколико је музика звучна *маџематика* произашла из пропорција које настају из треперења звучног тела, због чега се управо те пропорције не би могле сматрати основом из које је потекла сама идеја о пропорцијама, па дакле и геометрија? Моменат апсолутизације Рамоове теорије састоји се у овом позном обртању поретка у којем стоје музика и математика, у устоличењу музике на месту универзалног принципа, модела за сваку науку: музика није заснована на моделу математике, него је математика заснована на моделу музике. То је, заправо, коначно и потпуно затварање Рамоовог теоријског система који музици не осигурава само премоћ у домену њене теорије, него и у систему свих наука, следствено, у домену *a priori*.

У општим цртама, Рамоов и д'Аламберов сукоб се може описати као сукоб апсолутног догматизма и релативног скептицизма, поткрепљеног д'Аламберовим нагињањем енглеском емпиристичком и Русоовом сензуалистичком концепту. Ипак, наличје ове методолошке удаљености лежи у до краја неоспореном ауторитету картезијанског модела у д'Аламберовој и, уопште, у енциклопедистичкој мисли и у коначном смислу се испољава као разилажење две картезијанске филозофије, од којих једна апсолутизује положај музике, као суверене и изворишне инстанце целокупног поља рационалности, а друга - математике: *harmonie universelle*³ насупротив *mathesis universalis*.

Удаљеност ових општинских поставки утврђена је на самом почетку Рамоовог *Писма*,⁴ у одговору на д'Аламберову главну примедбу:

'Шћа ћемо рећи за оно шћо је предложено у последње време, да је геометрија заснована на треперењу звучног шћела јер је геометрија, како се каже, заснована на треперењима које ствара звучно

² Видети: Françoise Escal, "D'Alambert et la théorie harmonique de Rameau", *XVIIIe siècle*, no.16, 1984, стр.151-162.

³ Наслов дела Marin Mersennea, 1636.

⁴ "Lettre à d'Alambert sur ses opinions en musique insérées dans les articles Fondamental et Gamme de l'Encyclopédie", у: Jean-Philippe Rameau, *Musique raisonnée* (éd. C. Kintzler, J-C. Malgoire), Stock, Paris, 1980, стр. 121-144.

шело'.⁵ Сви геометрири се слажу да су науке засноване на пропорцијама јер, у ствари, из пропорција се рађају прогресије, а из ових - сви односи. Зар ћеће порећи да претерење звучног тела ствара све пропорције? 'Геометрири би добро учинили када би озбиљно одбацили овакве тврдње.' Зар се њих то ишче? Њих, који само следе правила својих учитеља, чије се заслуге не могу похвалити ни једним јединим принципом, који њима нису били ни потребни за њихова узвишена открића.

Средишња тачка д'Аламберовог оспоравања јесте у свођењу Рамоовог система на "хармонску" пропорцију (звучање горњих аликвотних тонова) и изостављању "аритметичке" (доњи аликвотни тонови) и "геометријске" пропорције (октава), од којих је прва кључна за објашњење молског тонског рода, а друга - за заснивање целог (геометријског) система: "... све пропорције у звучном телу се испољавају чим оно затрепери, тако да се чује хармонска пропорција, подразумева се геометријска у октавама 1. 2. 4. и види се аритметичка..."⁶ Д'Аламберово свођење односи се на тонове које Рамо зове "хармоницима" (горњи аликвотни тонови: "тонови који образују хармонију звучног тела, значи, његова квинта и велика терца"⁷): 'У ствари, када би односи били ишд., претерење звучног тела које производи 12. и 17.⁸, било би довољно за заснивање читавог система хармоније', утврђује д'Аламбер. Хармоније да, али не и геометрије. Овде је очигледна д'Аламберова намера да, с једне стране, утицај теорије звучног тела сведе на домен хармоније, а с друге, да чиниоце музичког језика, као што је трозвук, објасни из домена искуства и саме музичке праксе. Разуме се да Рамо тиме није могао бити задовољан, тако да с лакоћом "прозире праве разлоге": *Хармоније! Врло добро: све је речено... Али, на чему ћеће засноваити ход те хармоније...? Јер, уишће не наводиће октаву у тој вибрацији, јер сје унапред одлучили да ње нема; међуштим без помоћи те октаве нишће од онога ишће сам тврдио не може да уђе у ваш систем хармоније. Без ње нема прогресије или хода хармоније, нема геометријске пропорције, нема мелодије; и управо зашто ишће не видиће ту октаву, иако она вибрира, требало би да препознате геометријску пропорцију између 1. 1/2. 1/4, као ишће сје препознали хармонску између 1. 1/3. 1/5;...?*

⁵ Под једноструким наводом дати су Рамоови наводи из д'Аламберовог писма којима следе Рамоов одговор и расправа.

⁶ Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754), in: Rameau, *Musique raisonnée*, нав. дело, стр.163.

⁷ Исто., стр. 161.

⁸ Мисли се на квинту и терцу.

