

O PROGRESU GLAZBE I PROGRESU U GLAZBI

Ivo Supičić (Zagreb)

Pitanje o tome ima li progres u glazbi, i u kojem smislu, nije novo. Ali, u čemu progres u glazbi stoji? Prije svega, termin »progres«, koji je u toku povijesti poprimao različita značenja, nije se ni u toku povijesti glazbe uvijek jednoznačno upotrebljavao. Ideja progressa u glazbi i danas je često nejasna, čak samim glazbenicima. Da bi se u to područje unijelo više jasnoće valja, kao prvo, razlikovati progres u isključivo *muzičkom* smislu od progressa u nekim *izvanmuzičkim funkcijama* glazbe, dakle u širem kulturnom, povijesnom ili društvenom smislu. U tom posljednjem smislu može se govoriti o većem ili manjem progressu glazbe, pojedinog stila, pravca ili djela, ukoliko su više ili manje uspjeli zadovoljiti i ispuniti one kulturne, povijesne ili društvene funkcije na koje ih njihovo vrijeme i trenutak pozivaju. To je aspekt *progressa glazbe*, za razliku od *progressa u glazbi*, tj. u njezinim unutarnjim svojstvima, obilježjima i kvalitetama — premda te dvije strane stvari mogu biti više ili manje povezane te se s takvog stajališta i uočavati. Taj je aspekt pojava koja se javlja u toku povijesti glazbe u bezbroj varijanti i posebno je zanimljiva za njezin sociološki studij. Estetski studij zaokuplja pak progres u samoj glazbi. Na tom području o progressu se ne može govoriti općenito nego valja precizirati koje se njezine posebne značajke tiče. Tako je potrebno razlikovati *tehnički* progres u glazbi, koji se tiče obogaćivanja njezinih izražajnih mogućnosti, a vezan je među ostalim uz razvitak izvodilačkih sredstava, usavršavanje instrumenata, proširenje instrumentalnih sastava, unapređenje izvodilačke prakse i pojedinih strukturalnih elemenata glazbe, npr. harmonijskog jezika i slično, od progressa *umjetničkih kvaliteta* u glazbi koliko se tiču njezine umjetničke vrijednosti. Progres u tom potonjem smislu ne postoji tako da bi se moglo opravdano držati kako je, na primjer, Schützova glazba umjetnički kvalitetnija ili vrednija od Palestrinine, Mozartova od Bachove, Chopinova od Haydnove ili Stravinskijeva od Wagnerove. Činilac kronološkog napretka, hoda u vremenu, ne utječe automatski na umjetničku kvalitetu i vrijednost djela koja dolaze poslije. Ima vrednijih djela starijeg datuma od djela novijeg datuma kao što ima i umjetnički vrednijih djela novijeg datuma od djela starijeg da-

