

# MUZIKA U HARTMANO- VOM SISTEMU ESTETIKE

Za S i D

I

Ontologija Nikolaja Hartmana drži se jedne tradicionalne ideje po kojoj biće ima slojevitu strukturu — najniži sloj predstavlja materiju, a najviši duh, dok između njih leže slojevi živog bića i duše. Prema tome, poredak u jednom nizu glasi: mrtva (anorganska) materija, živa (organska) materija, duša i duh. Odnos tih slojeva karakteriše se time što relativno niži, ali zato jači slojevi uvek nose više slojeve, koji su zato slobodniji i diferenciranih od nižih. Po Hartmanu, svaki sloj bića ima sopstveni kompleks kategorija i svakome od njih pripada poseban tip determinacije. Kategorije svakog nižeg sloja i njegovi tipovi determinacija ponavljaju se u svakom relativno višem sloju, obogaćeni za nešto specifično novo. Na primer, postoji sloj mrtvih stvari (neorganske materije) s kompleksom kategorija grupisanih oko pojma materija, s kauzalitetom kao svojim tipom determinacije. Ovaj sloj je nosilac sledećeg, organskog sloja, u kojem se ponavljaju kategorije mrtve materije i kauzalna determinacija, ali promenjene prema onome što je specifično novo za sloj žive materije: povrh determinacija nižeg sloja ovde se pojavljuje i finalnost. Dok je sloj anorganskog jači i trajniji od organskog, ovaj drugi je slobodniji i složeniji što se vidi upravo po njegovoj kategoriji finalnosti. Formalno slični odnosi postoje i među drugim slojevima među slojevima živog i duševnog i između ovog i duhovnog. Ako sloboda po Hartmanu karakteriše sloj duhovnog bića, onda to ne znači da je ono lišeno kauzalne determinacije što onički pripada i

najnižem, anorganskom sloju, kao i svim drugim slojevima, već to znači da se u sloju duhovnog bića pojavljuje još jedan novi tip determinacije kao sloboda. Ali tu dolazi do izražaja i metafizičko, po Hartmanu, načelno nerešivo pitanje čovekovog položaja između stvarnosti i idealnosti, između realne kauzalne i teološke vrednosne determinacije. Tek zahvaljujući finalnoj determinaciji, koja izvire iz čoveka, vrednosti deluju u kauzalno determinisanom svetu i na taj način čovek može zahvatati u prirodnim tok stvari.

Hartmanovo učenje o slojevima bića u bitnoj je vezi s njegovim učenjem o prirodi saznanja. Pošto je najpre, kao novokantovac, zastupao subjektivističko idealističko gledište o tome da neki predmet saznamo samo ukoliko ga saznačaju proizvodimo, i da su mišljenje i biće u principu jedno isto, Hartman, zatim, napušta to gledište u prilog jednog realističkog pogleda, po kome se saznanje sastoji u shvatanju nečeg po sebi postojećeg, što postoji pre i nezavisno od saznanja i povrh sveštih upućuje na stvarne pojave. Otuda je, po Hartmanu, zadatak filozofije da istražuje pojavnji svet koji po svome biću, ima slojevitu strukturu. Ako je zadatak ontologije ispitivanje različitih slojeva postojećeg, zadatak teorije saznanja je ispitivanje pojavljinjanja realno postojećeg sveta. Kao što u pojmu pojavljinjanja Hartman ne dopušta pojavljinjanje neke ideje ili nečeg opštег, poput tradicionalne metafizike, tako u svojim ispitivanjima pojedinih slojeva biće kreće putevima »novih ontologija«.

Prema upravo izloženom, pojmovi slojeva i pojavljinjanja su centralni pojmovi Hartmanovog sistema filozofije, koje on primenjuje ne samo u teoriji saznanja i ontologiji, već i u logici, etici i estetici. Otuda za nas proističe pitanje uloge tih pojordova u Hartmanovoj koncepciji estetike, koju nije završio definitivno, pa je objavljena tek posle njegove smrti.