Рамоов и д'Аламберов спор око дисонанце проистиче из исте разлике у полазиштима: *Када, ѓосѓодине, ѓовориѓе о дисонани ви кажеѓе 'да сѓе објаснили ѓриродно ѓорекло акорда који је носе'; али не кажеѓе да сѓе ѓорекло ѓе дисонанце засновали само на инѓтервалу секунде. Ви је наводиѓе само заѓо да бисѓе имали изѓговор да осудиѓе идеју о ѓроѓорѓијама коју сам јој ја ѓридогао...* (Реч је о "трострукој пропорѓији" /"proportion triple"/ која се образује између горње и доње доминанте, односно о додавању још једне терце на дурски трозвук у "празнини која се отвара између доминанте и ѓене октаве", дакле о септими.) *Ви видиѓе, ви осећаѓе да нам је ѓрирода ѓоказала дисонанцу не у јединсѓиву два ѓѓона која је формирају, као шѓо су до, ре или ми, фа, већ једносѓавно у ѓиховој суѓесији: ви, међуѓим, не видиѓе и не чујеѓе нишѓа од овоѓа у ѓреѓерењу звучноѓ ѓела. Шѓа се ѓо, дакле, доѓодило са филозофом, маѓемаѓичарем да он не види да се извор дисонанце може наћи само у хармонији, јер се ѓрирода објашњава једино хармонски, значи, у јединсѓиву више ѓѓонова?* Ово Рамоово питање је потпуно на месту, јер открива одвећ значајну противречност у д'Аламберовом односу према ѓеговом систему, да се у ѓој не би назирали неки савим други мотиви, који се заправо и не тичу система самог. Д'Аламбер, засигурно најбољи познавалац Рамоове теорије од свих ѓегових савременика, аутор ѓене поједностављене верзије у делу *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau* (Елементи теоријске и практичне музике према принципима Г. Рамоа, 1752), као да одједном не прави разлику између *basse fondamentale* и *basso continuo*, између основе свих хармонских пропорѓија и прогресија и реалног баса; као да упада у замку мишљења по ренесансном, мелодијском, а не по Рамоовом, хармонском принципу, који подразумева произилажење мелодије, па и дисонанце, из хармоније, тако да дисонанцу и мелодију, као у претоналној фази језика, посматра с обзиром на реални бас⁹. Тешко је дакле ово д'Аламберово "превиђање" објаснити већом приврженошћу уметничкој пракси него Рамоовој теорији, а много једноставније - покушајем да се призивањем искуства, с једне стране, суспендује преимућство музике у заснивању универзалног система науке, а с друге стране, да се посредно да за право супротној, Русоовој концепѓији "језика страсти" и "првобитне мелодије".

Позна блискост са Русоом, па онда и приврженост ѓеговој идеји, јесу друго значајно извориште д'Аламберове критике Рамоовог система. Примат мелодије, односно хармоније, објективна је и суштинска тачка раздора између ове две поставке и, сагласно

⁹ *Sixte ajoutée* је у том смислу замка ѓраксе у коју је сам Рамо упао и ѓегова недоследност властитом систему.

томе, незаобилазан ослонац д'Аламберовог напада. Ево како Рамо одговара на русоовску идеју првенства мелодије пред хармонијом и на његов метод заснивања музике који пробија из д'Аламберових речи: *Имали бисмо јуно право, Господине, да кажемо да је мелодија скоро једина ствар која има значаја у музици уколико бисмо објективно сагледали оне своје искуства и увидели да има још много нивоа исхода овог о којем говоримо. То је, у ствари, јрво јомоћно средство хармонског крепања које примећује оградичен човек: украси који се догају ономе што је главно... Да ли је мелодија оно што дошче слушаоца на месту где настаје хор у Пигмалиону, којем смо имали доброту да алаудирамо. То узбуђење дује не само природном јоректу хармоније, као и јорорцијама сачуваним у снази сваке консонанце, него и модулацијама које јреходе јренујку у којем хармонија јреба да јроизведе јнај ефекај; то је оно што је јначно... Може ли се, забога, изнејти још која химера нашег колеге о овом јредмету... Али ви, Господине, ви свуда сејемо конфузију, ви јоричемо, кријкујемо, јредлажемо сумњу, не расветљавамо ништа: задовољавамо се јиме да се ослонимо на суд једног јоррошеног музичара (musicien consoté), књижевника, уметника: то значи вешто се извући...*

Но, у д'Аламберовој русоовској оптици пропорције које ствара треперење звучног тела, осим тога што не могу заснивати систем геометрије и свих наука, потпуно су непотребне и теорији музике и немају никакав значај за узбуђење и задовољство слушаоца. Могло би се рећи да увођењем перспективе перцепције музике д'Аламбер баца ново светло и на начин њеног заснивања: *'Г. Русо је врло добро показао... да је јосмајрање односа сасвим излишно да би се схватило задовољство које нам јружају консонантни акорди. Посмајрање јројорција није мање бескорисно у теорији музике.'* Оспоравајући значај пропорција за теорију музике, д'Аламбер изоштрава и уопштава разлику између заснивања музике као система, структуре, односно, као носиоца афективног потенцијала, па, у сагласности с тим, и разлику између њеног рационалног, односно, афективног примања. То је питање на којем се прелама како класична, картезијанска филозофија уметности, тако и она која ће јој се, уопштено говорећи, супротставити; питање које, најзад, усмерава методолошке поделе у теорији музике све до данашњег дана. Рамоовој теорији овде је супротстављена сензуалистичка, сентименталистичка и субјективистичка теза *par excellence*, по којој је задовољство у уметности потпуно независно од разумевања (рационалног поимања) односа који постоје у уметничком пољу и пољу лепог; по којој, дакле, оно није посредовано структурном основом тог поља: *Да ли Г. Русо хоће да каже, пита у наставку Рамо, да се може живјати у музици без јознавања инјервалских*