tuma, čak unutar opusa jednog skladatelja, jedne generacije skladatelja, a isto tako i unutar dužih ili kraćih stilskih razdoblja, ili u širim okvirima. No u ovome se pitanje o progresu u glazbi nije uvijek iscrpljivalo. Tom pitanju se davalo, uključno ili neizravno, različite, katkada samo praktičke odgovore prije no što je bilo jasno i izričito teoretski postavljeno. A kad se jedanput tako pojavilo, i sâm pojam progresa u glazbi, i postavljena pitanja, a pogotovu odgovori, bili su obilježeni raznovršnošću i suprotnošću. Već je 17. stoljeće utrlo put shvaćanju da glazba napreduje. To je bilo doba novih razvojnih tokova i otkrića na njezinu polju: osamostaljivanja instrumentalne glazbe, napose one za instrumente s tipkama i violinskog koncerta, pa razvoja monodije, opere, uopće raznih formi, te bujanja baroknog stila, a na području znanosti vrijeme novih traženja i eksperimentiranja. To je, dakako, tek jedan aspekt toga razdoblja, ali — kako je zamijetio i Warren D. Allen — nije čudnovato što se z obzirom na bujan, optimistički karakter tadašnjeg mentaliteta i društva ili, bolje, barem jednoga njegovog dijela, koje je stvorilo baroknu umjetnost, modernu matematiku, raskošnu operu, balet, scensku mašineriju i drugo, *ideja* progresa jasno javila upravo u to vrijeme.¹ No, suprotno Allenovu mišljenju, Fontenelle nije u svojoj raspravi *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688) bio jedan od prvih autora koji su upotrijebili izraz »progres« u modernom smislu govoreći o glazbi.² I ranije u 17. stoljeću, u toku poznatih i oštih *querelles des Anciens et des Modernes* na umjetničkom se planu pretežno uspoređivalo tadašnje umjetnike s antičkima, a na širem se planu također pojavio pojam progresa u društvu. Istina, već je rano kršćanstvo, naročito od Augustina nadalje, napustilo grčku teoriju o cikličkom kretanju vremena i povijesti. Ali ni u 17. i 18. stoljeću nije historijska svijest o postojanju stare glazbe bila još dovoljno razvijena. Pogotovu su ranija stoljeća, koja su imala manje povijesne kulture, uzimala najozbiljnije muziku svog vlastitog vremena. Sve dok se nije, u 18. stoljeću, jasno formirala teorija progresa, praktički se, dakle, vjerovalo u nj. Srednjovjekovni su teoretičari raspravljali o teoretskim pitanjima glazbe apstraktno i općenito, a ne u povijesnoj perspektivi. Kao što se glazbenikom *par excellence* smatralo teoretičara, tako je i glazba bila uključena u kvadrivijum, dakle među znanosti. Otuda ni ne iznenađuje što su se već dosta rano javili glasovi koji su je, u skladu sa shvaćanjem da nije umjetnost, nega znanost, gotovo nesvjesno ili implicitno tretirali kao sposobnu da, čak akumulacijom, i ona na neki način napreduje. Tako je već u 12. stoljeću, u svom traktatu *De Musica* Jean Cotton pisao: »... Moderni autem subtilius omnia atque sagacius intuentes, quia, ... quanto juniores, tanto perspicaciores.«³ A Squarcialupijev je *Codex* na planu muzičke prakse bio iznimka u tome što je u 15. stoljeću donosio kompozicije nastale i do stotinu godina prije svog nastanka. Tinc-

¹ Usp. Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music History*, Dover, New York 1962, 2. izd., str. 247.

² Usp. *ibid.*, str. 245.

³ Jean Cotton, *De Musica*.

toris je pak na teoretskom planu zastupao mišljenje da glazbu stariju od 40 godina nije vrijedno slušati, što je svakako predstavljalo valorizaciju u smislu progressa. Ali, nasuprot tome, u svom traktatu *Musica*, iz 1537, njemački humanist Nicolaus Listenius izriče novo i značajno mišljenje o zadatku skladatelja: njegova je dužnost da stvori jedan *opus perfectum et absolutum*, koji će živjeti i nakon njegove smrti. Kako su umjesno istakli Walter Wiora i Frits Noske, ovdje se prvi put u povijesti izričito navodi da je glazbenik tvorac trajnih proizvoda, odnosno da on to treba da bude. U skladu s tim i sa sličnim stajalištima, otprilike od 1600. godine skladatelji su počeli navoditi, kronološkim redom, uz izraz »opus« redni broj svoje kompozicije.⁴

Međutim, većina teoretičara 17. i 18. stoljeća izravno ili neizravno, uključno ili izričito, drži da je samo glazba njihova vremena dobra, ili najbolja, zastupajući tako ideju o progressu. Takav se stav održavao i u muzičkom životu: u doba Palestrine, na primjer, nisu se izvodila djela Leonina, Machaulta ili Dufayja kao što su se izvodila tadašnja suvremena djela. U kratkom dodatku svog traktata *Exercitationes musicae duae*, koji nosi već po sebi rječit naslov *De origine et progressu musices*, Sethus Calvisius daje 1600. prvi kratki sažetak povijesti muzike, ali — za svoje vrijeme tipično i posve logično — glavni mu je cilj da opiše glazbu svojeg vremena. God. 1610. Pierre Maillart u *Les tons ou discours sur la musique* izričito kaže: »Ako je istina... da nam vrijeme uvijek donosi nešto novo, čini se sigurno da se to, iznad svega, mora primijeniti na glazbu, u kojoj se ništa ne smatra dobrim ako nije novo.«⁵ Ideja o progressu glazbe još je snažnije razvijena u djelu *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst...*, iz 1690, kojem je autor Wolfgang Caspar Printz, a u čijem se dugom naslovu izričito spominju razvoj i progres muzike kao predmet razmatranja tog djela. Teorija progressa u glazbi javlja se na ovaj ili onaj način i u čitavom nizu rasprava iz 18. stoljeća, tako već u poznatom *Dictionnaire de la musique* Sébastiena de Brossarda, iz 1703, koji smatra da je moderna muzika usavršila staru i da je suglasnija s traženjima razuma, u čemu se već nazire utjecaj ranog prosvjetiteljskog racionalizma. U Bachovo se doba pak »ideal salonske i galantne muzike branio i predlagao u gotovu svim teoretskim traktatima, većinom od samih muzičara tog vremena... Konceptija progressa dominira u svim tim traktatima i predstavlja jedno od najtekućijih mjerila ocjene: djela modernih muzičara nadvisuju ona prethodnih muzičara: glazba doseže uvijek nove vrhunce i napreduje uvijek u svojim ekspresivno-imitativnim mogućnostima, a muzičari prošlosti i oni među suvremenima koji se još nisu prilagodili novim vremenima pojavljuju se nepopravljivo osuđeni. Te estetske i historografske perspektive nalaze se, na primjer, u spisima Bachova suvreme-