Može nam izgledati neobično i, prema sadašnjim pogledima, neopravданo, primeniti jednu filozofsiku (metafizičku) teoriju na područje estetike, kao što Hartman primenjuje svoje učenje o slojevima bića i o pojavljinjanju stvarnosti na ovu oblast. Ali Hartman piše filozofsku estetiku u tradicionalnom smislu te reči i svoju metodu izričito opravdava time što se estetika, navodno, ne piše ni za stvaraoca (umetnika), ni za posmatrača (publiku), već za mislioca za koga umetničko stvaranje i posmatranje predstavljaju pravi filozofski problem. Stoga Hartman ne samo što ne polazi od sopstvenog živog umetničkog iskustva i neposrednog dodira s umetnošću i umetnicima, već, u principu, smatra da estetika mora imati sasvim drugo, filozofsko ishodište i filozofske pretpostavke u istoriji problema koji ne zavise od istorije umetnosti. On je, doduše, svestan da tako shvaćena filozofska estetika nužno mora razočarati svakoga ko joj pristupa s druge osnove i s drugim očekivanjima. Estetika, po Hartmanu, nema nikakvu direktivnu snagu nad svojim predmetom, ona nipošto ne može biti neka nit-vodilja u našem ophođenju s umetnošću, šta više, ona ne može učiniti ni ono što su u stanju da učine druge filozofske discipline koje, kao logika ili etika, ipak služe unapređenju našeg praktičnog života.

Ali, iako je estetika za Hartmana filozofska disciplina, to ipak ne znači — uprkos njegovom pridržavanju jedne određene filozofske tradicije (kao i u shvatanju ontologije) i metodičkog zahteva za sistematskom izgradnjom, polazeći od jedne »sistemske misli« — da on estetiku shvata u duhu nekadašnje spekulativne i metafizičke estetike. Umesto smelih projekata kojih je u istoriji estetike oduzevek bilo u izobilju, Hartman izričito zahteva za estetiku tačne fenomenološke opise, jer tek na temelju pouzdane deskripcije mogućno je ovdje, kao i svakoj drugoj modernoj izvedenoj filozofskoj ili posebno-naučnoj disciplini, uočiti prave probleme i započeti izgradnju valjane estetičke teorije. Prema tome, iako estetička izgradnja ne može koristiti umetničkoj praksi, ona, ipak, u metodološkom pogledu, zahteva opis umetničkog dela i estetskog predmeta uopšte, opis umetničkog stvaranja i doživljavanja, da bi se odatle uzdigla do tumačenja pojavljinjanja stvarnosti o tome fenomenalnom području i do tumačenja slojevite strukture tih istih fenomena.

Na taj način odnos pojavljinjanja (*Erscheinungsverhältnis*) koji je sistematski najpre utvrdio u svojoj ontologiji, Hartman sada nalazi i u području estetskih ili umetničkih pojava kao deskriptivno pouzdano stanje stvari. I u razmatranju tih fenomena možemo, dakle, po Hartmanu, pitati šta predstavlja njihov prednji plan (*Vordergrund*) ili pročelje, a šta zadnji plan, pozadinu ili začelje (*Hintergrund*). Možemo tako pitati šta se kroz prednji plan jednog umetničkog dela pojavljuje, ili šta on intendira, što zatim vidimo ili sagledamo (vidjenje u duhovnom smislu reči kao intuitivno sagledanje) u njegovom zadnjem planu. I tu se odnos pojavljinjanja kreće kroz niz slojeva umetničkog dela, čije biće pokazuju slojevitu strukturu (*Schichtenaufbau*) i koje u estetičkom istraživanju treba sistematski obuhvatiti.

Otuda ispitivanje strukture estetičkog predmeta, ili umetničkog dela, započinje s opisom koji mora pokazati da li se tu zaista nalaze slojevi, kakvi su to slojevi, kakav je njihov međusobni odnos, kašto stope prema formiranju (oblikovanju) i pojavljinjanju, prema doživljavanju i drugo. Ali prethodno pitanje glasi, kako slojevi estetičkog predmeta stoje prema slojevima realnog sveta, jer se tek na taj način može preći s ontologije na estetiku. Hartman nalazi u estetičkom predmetu, u prim-

cipu, iste one slojeve koji se nahode i u strukturi realnog sve-  
ta, dok se u pojedinim umetnostima ti slojevi specifično dalje  
diferenciraju i zahtevaju konkretno istraživanje.