односа? То схваћање му нико неће оспоријати; али шта хоће да каже кад догаје да су пројорције бескорисне у теорији... Како уопшталом објаснијати неке делове те науке, решимо темпоровање, без посмајрања односа? То темпоровање је промена интервала: њихова јачносћ се саспоји у јавилносћи односа и не може се ујврдјати сјејен њихових разлика гружачије него приказивањем онога што недостјаје јавилносћи ових односа. У први мах се може учинити да Рамо, допуштајући директно, непосредовано задовољство у музици, у свој систем "на мала врата" пропушта сензуалистичку претпоставку. Ипак, уколико задовољство није посредовано поимањем и опажањем интервалских односа, то не значи да је од њих независно. Штавише, Рамо само порекло музике види у "пасивно хармоничној" природи човека, коме је било довољно да "први пут произведе консонанцу да би га задовољство које је тада осетио навело да је понови"¹⁰. Систем је, дакле, очекивано осигуран из картезијанске перспективе: идеја задовољства је чврсто интегрисана у универзалну структуру. Како је то раније, у својој познатој студији, приметио Жорж Снидерс (Georges Snyders): "...Рамо је (музику) установио као место на којем се уједињују разум, доказано објашњење, с једне стране, и сензибилност, с друге стране..."¹¹ То јединство се остварује на начин картезијанске механике страси, једним механичким, материјалним, јасним и појмљивим, општим видом подударана резонанција два "тела" (објекта и чула примаоца), а не интуитивним, нејасним, неухватљивим и несазнатљивим, тајанственим и непоновљивим везама које би се могле успоставити између њих. "Приметите, најпре, да су сви тонови способни да изазову неко задовољство. А затим - да се то задовољство састоји у извесној пропорцији и подударану објекта са чулима"¹², то је Декартов (Descartes) траг на којем је Рамо средином XVIII века заснивао одбрану своје "сензуалистичке", а заправо математичке и физичке перспективе. И коју је одобрила Академија.

Коју годину касније, у писму на које се непосредно упућује Рамоов одговор, д'Аламбер је овакву поставку коначно оценио као 'ојседнујосћ музичара жељом да својим творевинама дају лажан научни изглед који може да обмане само неућене.' Али ви, Госјодине, одговара Рамо, ви сте дакле желели да обманете

¹⁰ *Nouvelles réflexions sur le principe sonore* (1760), у: *Musique raisonnée*, нав. дело, стр.118.

¹¹ G. Snyders, *Le goût musical en France*, Vrin, Paris, 1968, стр.79.

¹² Descartes, *Abrégée de la musique*, у: *Oeuvres de Descartes*, Sacy, Paris, 1966, стр.14.

неујућене када сће хвалили мој Доказ принципа хармоније¹³, и додаје у фусноти некадашње мишљење Академије: *Чишамо о мом Доказу: Верујемо да је фундаментални бас који је ошкрио аушор, и који је узет из саме Природе, њриниш хармоније и мелодије... што је геометријска наука више него шшо је раније била, и на коју се могу њримениши маџемаџички њриниши. Пошшисано: Доршу де Меран (Dortous de Mairan), Никол (Nicole), д'Аламбер. Чему сага вероваши: овом ѡследњем, саошшешеном у име целе једне Академије, или ономе шшо сага кажетше да је ѡказано од сшране Г. Русоа? Хоћеш ли се, дакле, одлучиши?*

На самом крају писма Рамо неће пропустити још једну жаоку на рачун д'Аламберове недоследности, још боље, на рачун његове преусмерене лојалности: ... у најмању руку, верујем да више нећеш заборављати оно шшо сће ѡшшисали, увидевши како данас ѡприрода ѡшврђује ваше ѡрвобитно мишљење. Часш ми је да осшанем, Госшодине, ваш...

На последње питање д'Аламбер је одговорио две године касније (1762), у *Предговору* другом издању својих *Елеменаша штеоријске и ѡрактичне музике ѡрема ѡринишиша Г.Рамоа (Discours préliminaire" aux Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau éclaircis, développés et simplifiés par M. D'Alembert)*¹⁴: Доказ принципа хармоније Г. Рамоа уошшшше није имао ѡај наслов у раду који је он 1749. године ѡредсшавио Академији... Комисија... никада није њешову штеорију квалификовала гружачије нешо као Систем; једино име које јој уосшшлом одговара. Г. Рамо, који је, ѡсле одобрења Академије, мислио да свом сисшшему може да га својсшва доказа, свакако се није сешио онога шшо је Академија изјавила више ѡуша; да одобравајући једно дело, она не узима ѡринишише као доказане... Очигледно је да се коначни разлог разлаза обелодањује у сукобу метода и да се, према њутновском, емпиристичком и експерименталном становишту, Рамоов принцип не може узети као *доказан*. У њему је одвише математике, одвише апстрактног и дедуктивног мишљења да би могао одговорити захтеву за "истином чињеница". Опет, ако се узме као метафизички подухват, као космолошки концепт, није ли претерано устројство света свести на принцип ѡрејерења звучног шела? Строго узевши, у првом случају, реч је о мањку *физике*, у другом, о мањку *логице*.

¹³ Реч је о раду који је под насловом *Сшс у којем се износе основе сисшшема музике, штеоријске и ѡрактичне*, Рамо представио Академији 1749. године и који је, уз велике похвале, одобрен од стране Академије. Рамо је овај рад објавио следеће, 1750. године под, како се види, претенциознијим насловом: *Доказ ѡринишиа хармоније*.