⁴ Usp. Walter Wiora, *Diskusija na II. simpoziju IMS-a, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1975, sv. VI, br. 1, str. 70, i Frits Noske, *Forma Formans, Zvuk*, 1976, br. 2, str. 15.

⁵ Pierre Maillart, *Les tons ou discours sur la Musique*, Tournai 1610.

nika, muzičara i teoretičara Matthesona».⁶ U tom svjetlu posve je razumljiv poznati istup Adolpha Scheibea protiv J. S. Bacha koji je bio izraz mišljenja i stava generacije mlađih kompozitora koja se više nije orijentirala prema baroku nego k novim stilskim pojavama i težnjama.⁷ Ali, već se u 18. stoljeću, uz dominantne ideje o progresu u glazbi, javljaju i drugačiji, pa čak i posve suprotni glasovi, koji govore o nazatku i dekadenciji. Dok je za Burneyja povijest glazbe bila neprestani napredak, a glazba njegova vremena vrhunac te povijesti, jer je zauvijek napustila »gotičku« harmoniju u korist slobodnije melodike, »za Hawkinsa je glazba dosegla vrhunac savršenstva s polifonijom i kontrapunktom da zatim počne svoju silaznu parabolu, degenerirajući i kvareći se definitivno poslije Händela; u svom prosvjetiteljskom mentalitetu Burney je, naprotiv, shvaćao glazbu kao utkanu u opći tok civilizacije i zato u neprestanom progresu... Svojom vjerom u progres Burney je vratio glazbi njezino puno dostojanstvo umjetnosti držeći je konstitutivnim elementom, a ne od sekundarne važnosti, u odvijanju ljudske civilizacije.«⁸ Racionalističkom optimizmu bliska ideja progressa u glazbi nije bila potpuno napuštena ni u doba romantizma, ali ju je romantizam znatno preobrazio, a u nekim aspektima i napustio, suprotstavivši joj drugačije koncepcije. Naime, dok se ranije muziku vremena pretežno držalo najboljom, ili jedino dobrom, u romantičko se doba mišljenja o suvremenoj glazbi duboko podvajaju, napose u polemikama oko Richarda Wagnera i njegove umjetnosti. A sâm Wagner je na svoje djelo gledao posve u skladu s teorijom progressa smatrajući ga ne samo vrhuncem povijesnog razvoja umjetnosti, njegovom zadnjom riječi, već i »umjetnošću budućnosti«, koja je, međutim, kao i sva druga umjetnost, koliko god vrijedna bila, nakon određenog protoka vremena postala i ostala ipak samo umjetnost prošlosti. Ta činjenica, kad se radi i o trajnije ili trajno vrijednim umjetničkim djelima, već jasno govori, na planu muzičkog stvaralaštva, da određene promjene i napredak u glazbi, kao i na drugim umjetničkim područjima nesumnjivo postoje, jer se nikad dosad nijedna umjetnost nije fiksirala kao nepromjenljivi uzor umjetnosti budućnosti. No romantizam postepeno sve manje drži da, barem u jednom drugom smislu, postoji, progres u muzici. Tome je naime pridonijela romantička usmjerenost k prošlosti i s njom povezano otkriće starih majstora i vrijednosti njihovih djela, koji su pokazali da suvremena glazba, muzika vremena, nije nešto apsolutno: otkrilo se autonomnu, pa čak i aktualnu vrijednost muzike prošlosti. Osim toga, postajalo je sve jasnije da sva suvremena glazba nije, kako se dotad općenito držalo, zasigurno vrijedna samim time što je suvremena, jer u suvremenika nije nailazila na jednodušno povoljne ocjene. Toj situaciji je, sa svoje strane, nesumljivo pridonijela i muzička kritika, koja se u 19. stoljeću razvila kao nikad dotad, odrazivši svu bujnost i šarolikost shvaćanja, ukusa i sta-