Pre nego što se upustio u takvo istraživanje u pojedinim  
umetnostima i, posebno, u muzici, što nas ovdje jedino intere-  
suje, Hartman postavlja važno pitanje, zašto se uopšte onički  
slojevi realnog sveta moraju ponavljati u slojevima umetničkog  
dela. Po njemu, svaka umetnost nešto prikazuje ili predstavlja,  
odnosno reprezentuje, a predmeti prikazani u umetničkom delu  
imaju formalno isti niz slojeva kao i realni predmeti. Zbog to-  
ga je važno da umetnik ne ispušti nijedan sloj, jer to slabiti umet-  
ničku vrednost dela. »U životu vidimo, čujemo, doživljavamo  
dušu i duh oko sebe ne drugačije do posredovanjem materijal-  
no-fizičkog sloja bića, za koji smo jedino čulima direktno ve-  
zani. I kao što je u životu sve već posredno dano, tako je i u  
umetnosti.«

U estetičkom istraživanju Hartman zna za četvorostruku  
analizu, koja se najpre račva prema estetskom objektu i pre-  
ma estetskom subjektu, a zatim ponovo deli, u odnosu na ob-  
jekt, na analizu načina postojanja i analizu strukture i vredno-  
sti umetničkog dela, a u odnosu na subjekt, na analizu stvara-  
nja i doživljavanja umetničkog dela. Svi ti pravci rada su po  
Hartmanu značajni za estetiku, ali je u razvoju ove nauke, po-  
čev od njenog zasnivanja u XVIII stoljeću i, posebno, u prvoj  
polovini našeg stoljeća, došlo do toga da se daleko više neguje  
analiza doživljajne strane (u psihologističkoj estetici, a ne u tzv.  
Rezeptionsästhetik), druge polovine stoljeća, koja se ne drži  
individualne već socijalne psihologije, ne subjekta već publike).  
Zbog toga se, po Hartmanu, danas akcenti ponešto moraju po-  
meniti i glavne zadatke estetike i, posebno, fenomenološke este-  
tike, treba rešiti u području estetičkog predmeta, odnosno umet-  
ničkog dela, da bi se nadoknadio ono što je propušteno u  
prethodnom razvoju ove nauke. No, u metodološkom pogledu,  
Hartman odlučno zahteva u estetici podjednako upravljenu inten-  
ciju prema subjektu i, u isti mah, prema objektu istraživa-  
nja, s gledišta realističke ontologije, čime se karakteriše njego-  
va pozicija.

U analizi doživljajne strane (subjektivnog estetskog proce-  
sa) Hartman najpre preduzima analizu estetskog opažanja (per-  
cepције) i utvrđuje fenomenološki važnu razliku između obič-  
nog psihološkog akta opažanja i opažaja višeg reda, ili intui-  
cije (Anschaung). U opažanju estetskog predmeta, ili umetnič-  
kog dela, običan opažaj nas već upućuje na onaj drugi, duhov-  
nog značajniji opažaj, što odgovara određenim slojevima u sa-  
mom estetskom predmetu, ili umetničkom delu.

Estetski predmet pripada sloju duhovnog bića. Duhovno  
biće se, po Hartmanu, pojavljuje kao lični, objektivni i objek-  
tivirani duh. Estetski predmet, ili umetničko delo, pripada pot-  
družu objektiviranog duha. Kao i drugi predmeti istoga reda,  
estetski predmet ili umetničko delo imaju prednji plan i pozadini. Otuda estetski predmet ne postoji bez relacije pre-  
ma duhu koji ga objektivira, on postoji samo za nas, i to u  
pojavljivanju koje je indiferentno prema realnom i irealnom,  
ali pod pretpostavkom važenja osnovne realističke ontološke po-  
zicije.

Hartmanovo shvanje pojavljivanja, kao i objektiviranog  
duha, zavisi od Hegela, ali on donosi i nešto novo u odnosu  
na Hegela. Hegelova teorija, po kojoj se lepota sastoji u »čul-  
nom pojavljivanju (prividajuju, sijaju) ideja«, pogrešna je, po  
Hartmanovom saznanju, utoliko što naglašava ideju, a ne samo  
njeno pojavljivanje i što umesto pojavljivanja naglašava privida-  
nje (privid). U lepom i umetničkom bitno je pojavljivanje, i  
to čulno pojavljivanje, a pošto sama ideja nije čulna, već se  
samo pojavljuje u čulnom obliku, to se i estetski predmet  
uvek sastoji iz čulno-predmetne tvorevine kao prednjeg plana i  
iz ideje kao pozadine (ili zadnjeg plana). Pošto način postojanja  
prednjeg plana mora biti različit od načina postojanja po-  
zadine, to njihovo jedinstvo u estetskom predmetu, odnosno u  
umetničkom delu, postaje problem.