¹⁴ In: Catherine Kintzler, нав.дело, *Annexe II*, стр. 193-207.

Ипак, д'Аламбер ће у овом, последњем свом осврту на Рамоову теорију, у емпиристичком замаху и заносу, одустати и од раније изнетог става да се Рамоов принцип може узети за основ (музичке) хармоније, допуштајући могућност да *хармонија има неки други неизнајни принцип, ошћији неџо шћо је прејерење звучноџ шела, чији је овај само једна ѓрана; или, најзад, да се можда не преба преудићи да се цела музичка наука сведе на један шће исћи принцип...* Теорија музике (чак и за оноџа који на њу хоће да се оџраничи) садржи у себи шћићања од којих сваки шћамешан музичар преба да се уздржава, у сваком случају преба да избеџава да иде изван ѓраница шће шћеорије и да између музике и друџих наука шћражи химеричне односе...

На крају крајева, д'Аламбер је Рамоовом картезијанском догматизму апсолутног супротставио ништа мање радикалан скептицизам релативног. Рамоов ексцес теорије и метафизике заменио је сопственим ексцесом искуства и праксе: *Да ли је неопходно додати да, да би се направила добра музика, није довољно добро познавати принципе изложене у овој књизи? ...Неће се комитовати боља музика читањем ових Елемената, као шћо се неће исати бољи стихови са Ришелеовим (Richelet) речником...* Тако је Рамоов систем постао лексички приручник...

Д'Аламбер је међутим свакако био у праву строго тврдећи да је Рамоова теорија *систем*, а не *доказ*, таман колико није била ни решење космолошког поретка: оно неопходно садејство спекулативног и емпиријског које *систем* управо осигурава као систем.

Са Шујеом (Chouillet) се може закључити да су "физика и логика две границе између којих је стајала у месту, повремено и лутала естетика картезијанске инспирације, више од једног века"¹⁵, и да је, у истом тренутку када је емпиристички дух већ врло снажно захватао зоне метафизике, *дух система* истрајавао у подухвату да сачува рационалност уметности и Лепог.

Систем хармоније у естетском пољу и пољу уметничке праксе

Но, када је о Рамоовом систему реч, у њему је рационалност музике утврђена као рационалност *звучноџ* универзума, али не и као рационалност естетског домена и домена уметничке праксе. Који је, дакле, значај и које су последице апсолутизације музике у теоријском и научном пољу за њен статус у пољу уметности и Лепог? Да ли између видова Рамоовог заснивања музике у ова два домена стоји знак једнакости?

¹⁵ Chouillet, *Esthétique des lumières*, PUF, Paris, 1974, стр.63.

Ово питање је нужно посредовано самим *духом система*, паралелизмом који се њиме успоставља између класичне концепције језика, с једне, и музике, с друге стране, управо захваљујући Рамоовом теоријском подухвату. Наиме, аутономија која је обезбеђена музици као чистом "звучном предмету" подударна је универзалистичком заснивању језика, *генералној граматици*¹⁶, панхронијској концепцији реторике у класичном добу; одн. логичко-граматичком паралелизму који се простире кроз цео XVIII век, а који у језичкој синтакси види слику универзалног Логоса. И Рамоово универзалистичко виђење музике као општег, математичким односима предодређеног поретка, искључује превазилажење, одступање, удаљење, разлику, посебност... И када постоје, одмак и преиначење, као у класичној реторици, само потврђују ауторитет норме. Све што се догађа у пољу музике одређено је правилима његовог устројства, његове унутрашње, "хармоничне" структурисаности; то је комбинаторика, игра елемената и односа затворених у *систем*, које не додирује ништа што долази из спољашњости. Овај музичко-језички паралелизам (коме уосталом и дугује идеја заснивања музике као језика у строгом смислу речи; она је посредована метафизичком, логичком концепцијом и једног и другог), прецизира и усмерава питање у естетском правцу: *да ли теоријска и научна аутономија музике значи истовремено и њену језичку и естетску аутономију?* (То поклапање, са акцентом који је све више на аутономији естетског, практично се подразумева од краја XVIII века, а од музичког формализма у XIX веку, одстрањивањем *механичке* и *материјалне* основе, даје модерни модел музичке структуралне лингвистике.) Питање би се могло поједноставити на начин готово непримерен било којем од споменутих последника Рамоовог система: да ли истрајавање на теоријској и језичкој рационалности код Рамоа значи и истрајавање на рационалности уметности и Лепог. Другим речима, а призивајући Дидроову мисао, оставља ли његов систем у којем се огледа *природа ствари* (*natura rerum*) неко место за *природу човека*?

Прилично уверљив одговор на ово питање даје управо позната преписка Рамоа и Русоа, размена два чувена списка која привидно немају адресате. У свом *Lettre sur la musique française* (1753)¹⁷ Русо је Рамоов систем изложио до тада најоштријем нападу, али нападу који је ишао са сасвим друге стране од оне са које ће касније

¹⁶ Наслов чувеног дела (*Grammaire générale et raisonnée*), касније познатог као *Grammaire du Port Royal* (1660), као и касније дела Beauzéea, такође енциклопедисте, аутора чланка "Régime" у Енциклопедији.

¹⁷ У: Rousseau, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Pléiade, Gallimard, Paris, 1995, стр. 287 - 328.