⁶ Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 1968, 2. izd., str. 67.

⁷ Usp. Max Graf, *Composer and Critic*, Norton, New York 1971, str. 79—83.

⁸ E. Fubini, *op. cit.*, str. 63—64.

vova svojih autora. Romantizam, dakle ne pridaje više isključivu važnost sadašnjosti. Štoviše, tipično romantičarski, »zlatno doba« umjetnosti, pod utjecajem Rousseaua, projicira u prošlost. U tom kompleksnom vremenu, prisustvuje se »prevrednovanju svih vrednota« (Nietzsche), a na pojedina se razdoblja muzičke povijesti počinje sve više gledati i kao na razdoblja propadanja i dekadencije, čime se također neizravno priznaje da u povijesti glazbe ne postoji samo progres. Na primjer, u 19. stoljeću javljaju se ne samo mišljenja o dekadenciji crkvene glazbe nakon Palestrine, dekadenciji same romantičke muzike, kojoj se predbacuju »raspadanje formi«, štoviše i »patološki« aspekti, u čemu je prednjačio Hanslick, napadajući Wagnera, i ponovo u 20. stoljeću, stajališta o definitivnoj osuđenosti tonalne glazbe, štoviše svih tradicija prošlosti u suvremenim stvaralačkim usmjerenjima te, u najnovije doba, naprosto mišljenja o propasti ili kraju muzike. To prepletanje najprotuslovnijih uvjerenja, često osnovanih na ekstremnim interpretacijama jednog dijela realnosti, nastavlja se do danas.

U 20. su stoljeću stavljeni u pitanje ujedno progres i tradicija. Ali kao što su podjednako stavljeni u pitanje, valja ih analogno i reafirmirati. Kako je tvrdio P. E. Carapezza, »nikad kao u ovim vremenima nije tradicija u svim umjetnostima bila tako živa: ona ima autonomnu vitalnost, neovisno o njezinu preuzimanju u novim djelima; djela daleke ili recentne tradicije prisutna su u ljudskom životu u beskrajno većoj količini i učestalosti od onih suvremene radikalne umjetnosti.«⁹ Ali i obratno: nijedno vrijeme kao naše nije vjerojatno bilo toliko ispunjeno težnjama k novom, k napretku, k napuštanju tradicije na području umjetnosti, i to napose možda baš slikarstva i glazbe. Već je Hanslick isticao kako »nema umjetnosti koja tako brzo i toliko istrošuje mnogo formi kao glazba. Modulacije, kadence, intervalski pomaci i harmonijske progresije, toliko se istroše u pedeset, dapače trideset godina da se ingeniozni kompozitor ne može više njima služiti i da je neprestano prisiljen upotrebljavati nove čisto muzičke postupke. Može se reći bez neopravdanosti o množini kompozicija koje stoje visoko iznad prosječnosti njihova vremena da su jednom bile lijepe.«¹⁰ Tu, kao i u mnogim drugim Hanslickovim tekstovima, ispravna se zapažanja miješaju s tvrdnjama koje naprosto nisu istinite. Pod utjecajem pozitivističkog i historicističkog duha znanosti njegova vremena, Hanslick je jednostrano relativizirao. Točno je da promjene i razvoj u muzičkom jeziku i tehnici glazbe postoje, da u njihovoj upotrebi dolazi do točaka zasićenosti i potrebnih promjena i obnova. Točno je i to, da ne postoji jedan jedini tip ili ideal ljepote ni u umjetnosti općenito, ni u glazbi posebno, tako da svaki stil i vrijeme u tome više ili manje odstupaju od prethodnih. Međutim, takve razlike nipošto ne uključuju izumiranje onih muzičkih djela koja su »nekada bila lijepa«: iskustvo i sama povijest to očito dokazuju. Njihova se ljepota može drugačije doživljavati

⁹ P. E. Carapezza, *La costituzione della nuova musica, Aut aut*, 1964, br. 79—80, str. 36.