Taj problem, koji važi za sve duhovne objektivacije, može  
se formulisati na sledeći način: Kako čulno-predmetna obliko-  
vanost prednjeg plana postaje nosilac jednog sadržaja koji ima  
sasvim drugi način postojanja. Pojarni sloj pozadine postoji sa-  
mo za živi duh koji ga objektiviraši shvata. Za razliku od  
svih drugih duhovnih objektivacija, umetničko delo pokazuje  
prisnu i čak nerazlučivu povezanost prednjeg plana i pozadine.

U izgradnji estetike, Hartman ostvaruje svoju sistematsku  
ideju u pojedinim umetnostima, pa i u muzici.

## II

O muzici Hartman govori najpre u vezi s razlikovanjem  
prednjeg plana i pozadine u pojedinim umetnostima, a zatim  
u vezi s ispitivanjem niza slojeva (spoljašnjih, unutrašnjih i  
međuslojeva) i, najzad u vezi s problemom umetničke istine i  
estetskih vrednosti.

Najpre izlažemo Hartmanove opšte odredbe muzike prema  
onim njegovim sistematskim pojmovima koje smo u početku  
odredili, zatim ukazujemo na karakteristične probleme s kojima  
se suočavao u estetičkom istraživanju muzike. Konačno  
ćemo dati neke kritičke primedbe u odnosu na Hartmanovu  
teoriju muzike.

Hartman najprije pokazuje da se i u muzici, bez ograničenja,  
može govoriti o prednjem planu i o pozadini. To nije ni  
očigledno, ni lako izvodljivo, jer čini se da upravo muzika, kao  
i druge ne-prikazivačke umetnosti, nema dvočlani odnosi prika-  
zivanja nekog predmeta u umetničkom delu kao sadržaja dela  
i samog tog van-dela-postojećeg predmeta, kao ni dvojnu struk-  
tu prednjeg i zadnjeg plana. Hartman se trudi da pokaže ka-  
ko je fenomen muzičke pozadine nešto specifično za muzičko  
umetničko delo. Muzika, po njemu, spaja u jedinstvo, sintetiše. Ta  
ono što je objektivno razloženo u vremenskoj sukcesiji. Ta  
sintesa se vrši u muzikalnom uhu i ona kao duhovno zbivanje  
(opažaj ili intuicija višeg reda) daleko prevaziđa granice onog  
što se akustički simultano može čuti. Mužičko delo, u tome  
smislu, ima karakter duhovne sinteze, što je po Hartmanu pra-  
vo značenje reči »kompozicija« u muzičkoj terminologiji. Takva  
sintesa se pojavljuje u čulnom prednjem planu i, u isti mah,  
pripada pozadini muzičkog umetničkog dela. To sintetičko, kompoziciono  
jedinstvo nije dato ni u jednom stadijumu akustički  
shvatljivog, ili čulno datog zbivanja, pa ipak to, po Hartmanu,  
čini ono što je bitno u kompoziciji.

Ta sintesa vrši se u duhu svačeg muzikalnog slušaoca i  
treba je zamisliti kao da teče istovremeno s onim što se tre-  
nutno čuje, s onim što je upravo odzyučalo i onog što tek dolazi.  
Mužičko čudo kompozicije sastoji se, po Hartmanu, u to-  
me što se usred njene vremenske sukcesije izgrađuje jedinstvo  
celokupne tvorevine. Prema tome, mi stvarno čujemo više  
nego što se uhom može čuti i ta druga tvorevina je pravo  
umetničko delo. Ta druga tvorevina je »muzička pozadina«.



U muzici svako veruje da ima posla s muzičkom pozadom, sa zadnjim planovima, jer je očigledno da tonovi i tonski nizovi ne postoje radi samih sebe, već radi duševnog sadržaja koji se u njima »izliva« ili »izvijavlja«. U odnosu na takva shvatnja, Hartman kritički pita koji duševni sadržaji dolaze tu u obzir, kako se oni preobraćaju u muziku i, čak, da li to oni uopšte čine, odnosno, kako se oni pojavljuju u materiji tomona i da li se uopšte pojavljuju? Na taj način Hartman otvara problem diferenciranja u samoj pozadini muzičkog dela, što je znatno teže od grubog diferenciranja prednjeg plana od pozadine.