наступати д'Аламбер. Систем овде није оспораван "изнутра", у ономе што је његов научни опсег, већ му је супротстављена једна радикално другачија поставка, поставка која заправо и не оспорава, већ пориче, одбацује, руши његове саме постулате. Но, за ово разматрање нису толико битни сам однос и непомирљивост две теоријске визије музике, колико чињеница да је Рамоов језички *систем* овде суочен са естетском димензијом. Полемика коју је започео Русо, а Рамо је наставио својим списом *Observations sur notre instinct pour la musique*¹⁸ (Разматрања о нашем осећају за музику, 1754), водила се на месту стварно и суштински узорном за француску музику у класичном добу: на речитативу Армиде из истоимене Лилијеве опере. Кроз њу се, међутим, опредељивао Рамоов однос према средишњем месту естетике овог раздобља, према *имитацији*, и искушавало се Рамоово заснивање музике кроз њен однос према језику; преламао се заправо кључни однос *система* и *природе* (*natura naturans*), стварности која је изван њега.

Пошто је у првом делу *Писма* изложио своју теорију, Русо је карактеристичан, иронијски модус напада, пун заједљивости и лоше воље, усмерио на француску музику *en général* и на Рамоову теорију *en particulier*. Ипак, најзначајније је то што је он од самог почетка увукао Рамоов *систем* у естетичко поље, испитујући његову одрживост, употребљивост с обзиром на за његову тезу подразумевани императив да се музиком пренесу, изразе и изазову осећања:

*Надам се, Господине*¹⁹, *да ми нећеће замерити на дужини овог списа, која је последица његове новине и важности његовог предмета. Смањрао сам да ми је дужности да се мало више позабавим једним тако суштинским правилом као што је то јединство мелодије; правилом о којем ниједан Теоретичар, колико знам, до данас није говорио... из њега произишћу чак и предности за хармонију, на чију сам штељу сву предност, сва је прилика, дао мелодији...*

Сећам се дакле да сам у неком делу Г. Рамоа чинио да свака консонанца има свој посебан карактер, односно, један њој својствен начин којим изазива узбуђење душе; да ефекти терце није исти као ефекти квинте, као што ни ефекти кварте није исти као ефекти сексте... Из тога произилази доста очигледно да ће са дисонанцама и свим осталим моћним интервалима бити исти случај. Искусство које разум појврђује, јер сваки пут када су односи другачији, утисак не може бити исти.

¹⁸ У: Rameau, *Musique raisonnée*, стр. 145 - 200.

¹⁹ Русо се у *Писму* обраћа неименованом Господину, који је, извесно, Рамо. Овим, као и тиме што Рамоа спомиње само у трећем лицу, како ће то касније учинити и Рамо у свом спису, он наглашава и презир и непријатељство.

Но, рекао сам себи размишљајући о тој претпоставци, јасно видим да ће две консонанце, лоше сављене једна поред друге, иако према правилима акорда, умањити једна другој ефикаси, да ће се међусобно попрећи или поделити... Уколико ми је попребан ефикаси квинте за израз који желим, могу да ризикујем да умањим тај ефикаси прећим тоном који, делећи квинту на два друга интервала, нужно мења тај ефикаси, ефектом две терце на који је разлажем; и те саме терце, иако целина савара сасвим добру хармонију, будући различите врсте, могу још да штеће једна другој... То је, дакле, сигуран принцип и принцип заснован на природи, са којим сва Музика у којој је хармонија скрупулозно поуњена, сва праћена у којој су сви акорди попуни мора да прави много буке, али са мало израза: управо је таква француска музика. Тачно је да у одабиру акорда и деоница избор постаје тежак и пражи много искуства и укуса да би увек био добар; али, уколико постоји правило које може да помогне Композитору у таквим приликама, то је свакако правило о јединству мелодије које сам покушао да установим...

Конкретизација овог почетног напада долази са преласком на споменути Монолог Армиде, који се одмах дефинише као брисани, безвредан простор између лоше и непотребне схоластике, с једне стране, и недосегнутог "гласа страсти", са друге:

Када је реч о речитиву..., не знам, Господине, шта ви погравујете под том речју; ја речитивом зovem хармонску декламацију, што значи, декламацију чија се сва глума одвијају по хармонским интервалима... Овде је место да вам покажем, на примеру италијанског речитива, да сви услови које претпостављам за добар речитив у њему могу да се пронађу... Али, када је реч о француској музици, врло радо жу испрошићу оловку на анализу, са уколико више задовољства уколико је реч о делу којем је у Нацији посвећено најједногласније одобравање... тај чувени монолог Армиде... који се сматра за ремек-дело декламације и које сами Учитељи дају као најсавршенији узор право француског речитива. Најпре примећујем да га је Г. Рамо наводио с правом као пример тачне и добро вођене модулације: али тај хвалоспев, примењен на дело о којем је реч, постаје права сашира, и сам Г. Рамо би пребало добро да се чува да не заслужи сличну похвалу, у одговарајућем случају: јер, може ли се замислити нешто још горе од те схоластичке правилности у једној сцени у којој бес, нежности и контрасти супротивљених ствари доводе Глумицу и Гледаоце до највећег узбуђења...