¹⁰ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Barth, Leipzig 1891, 3. izd., str. 93.

i ocjenjivati, može se to činiti i iz različitih ili nejednakih motiva, ali za sva djela prošlosti nipošto ne vrijedi zaključak da ih se više ne može smatrati lijepima, da ona sva to više nisu. Svojim se stajalištem Hanslick zapravo pridružio zastupnicima teorije progresa u glazbi, i to baš u njezinu najmanje prihvatljivom aspektu. Historičnost muzičke tehnike i jezika, koje je i Combarieu isticao, činjenica je koju se ne smije negirati. No, kako je istakao Fubini, »ti pojmovi koji su u savršenom skladu sa svom formalističkom estetikom Hanslicka, mogli su poslužiti mnogim kritičarima još danas kao metodološka baza za interpretaciju povijesti glazbe i njezine evolucije, uzete upravo kao postepeno 'trošenje' tehničkih oblika i postupaka, što joj nameće neprestanu obnovu i pomlađivanje.«¹¹ Ali, kako ističe Gerald Abraham, upravo je prava bit tradicije »neprestani život i promjena, vrlo često polagana i organska, pa ipak često modificirana — katkada vrlo silovito modificirana — vanjskim okolnostima.«¹² Tradicija nije u stvari suprotnost ili zapreka progresu: on se na njoj osniva. Slično su se na tradiciji osnivale i pojedine »renesanse« glazbene povijesti. U 16. stoljeću renesansa nije značila odbacivanje tradicije nego naprotiv njezinu obnovu na — antiknoj — tradiciji. Ni Johannes Galicus, učenik Vittorina de Feltre, nije zamislio »renovatio« glazbe u 15. stoljeću na odbacivanju svega što je dotadašnja povijest glazbe donijela. Ali preporod se glazbe često, svjesno ili nesvjesno, povezivao s njezinim napretkom. A ni sa samim progresom, što se tiče stava prema glazbenoj prošlosti, nije bilo drugačije, barem teoretski. Progres ne stoji u rušenju svih tradicija, nego u selekciji njezinih pozitivnih aspekata i nadovezivanju, nadograđivanju na njima. Tradicija i tradicionalizam nisu isto. Dok je tradicija povijesna činjenica, tradicionalizam je estetski stav, i to konzervativan, koji ovako ili onako osporava napredak ili mu se opire, ticao se napredak ili progres stilskog, tehničkog ili pak nekog drugog aspekta glazbe.

Pojam tehničkog progresa u glazbi odgovora usavršavanju, poboljšavanju, obogaćenju glazbe na tehničkom planu. Curt Sachs je u vezi s time primijetio da se pojam progresa može vezivati ne samo uz usavršavanje, poboljšavanje, obogaćivanje nego i uz približavanje određenom cilju,¹³ a Donald J. Grout drži da se progres »vjerojatno nalazi jedino unutar ograničenog povijesnog konteksta, i to jedino kada su svojstva nekog djela (ili skupine djelâ) takva, da povjesničar može razložno gledati na neka ranija djela kao na manje uspješne pokušaje realizacije nekog umjetničkog cilja koji je kasnije djelo prvo adekvatno dohvatilo.«¹⁴ Ova se zamjedba, dakako, ne tiče samo tehničkih aspekata glazbe nego, šire, i njezinih stilskih i estetskih obilježja. No i potvrđujući neosporno postojanje pro-

¹¹ E. Fubini, *op. cit.*, str. 140.

¹² Gerald Abraham, *The Tradition of Western Music*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1974, str. 1.

¹³ Usp. Curt Sachs, *The Wellsprings of Music*, McGraw-Hill, New York-Toronto 1965, str. 212.