O prvom sloju pozadine već smo govorili. To je ona čisto tonska celina koja se akustički ne može čuti, ali se zato zahvata sigurnom intuicijom muzikalnog čoveka. Pitanje je da li je to jedan sloj, ili ih ima više, ali je nesumnjivo da to ne može biti sloj duševnog sadržaja (izražaja nečeg duševnog). Tu se, po Hartmanu, mora naći jedna grupa više spoljašnjih pozadinskih slojeva koji su još bliski čulnom materijalu. To znači da se sloj muzički čujne celine razlaže i diferencira pre bilo kakvog duševnog sadržaja.

Činimo skok ako direktno pređemo s akustički čujnog niža tonova na samo duhovno shvatljivu celinu jednog stava, ili, pak, cele kompozicije. Tu, po Hartmanu, postoje međustupnjevi, manje celine i artikulacije, iz kojih se tek izgrađuje jedna veća celina. U klasičnoj muzici te celine se podvlače vraćanjem na toniku, zatim ponavljanjem motiva, zajedno s varijacijama, pa celinom jednog stava, jedinstvom veće strukture, naročito u polifoniji muzici. Konačno, »fuga«, kao ono što je krajnje u muzičkoj strukturi, jeste celina i jedinstvo najvišeg reda.

Prema tome, ne želeći da pedantno nabiraju sve slojeve i ističući da uopšte nije važan njihov broj. Hartman razlikuje — u sloju onoga što je samo muzički (duhovno) čujno i koje nastaje posle ili iza akustički (čulno) čujnog sloja — sledeće slojeve:

1. Sloj zatvorenih muzičkih fraza (četvorotaktni zakon itd),
2. Sloj širih tema i varijacija,
3. Sloj muzičkih stavova (tu su najstrože celine, kao fuga) i
4. Sloj povezanosti stavova u jedan veći »opus«.

Hartman uviđa da između tzv. čiste i programske muzike postoji velika razlika s obzirom na slojevitu strukturu o kojoj je reč. Programska muzika otvara problem unutrašnjih slojeva u muzici. Od tih slojeva zavisi mogućnost da muzičko delo »izrazi« neki vanmuzički sadržaj.

Prelaz sa spoljašnjih na unutrašnje slojeve predstavlja, dakle, skok. Spoljašnji slojevi imaju, po Hartmanu, posla s čisto umetničkim (formalnim) oblikovanjem, s pulsom igrom tonova i harmonija. Tu se ne radi o osjećanjima ili raspolaženjima, dok se u tom pogledu s unutrašnjim slojevima situacija potpuno menja. Sada se radi o nečem subjektivnom, što pripada duševnom životu i što postoji samo u doživljavanju, ali se sve to ipak može doživeti samo u muzici, pa je, dakle, i ono vezano za čvrstu formalnu strukturu.

Moderna muzička teorija, počev od Eduarda Hanslika, odbacuje kao sentimentalizam i romantiku svaki »duševni sadržaj«

i svaki drugi sadržaj muzičkog umetničkog dela, osim »zvučecih pokretnih formi«; mada muzika, navodno, izlazi na kraj i opstaje bez ikakvih vanmuzičkih sadržaja, u strogoj arhitekturi i autonomnoj kontrapunktici, Hartman misli drugačije, pozivajući se na najvećeg majstora kontrapunkta, na J. S. Baha. Po Hartmanu, u adekvatnom slušanju bilo koje fuge u »dobro temperovanom klaviru« uzdižemo se u jedan drugi svet, doživljavamo čistotu, veličinu i slično, a to doživljavamo u predmetnoj formi kao da muzici objektivno pripada, iako nas najintimnije duševno dodiruje.

Hartman zna da su jezičke označke za takvo doživljavanje suviše opšte ili, pak, beznačajne, kao što su, primerice, »svetano«, »uzvišeno«, »žalosno« i drugo, ali one, ipak, ukazuju na umutrašnje slojeve muzičkog dela. Šta više, mi ih, po Hartmanu, doživljavamo kao ono što je upravo značajno u delu, najzad kao nešto metafizičko: muzika je otkrivenje a ne šahovska igra s formama. Inače bi muzika bila beznačajna, prazni formalizam.

Hartman razlikuje tri pozadinska ili umutrašnja sloja u muzičkom umetničkom delu, pri čemu opet ne insistira na preciznosti broja tih slojeva:

1. Sloj neposrednog sa-vibriranja ili sa-treperenja slušaoca, kao u plesnoj muzici (ili muzici za igru), čiji je efekt ne samo u tome da nas povede za sobom, već i da nas zaneše,

2. Sloj u kome slušač prodruči dublje u kompoziciju biva potpuno obuzet njom. Toga nema u svim muzičkim delima, već samo u onima koja imaju neku dublinu što pokreće dušu i otkriva ono što je skriveno na njenom dnu,

3. Sloj krajnjih stvari, metafizički sloj, koji se veoma retko može naći u ponekom zaista velikom delu. Doživljjava se kao neki dodir i naslučivanje sudbinских sile.