Рамо свој одговор започиње излагањем, понављањем, потврђивањем система већ познатог из Доказа..., дакле, са чврстих позиција, како то у свом Писму чини и Русо, уз потпуно занема-

ривање супротстављеног теоријског концепта и са исто толико привидне равнодушности према инстанци којој је спис упућен:

Док сам радио на овом делу, у којем сам најпре једино имао у виду наш инстинкт за музику и њен принцип, појавило се више стиса о теорији уметности, којима сам мислио да не могу боље да одговорим него на основу мојих главних идеја, каже у Предговору свом спису Рамо, додајући у фусноти: Можда би ми аутори ових дела били захвални да их не именујем ... Ради се заправо само о томе... да се треба једино држати продукација звучног шела, продукација који се деле на две врсте, врсте које се препознају према месту које ти продукцији заузимају у генеративном поретку (Génération harmonique, прим. аутора), места које се, са своје стране, препознаје у два појма уметности, врло значајна уосталом, а то су доминанција, квинција изнад џонике, и субдоминанција, квинција испод џонике...

Но, сам почетак анализе Лилијевог речитатива, Рамоов систем у тренутку премешта у сасвим други предео, предео уметности на делу. Да ли у том, естетском пределу Рамоов систем остаје класични одраз универзалног поретка Природе, да ли постаје само његов естетски еквивалент, затворен у иманенцији властите структуре и њених односа; у властитој самодовољности. Као објекат метафизичке интуиције или, просто, задовољства. Који смисао у том контексту и сукобу два становишта задобија класични принцип имитације?

Али, да бисмо могли сами да судимо о осећању које ове две различите стране, страна доминанције и страна субдоминанције, могу да изазову, бацили смо поглед на једно Лилијево место... Када Армида каже: Освајач Рено... и размишљајући додаје: Ако неко то може да буде, музика чини да она то размишљање износи са неком врстом осећања понижености, израза, као да је у том тренутку обузима сумња да неће моћи да тријумфује над њим јунаком, у сагласности са преходних девет стихова, од којих су последња два: Не, не бих могла да се без великог беса одрекнем, Победе над овим тако надмоћним и тако великим срцем. У ствари, један такав успех је велика победа за једну кокету: иако да се Армида може врло добро разумети у овоме, када каже за себе: Да ли могу да се похвалим да сам ја победник? То је без сумње смисао који је водио Лилија; јер, да се хитело да се покаже да је Армида само хвалила величину свој хероја, не осећајући истовремено бојазан да над њим неће моћи да тријумфује, Лили не би пропустио да учини да то осетимо, неком другом хармонском основом... Три средства то помажу разлици у изразу, с једне стране Лили силази, долази до субдоминантног тоналитетa и једне нове снизнице, држећи се идеје коју сам претпоставио; с друге стране се ње,

долази до њоналијетета доминанције и до једне нове њовисилице у хармонској основи: њовисилице која је јасно обележена изнад баса... Сџрана субдоминанције ѡроизводи увек исџи ефеќаџи, било у усџону било у џаду (мелодије, прим. аутора), као и сџрана доминанције: увек ће се, с једне сџране осеџиџи џа врсџа ѡнижења које смо ѡреџиосџавили, а с друђе, џа врсџа ѡноса који се жели...

Готово да може да изненади начин на који се Рамоов строг, сувопаран, "схоластички" теоријски говор, такође равнодушан према свему изван његовог поља, баш као и сам систем хармоније, овде мења у корист једног скоро литерарног ефекта. Он свакако дугује чињеници да овим дискурзивним преломом Рамо заправо чини садржински прелом, доводећи музику у најближу могућу везу са језиком, речима и афективним садржајем који оне носе. Она је од самог почетка анализе посматрана функционално, у односу на потребу преношења, *имџиџије* текста, Армидиних речи. Но, чак и више од тога: Рамоов коментар није само опис једног психолошког стања, већ права психолошка егзегеза; он се не тиче само исказаног, већ и смисла који је имплициран. Сасвим прецизно, он је *инџерџреџиџија* смисла. Музика дакле не упућује само на афекат, него на оно што је најдубља основа једног "људског стања", онаква каква је иза појаве, иза привида.

Каква је у тим условима улога Рамоове "proportion triple"? Не треба ни наглашавати да она због саме референцијалности губи аутономију картезијанске *механике сџрасџи*, непосредованог, *физичког* подударана *резонирајућих џела*; као што губи и аутономију *логичке*, апстрактне, празне структуре. Међутим, Рамо чини и корак даље, тиме што са највећом убеђеношћу "брани" Лилијев поступак којим се "слаба" и "мека" субдоминанта појављује у тренутку када Армида евоцира "освајачку" природу свог јунака? "Трострука пропорција" тиме добија транзитивну, симболичку функцију у односу на смисао, или, на имплицирани смисао текста. (Субдоминанта симболише имплициран Армидин страх да неће освојити Реноа, а не експлицирану Реноову освајачку природу.) Треба приметити у Рамоовом говору честу и прецизну појаву речи *смисао*, за разлику од врло ретког и површног њеног појављивања у Русоовом говору. Ерозија класичног *рационалног ѡорекџка*, која је овде сасвим извесна, не креће се, дакле, у правцу русоистичког *ѡорекџка сџрасџи*, директне, непосредоване афективне "комуникације" (по чему је Русоова концепција ближа Декартовој, само се одвија на другом нивоу), којом се класично начело *имџиџије* усмерава према *неѡсредној ексџресији*, него у правцу критичког, самосвојног разумевајућег односа према свету (и афективних) појава.