¹⁴ Donald J. Grout, *Current Historiography and Music History*, u *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, Princeton 1968, str. 38.

gresa u glazbi u navedenom smislu, njega valja jasno lučiti od njezine vrijednosti. Jedno djelo koje stoji na liniji progressa u nekim svojim tehničkim, stilskim, estetskim ili drugim obilježjima ne mora biti *ipso facto* umjetnički vrednije od nekog sebi suvremenog djela koje ne stoji na toj liniji ili na njoj stoji u manjoj mjeri. Novost u smislu progressa nije ni jedini ni vrhovni kriterij vrednovanja umjetničkih kvaliteta glazbe. Druga je, također neosporna činjenica, da i umjetnički manje vrijedna djela, koja međutim stoje na liniji progressa u spomenutom smislu, mogu imati značajniju funkciju u povijesnom smislu, to jest s obzirom na razvitak i obnavljanja u povijesti glazbe. Mnoga su glazbena djela Bachovih sinova umjetnički manje vrijedna od mnogih djela njihovih oca, pa ipak u svom su vremenu upravo njihova djela bila u nekim aspektima progresivnija zalazeći u jedno novo stilsko razdoblje. Kad umiru Palestrina i Lasso, već djeluje mladi Monteverdi i nekoliko godina kasnije, u predgovoru svoje pete knjige madrigala čak izričito upotrebljava izraz »seconda prattica« razumijevajući njime suvremeniji, progresivniji način skladanja. No ni tu, kao ni drugdje, kriterij novine ili napretka u glazbenoj fakturi nije nužno i kriterij po kojem bi se smjelo donositi vrijednosne ocjene o glazbenim djelima. Pojam napretka u glazbi može imati više značenja i valja ga razlikovati od pojma napretka same glazbe u cjelini, a tako i od napretka glazbe s obzirom na njezine kulturne, povijesne, društvene, humane, duhovne i ostale funkcije. Progres u glazbi neosporno postoji, no svaki put kada se o njemu govori potrebno je pažljivo odrediti na što se odnosi, u kojem se smislu taj izraz upotrebljava i što znači.

SUMMARY

The question of progress in music was at least implicitly present long before it found expression explicitly in different theories. Until the 17th century, musicians spontaneously felt that music was progressing: it was the music of their own time which was the most widely performed and the most appreciated. In the 17th century, the idea of progress in music expressed itself in the disputes between the »Ancients« and the »Moderns«, especially in French music. The music of the past was often regarded as obsolete, and during this and the following century, a more or less clearly defined theory of progress was formulated, according to which only new music was good music. S. Calvisius, P. Maillart, W. C. Printz, S. de Brossard, Ch. Burney and many others believed in the progress of music. Even Johann Sebastian Bach found himself, in the eyes of the younger generation (e. g. Scheibe), considered to be a retrograde composer. But as early as the 18th century, it was remarked that music had also passed through periods of degeneration and decadence. Thus Hawkins pointed to the decline of polyphony and counterpoint after Bach and Händel. At the time of Romanticism, the idea of progress had not been completely abandoned; however, Romanticism brought a new outlook, one which attached a high value to the music of the past. On the other hand, romantic music led to views which were divided in the evaluation of that music itself. The polemics concerning Wagner contributed greatly to this, though he himself was deeply convinced that music progresses and that, of course, it was his own music which had reached the highest point in the whole history of music. In the 20th century, the theory of progress has been revived again. No epoch has been so thoroughly penetrated by tendencies towards novelty and innovation, no epoch has made such a break with traditional (or past) music

as has contemporary music. Nevertheless, no period in the history of music has been so well informed about the music of the past and no age has appreciated traditional music so fully as has our own. The progress of music on the level of technique, language and style is not in question. What is in question are only those conceptions which would evaluate the artistic and aesthetic values of music in the sense of »progress« by considering that old music is less valuable than new music, that there is »progress« of artistic and aesthetic values in time, chronologically. Accordingly, Schütz's music would be of more value than that of Palestrina, Mozart's than that of Bach, or Chopin's than that of Haydn and Stravinsky's than that of Wagner. Progress which a musical work may embody on the technical or stylistic level, for instance, or on the level of its specific language or expression, should not be identified with its artistic and aesthetic values. These values are independent of progress on that level. The progress achieved on the level of extra-musical functions or the adequateness of a musical work in a given social milieu should also be distinguished from them. Progress *in* music and progress *of* music are not quite the same thing.