Prema Hartmanovoj teoriji muzike — koju dalje nećemo izlagati, jer smo već ukazali na njene sistemske osnove, kao i na njene rezultate u istraživanju slojevite strukture i pojavljuvanja — kriterijum za procjenjivanje vrednosti muzičkog umetničkog dela je sledeći: delo koje pokazuje dublje slojeve je značajnije i vrednije. Ali u primeni tog kriterijuma Hartman ne preteruje i ne proglašava tako zvanu laku muziku beznačajnom ili bezvrednom. Naprotiv, on dopušta zabavnu i laku muziku iako poseban rod vrednosti u muzici, kao kategoriju ljudskog (das Anmutige).

### III

Na kraju uspostavljamo neki kritički odnos prema ovoj teoriji muzike, pri čemu ostajemo na nivou razmatranja Hartmanovih ideja kao filosofskih ideja, jer nismo u stanju zadovoljiti neke specifične muzikološke zahteve

Pre svega treba reći da je Hartman potpuno okrenut klasičnoj muzici i da ga fenomen moderne muzike, čiji je savremenik, uopšte ne zanima. Ako bismo Hartmanov stav o »konvergenciji sve velike umetnosti« protumačili tako kao da se sve što je veliko i značajno u modernoj muzici može svesti na bitne vrednosti velike klasične muzike, onda bismo na taj način počinili metodičku grešku koju nazivamo neistoričnim načinom mišljenja. Uistinu, Hartmanova teorija muzike, kao i njegova filosofija umetnosti, patti upravo od tog nedostatka.

Jer možda je moderna muzika pokolebala i dovela u pitanje upravo osnovne pretpostavke Hartmanove teorije o nužnom intencionalnom odnosu između tonova i tonskih nizova i onog što se nalazi u pozadini, o pojavljivanju ideje, duševnog sadržaja ili bilo čega drugog, kroz slojeve umetničkog dela. Možda Hartman nije uzeo u obzir upravo onaj specifično umetnički i jedino postojeći sloj u muzičkom umetničkom delu, u kojem se još samo može govoriti o tonovima koji upućuju na same sebe, koji se ne odnose na bilo kakav vanmuzički sadržaj, pa ipak svojim sopstvenim bicem ukazuju na bogatstvo i širinu sveta. Tako je Hartman, na izgled, zamario ontologiju jednoslojnog muzičkog dela zajedno s fenomenom moderne muzike, ostajući na pozicijama realističke gnoseologije i heterogene višeslojnosti muzike, što zahteva prikazivački odnos umetničkog dela i u ne-prikazivačkim umetnostima.

Fenomen moderne muzike i njen pravi značaj izložio je možda najjasnije T. V. Adorno, koji polazi od prelomnog događaja napuštanja jezičke emocije i duševnog sadržaja romantičarske muzike, kao i napuštanja samog modela jezička, po kome muzika nešto saopštava, predstavlja, izražava. Tek na taj način biće muzičkog dela, udaljavajući se od jezička *sensu stricto*, postaje jezik u višem smislu reči. Ali to moderno u muzici zbivanje za Adorna je bitno istorijski fenomen koji ima socijalnu relevantiju, pa se ni tu, ni inače, ne može izbjeći diferencirano prosudjivanje stvarnog značaja moderne muzike u modernom svetu. Tako je Adorno veoma različito procenio mesto i značaj Šenberga i Stravinskog u razvoju moderne muzike itd.

Odvraćajući pogled od modernog zbivanja u muzici Hartman je unapred i načelno odbio svaku mogućnost unapredređenja muzičke umetnosti putem elektronskog i mašinskog istraživanja, što se u poznjem razvoju počkazuje kao jedna realna mogućnost tehničkog doba u kojem živimo.

Uprkos takvom, za nas prevaziđenom stavu, Hartman je stekao zasluge i u zasmićivanju estetike i u muzičkoj estetici. Polazeći od strukture umetničkog dela, razvio je teoriju slojeva koja je imala nesumnjivo plodne uticaje (R. Ingarden, a u nas I. Foht), a kao filosofska ideja još uvek živu aktualnost.