Конкретизација сукоба са Русоом који се уопштено води на овој истој основи, сучељавање гледишта о сваком појединачном гесту и аспекту музике, потврдиће доследност ове Рамоове "инверзије". Русоова критика Лилијевог решења за почетак Армидиног монолога тиче се начина одвијања музичког тока:

Али, погледајмо како су дајти дивни сјихови овог монолога који се може смајрајти ремек-делом Поезије: Најзад је у мојој власти. Ево једног трилера и, ишћо је још горе, једног пошћуног засћоја од самог првог сјиха, док се смисао завршава шћек у другом. Признајем да би Песник можда боље учинио да је овај други сјих изосћавио и да је Гледаоцима осћавио задовољсћиво да његов смисао прочисћају из душе Глумице; али пошћћо га је он ушћреблио, на музичару је било да га прикаже. Тај фатални непријатељ, тај охоли освајач! Ја бих можда ошросћћо Музичару да је овај други сјих сћавио у други шћон од онога у којем је први, да је он у нешћходним сшћуацијама мало више мењао шћоналшћћей.

ARMIDE:

BASSE CONTINUE.

И трилер и хармонско кретање, карактеристичан прелазак из мола у дур из Рамоовог угла се опет разумеју с обзиром на смисао текста и на његову још суптилнију интерпретацију:

Трилер чини лејшћу наше музике, нарочшћћо у овом случају, где он додаје снагу речи моћ (puissance), на којој се заснива смисао целог сјиха: а ако га неки злоупотребавају, погрешно је шћо овоме приписивајти. Армида је поносна да најзад има Реноа у својој власшћи, и да би се шћу изразио њен тријумф, нишћћа не би било боље смишљено него трилер који она шћу ушћребљава: трилер који је ушћраво сличан трилеру шћруба у победничким шћесмама.

Када је реч о шћошћалном засћоју... Г. Русо не може да не зна да разноврсност шћонова који се шћу појављују када се мелодија одвија на истшћој хармонији служи само украсу мелодије и да у основи шћа разноврсност шћпредсћавља увек само један истшћи шћон... Но, како је

могао би да види засвој, чак социјални засвој на речи puissance, када не само исца пјоника, него и њена исца хармонија (исти, основни положај акорда, прим. аутора), ојсцаје у целом сциху, и још, до половине другог сциха? Шца се по збило са принципима изнским у Енциклопедији?²⁰ Засвој који је изазван да би се узео ваздух, а у сцивари да би се прво це, којим се завршава puissance одвојило од це којим заочиње следећи сцих, ... један такав засвој, да ли се он може у музици назвати тим именом, "и шца је још горе", "социјалним засвојем"? Да ли трилер сам по себи има така карактер, када се он ојсцаје узевши ојсцаје да би најавио засвој? Да ли је једна така трилерност са другим социјалним ојсцајама.

Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur.

Тај фатални непријатељ, тај оходи освајач. (следећи стих, прим. аутора)

Један аутор, који ми је учинио част да је усвојио моје принципе, без сумње познаје већ наведену блиску везу која ојсцаји између дурског и молског пјонског рода. Он шца тако зна да овај други своје порекло дузује првом, да од њега зависи, и ако је он по својој трироди благ, први је, социјално, мужеван, снажан. Ако је по тако, зашца онда сцављати примедбе Лилију, речима: 'Радо ћу ојсцаји ишца, за оно шца је најлепше у вођењу прва два сциха? Избећи сваки засвој од ојсцаја до краја другог сциха да би се осејила повезаност смисла, кад исца социјалним ојсцаје до половине другог сциха, где прелази у други социјалним, по би било већ превише. Али, најпре ојсцаји мол, да би његова слабост, социјалним снази дура, њему додала један нови замах и удвосцирчила га, да тако кажем, у трироди када така дур буде завршен социјалним засвојем (герос абсолу, ту се мисли на каденцу, прим. аутора), на речи се superbe vainqueur (тај оходи освајач), шца великог ојсцаја мајсцора. Јер, на крају, сав бес Армије се односи на шца последње речи, њу не заокуйља фатални непријатељ, шца њени ослобођени заробљеници, како она после каже да би се социјалним на акцију коју њено срце не одобрава, само је Ренова равнодушност према њеној лејоци така која ојсцаји њен онос.

Следећи неспоразум између Рамоа и Русоа изазван непотпуном (или аутентично "досадном", како каже Русо) шифром у Лилије-

²⁰ Рамо овде мисли на то да Русо у Енциклопедији, у одредници "Каденца", речи "застој" и "каденца" употребљава као синониме, као и појмове "потпуни застој" (герос абсолу) и "савршена каденца" (cadence parfaite). У том смислу у Русоовој примедби мора постојати противречност, јер овде свакако не може бити речи о каденци.

вој партитури, добро показује како у Рамоовом виђењу дисонанца непосредно утиче на разумевање смисла текста.

Ево свакако најсвирејијег џиренушка у целој сиени. Ко би по-веровао да је Музичар оставио цело џио узбуђење у исџиом џиону, без и најмањеџ инџтелекџиуалноџ џрелаза, без и најмањеџ хармонскоџ удаљења, на један џако досадан начин, са једном џако некаракџиерисџичном мелодијом и једном џако неџојмљивом несџрејџиношћу да умесџио џоследњеџ сџиха који џласи, Завршимо; ја дрхтим. Осветимо се; ја патим., Музичар каже џачно ово: Завршимо, завршимо. Осветимо се, осветимо се.

The image shows two systems of musical notation for Bass Continuo. Each system consists of a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are in French. The first system has the lyrics: "Veut la pitié m'exempt de dire? Frapons... Ciel! qui peut m'arrêter? Ache-". The second system has the lyrics: "vons... je tremis! vangeons-nous... je souffre! Est-ce ainsi que je". The music is written in a historical style with various note values and rests.

Ко би поверовао, одговара Рамо, џосле једне џако искључиве џврдње, да је неко могао да се џревари? Не само да цело џио узбуђење није у исџиом џиону, веџ се он мења, џомоћу џодразумеване хромайџике, џосле свакоџ џолусџиха. После џона ми, ко може да ме заустави, џрелази се на доминанџу за сол, џде се џа доминанџа џење на реч завршимо: џај сол џосџаје заџим доминанџа своје субдоминанџе до, џде џрелази да би се у силазу изразило ја дрхтим. Одаџле долази доминаџа за ре, на којем се ре, џлас џење да би изразио осветимо се. Заџим џио ре, џосџајући доминанџа за сол, на крају несџаје силазећи до џерие џиоџ сол, да би се цело узбуђење завршило са: ја патим.

Толико доминанџи, џолико нових џовишења и снижења, који у хармонској основи дају најсавршеније моџуће расџоређену хромайџику. Али, можда ће се рећи да се у џласу не види ни једна од џих џовисилица и снизилица, ни у басу, као ни у џифри: но, џоџребно је неџио више од очију да би се судило о џаквим случајевима... Гледајући само Лилијеве џифре, види се једна врџа засџоја џосле свакоџ џолусџиха, који су џосџављени на различџим основним џионовима; и џио је довољно да се не би могло закључиџи да је исџи смисао даџи сваком од ових џолусџихова, џоџоџиво ако је неколико сџраница раније речено: 'Увек када су односи друџачији, уџисак не може биџи исџи'.

Рамоова одбрана Лилијевог речитатива не заснива се, како се види, ни на непосредности преношења афективних стања, али ни на музичко-структурној аутономији, самодовољности *система*. У мери у којој је верност класичном начелу *имитације*, одражавања универзалног поретка Природе, код Рамоа превредновано у корист верности *смислу*, и идеја *представљања* је модификована под утицајем *смисла* садржаног у језичком исказу. Утолико су и односи и пропорције које заснивају структуру универзалне материјалности замењени *односима* о којима у својим естетичким списима говори Дидро, *односима* који се разазнају у унутрашњем устројству самих појава: "Када дакле кажем да је нешто лепо по односима који се у њему опажају, никако не говорим о интелектуалним или фиктивним односима које му наша представа придаје, већ о реалним односима који се у њему налазе, и које наше разумевање у њему препознаје, потпомогнуто нашим чулима."²¹ Тај покрет према унутрашњим односима који владају појединачним испољавањима спречава да се *систем музике* и његова логичко-граматичка структура изолују у простору и сопственог и универзалног важења. Он се, подигнут на чврстој основи властитих правила, подвија и мења под унутрашњом законитошћу појава, и у једном стваралачком односу према њима, сваки пут учествује и у властитом стварању.

Језик музике, у Рамоовој визији, успоставља се на начин који се у неким савременим правцима теорије језика и естетике назива *језиком у акцији*, у пракси. (Утолико, он измиче раздвојености и искључивости опречних методолошких концепата, радикализму формализације, који ће донети позитиван, научни дух XIX века, и који ће теорију музике пратити све до данас.) У једном другом подухвату, на измаку века *освећеног* и *разумом* и *осећањем*, у подухвату *интерпретације природе*²², он напушта нејасни и неми универзум њеног *свекишакла* и постаје *занимљиви*, живи предео у којем се сусрећу законитост и стварање.

²¹ Diderot, "Beau", *Encyclopédie*, Gallimard, 1986, стр. 277 - 278.

²² Назив Дидроовог естетичког списка (1753).

Ana Stefanović

LE SYSTÈME DE L'HARMONIE DE RAMEAU DANS SA
CORRESPONDANCE AVEC D'ALEMBERT ET ROUSSEAU

(Résumé)

L'article examine la correspondance polémique de Rameau avec d'Alembert et Rousseau, entretenue dans la sixième décennie du XVIIIe siècle. Le *système de l'harmonie* de Rameau y est affronté à deux défis contradictoires: d'un côté, à la provocation d'absolutisation du *système* venant de son intériorité-même, et de l'autre, à une nouvelle conception de l'autonomie musicale, conçue sur le geste anarchique et destructif envers lui. Tandis que, de la polémique avec d'Alembert, le système vient de ressortir assuré et renforcé, soutenant la suprématie de la musique dans le champ théorique, la polémique avec Rousseau démontre que l'autonomie scientifique n'entraîne pas de soi l'isolation de la musique dans le domaine esthétique. Fondé sur le réseau cohérent de ses propres règles, le *système musical* est apte de se plier, de se modifier sous l'influence de ce qui lui est "extérieur": du sens contenu dans des énoncés linguistiques. L'idée de *représentation musicale* est alors modifiée dans la direction d'une réconciliation possible de la raison (cartésienne) et de l'imagination créatrice, du général et du particulier, de la norme et de l'individualité, dans la mesure où le *système musical*, devenant analogue au *système linguistique*, en tant que "langue en action", participe chaque fois dans l'événement de sa propre création.

UDK: 78.071/.072 (044.2) RAMEAU J.PH.: 781.41" 17"